**Особенности вариационной формы в творчестве И. Брамса**

Иоганнес Брамс, хотя и был представителем позднего Романтизма, в своём творчестве сделал первые шаги к возрождению эпохи Классицизма. Поэтому, примечательно,  что в его творчестве встречаются композиционные приёмы и структуры, свойственные для предыдущих эпох. Но это не было возврату к старым формам. Брамс хотел доказать способность старых композиционных средств к передаче современного строя мыслей и чувств.

Неслучайно, для воплощения этих идей, Брамс избрал трёх композиторов, представителей трёх разных эпох и стилей. Это Георг Гендель, Йозеф Гайдн и Никколо Паганини. На темы выдающихся  композиторов Иоганнес Брамс пишет знаменитые Вариации.

Творческие замыслы Брамса очень интересны. Вариации на тему Гайдна стали важнейшим этапом в творчестве великого композитора.

 Тема вариаций взята из второй части Дивертисмента для духовых Й. Гайдна, где она тоже является темой вариации. Эта простая церковная мелодия - «ChoraleSt.Antoni», - песня паломников - стала основной законченной мыслью этого цикла вариации.

 Тема хорала Св. Антония обладает опредёленной мелодической законченностью. Написанная в двухчастной репризной форме, не даёт яркого внутреннего контраста во второй части. Но, хотя первая и вторая части  внешне выдержаны в едином духе, вторая часть даёт более динамичное развитие. Уже в начальном четырёхтактовом построении (во второй части) предполагается «разбег», подготавливающий к действию.

Первая часть представляет собой десятитактовый период из двух предложений по пять тактов. Этот период повторного строения, но ненормативный по гармоническим особенностям. В теме происходят временные отклонения в g-moll(в третьем и восьмом тактах). В целом,   период отличается мелодической и гармонической законченностью. Полная совершенная каденция приводит ко второй части, которая начинается на доминантовой гармонии к основной тональности В-dur. Вторая часть написана в форме большого периода, состоящего из двух предложений по восемь тактов, с четырёхтактовым завершающим утверждением в В-dur.

Первое предложение второй части развивает основную тему, здесь не предполагается  яркого контраста. Всё развитие построено на секвенцировании мотива первой части. После срединной каденции звучит повторение первого предложения первой части, с некоторыми изменениями; развитие основной темы более динамично за счёт уплотнения  фактуры. Во второй фразе второго предложения, на фоне мелодической линии у партии второго рояля звучит выдержанный звук «си-бемоль» (тоника), что подчеркивает устойчивость главной тональности. К завершению движение замирает, словно наступает полное успокоение.

Первая вариация основана на развитии темы, но она даёт метроритмические изменения. Появляется триольное движение на фоне двухдольного метра. Тема развиваются приёмами мелодического распева (у первого рояля), в это время в партии второго рояля тоже звучат интонационные формулы темы, образуя, таким образом, полифонические приёмы. Первая вариация не предполагает структурных изменений. Во второй части намечается тональный сдвиг в минорную сферу. Именно b-moll’ная тональность, впоследствии, будет играть важную роль во всём цикле. Таким образом, уже в первой вариации намечается драматургия всего произведения.

Вторая часть построена на приёмах полифонической имитации. Движение идёт по динамическому нарастанию к репризе, но постепенно динамика затихает, завершаясь, как и в теме, утверждением основного образа.

Внезапно меняется образ, присутствующий в теме и в первой вариации. После замирания в конце первой вариации, звучит мощное противопоставление двух начал. Вторая вариация начинается  секундовыми  интонациями темы в аккордовом изложении на ƒ, в тональности b-moll, в темпе Vivace, словно в спокойную, лирическую сферу проникает драматический образ. Но после этого драматического возгласа на ƒ звучит ответ на p, основанный на этих же, но уже неуверенных, интонациях; Брамс ритмическую вариацию, основанную на пунктирном ритме из темы. Эти интонации, постоянно «ломающиеся», дают представление о прерывистости дыхания. Первое предложение первой части к концу затихает, и второе предложении опять открывается драматическим возгласом наƒв b-moll. Однако, первая часть заканчивается в тональности B-dur.

Вторая часть неустойчива в тонально-гармоническом плане. Этот раздел ещё более ярко развивает полифонические приёмы, как в основной мелодической линии, так и в сопровождении. Вторая вариация, построенная на контрастном образе, всё же не даёт изменения формы. Этим Брамс подчёркивает характерные особенности эпохи Гайдна. Но в следующей вариации, отдавая дань и своей эпохе, композитор изменяет форму, расширяя вторую часть двухчастной репризной формы. Третья вариация возвращает основную тональность В-dur.Основная тема заключена в мелодическом распеве, причём остальные голоса играют вспомогательную роль, создавая тем самым, три пласта музыкальной ткани - основной - на элементах темы, в средних голосах - тоже на развитии основной темы, но более самостоятельном; и басовый пласт – основанный на басовых интонациях темы. Первая часть расширена в два раза, за счёт повторения. Вторая часть первой части усложняется арпеджированной фактурой.

Вторая часть имеет небольшой вступительный раздел, дающий четырёхтактовое сопоставление мажоро-минора, как двух основных драматургических образов цикла. Дальнейшее развитие построено на развитии первой части и вычленении мотивов из второй.

Второе предложение открывается кадансированием в тональность

B-durна протяжении шести тактов; а в следующих восьми тактах происходят отклонения в тональности b-moll, B-dur, Es-durна принципах полифонических имитаций. И, подготавливая репризу, Брамс возвращает основную тональность. Реприза в третьей вариации синтетического типа. Она сочетает в себе элементы основной темы и их развития в третьей вариации. Таким образом, третья вариация, изменяясь в структуре, даёт новое представление о форме. Вторая часть этой вариации даёт разработку всего материала, а реприза – обобщение основных образов.

Четвёртая вариация, по сравнению с предыдущими, полностью меняет основной образ, характер, структуру и двухдольный метр заменяет на трёхдольный. В основе этой вариации – вокальная тема, с её интонациями вздоха, но эта тема получила своё развитие в полифонических приёмах. Первая часть не даёт пока структурных изменений. Вокальная тема имеет истоки основной темы вариаций. Эта тема проходит четыре раза; в это время в контрапункте намечается скрытый голос. Вторая часть основана на развитии этой темы, точнее, её элементов. Они развиваются на протяжении шестнадцати тактов, а затем происходят кадансирования в тональность b-moll. Дальнейшее развитие основано на тех же интонационных формулах, таким образом, исключая репризу. Вторая часть построена на развитии, словно это развивающая часть фуги. Вариация заканчивается четырёхтактовым кадансированием в тональность b-moll.

На середину вариационного цикла приходится мощное, контрастное, яркое сопоставление двух образов. Четвёртая и пятая вариации противопоставлены, в первую очередь, в тональном соотношении: в четвёртой вариации-b-moll, в пятой- B-dur. Во-вторых, Брамс даёт контраст  двух жанров - вокального и инструментального. В-третьих, ярко противопоставлены приёмы развития: в четвёртой вариации - полифонические, в пятой- приёмы, характерные для скерцозных жанров. Естественно, что все эти признаки поддерживаются динамикой развития двух образов цикла. Единственное, что внешне связывает эти две различные между собой вариации - трёхдольный метр. Но вместо размера 3/8 в четвёртой вариации, в пятой появляется размер 6/8, что играет немаловажную роль.

Развивая скерцозный образ, пятая вариация полностью противоположна предыдущей. Первая часть основана на элементах темы, её секундовых интонациях, но эти интонации значительно изменяются, перерастая в инструментально-танцевальную музыку. Первая часть не изменяет структуры.

Начало второй части контрастирует с первой в тонально-гармоническом плане. Здесь господствует b-moll. Но четыре b-moll’ных такта переходят в B-dur’ный четырёхтакт, перерастающий в репризу, которая расширена  за счёт кадансирований в тональности B-dur, es-moll, постепенно возвращаясь в B-dur. Но на этом вариация не заканчивается. Брамс даёт повторение начального b-moll’ного восьмитакта второй части, переходящий в повторение репризы, с которой этот раздел связан однотактовым переходом. Но реприза  расширена за счёт кадансирований, что уже звучало в репризе. Динамика этой части затихает, движение приостанавливается; эта энергичная вариация заканчивается на p,что, скорее всего, готовит к новому развитию.

Шестая вариация интонационно связана с пятой вариацией, но в отличие от предыдущей вариации, здесь меняется метр - трёхдольный на двухдольный. Четырёхтакт первой части имеет функцию вступления, так как звучит на p, постепенно динамика нарастает и переходит во второе предложение (шеститактовое), которое расширено, так как начало его наслаивается на каденцию первого, поэтому происходит повторение первой фразы второго предложения. Таким образом, внешне структура первой части не изменяется, но внутренние изменения присутствуют. Первая часть модулирует в тональность G-dur. Вторая часть начинается на доминантовом басу к b-moll, как и в теме; развиваясь, тема отклоняется в Des-dur, b-moll. Развитие подводит к тональности F-dur, готовящей репризу. Реприза начинается в B-dur. Первые четыре такта практически повторяют первую часть, оставшиеся шесть тактов построены на материале второй части. Второе предложение расширено за счёт повторения фразы. Вариация заканчивается в тональности B-dur.

Седьмая вариация выдержана в стиле грациозного старинного танца. Она отличается яркими полифоническими приёмами развития. Данная вариация связана с темой. Она построена на тех же интонациях, особенно выделяется квартовый ход, как восходящий, так и нисходящий. Примечательно, что аккомпанирующая партия очень выразительна и полифонична. Тема проходит в партии первого рояля; второй рояль берёт на себя функцию сопровождения, второе предложение практически не даёт изменений.

Вторая часть седьмой вариации развивается ещё ярче в полифонических приёмах. Имитация здесь играет главную роль – в начале второй части, в партии первого рояля; в это время у второго рояля – хоральное сопровождение, в котором тоже выделяется скрытая полифония: в басу и сопровождении – нисходящее движение; в четвёртом такте – взлёт в мелодии  приводит к началу второго предложения. В нём партии первого и второго рояля меняются местами. Основная тема этой вариации звучит у второго рояля, но не в первоначальном виде, а лишь её отдельные фразы – двутакты, основанные на пунктирных интонациях темы. У первого рояля – словно зеркальное отражение первого предложения: восходящее движение мелодии и нисходящий бас в первых двух тактах второго предложения, а затем нисходящие ходы в сопрано и восходящее басовое движение.

Реприза седьмой вариации начинается в партии второго рояля. Первое предложение практически не изменяется, а второе предложение расширено за счёт повторения фразы в конце вариации (характерной квартовой интонации, утверждающей данный образ).

Ещё один яркий контраст цикла приходится на следующую пару вариаций – седьмую и восьмую. В седьмой – старинный танец, в восьмой – старинная полифония; седьмая вариация даёт утверждение светлого, жизнерадостного образа, а восьмая – полностью противопоставляется светлому образу, утверждая трагический.

Восьмая вариация интересна в плане структурного развития. В двухчастную репризную форму проникает полифоническая форма. При этом, по особенностям полифонических приёмов, можно предположить, что первая часть – это прелюдия, а вторая – фуга.

Первая часть, словно прелюдия эпохи Барокко. Основная тема почти неузнаваема, но слышны её контуры. Первая часть не даёт изменений в структуре. В начальном пятитакте, у второго рояля, в унисон, звучит тема прелюдии. Для этой темы характерны хроматические интонации, опевание. Вторые пять тактов содержат тему у первого рояля, второй рояль выполняет функцию сопровождения; в нём слышны ниспадающие интонации, утверждающие трагический образ. Второе предложение первой части начинается без перерыва, причём на залигованном звучании первого предложения. Заканчивается первая часть трагически, утверждая b-moll.

Вторая часть приёмами развития напоминает фугу. Тема фуги проходит у первого рояля, причём каноном; таким образом, развивается двойная фуга. Развитие темы приводит в тональность es-moll, второе предложение второй части наслаивается на каденцию первого и продолжает те же приёмы развития, что и в первом предложении, т.е. канонически. Этот раздел приводит в b-moll. Реприза начинается проведением темы в верхних голосах, в партиях двух роялей в вертикально-подвижном контрапункте.

Этот раздел формы не разграничивается на предложения, так как эта форма развивается подобно фуге. Примечательно, что вариация, сама по себе трагического образа, шла по пути драматического развития, заканчивается в B-dur. Скорее всего, это связано с темперированным строем Барокко.

Особенностью свободных вариаций является  значимость последней вариации. Иоганнес Брамс, отвечая логике всей драматургии, в заключении цикла представляет огромный Финал, дающий итог всего процесса развития вариационного цикла.

Финал представляет собой грандиозную полифоническую форму, основанную на развитии двойной фуги. Истоки этой фуги уже наметились в предыдущей вариации. Фуга построена на двух темах, очень сходных между собой.

Первая тема звучит у второго рояля в басу. Она представляет собой пятитактовое построение. Тема фуги имеет корни в основной теме вариаций цикла: те же секундовые, терцовые интонации и характерная для всего цикла квартовая интонация. Первая тема проходит шесть раз без перерыва у второго рояля, в это время в партии первого рояля развивается вторая тема. Начальный двутакт обеих тем одинаков, но вторая тема отличается ритмическими особенностями. Если в первой теме всё подчинено чёткому ритму, то во второй – перемещение сильных долей. Но внешне эти темы очень похожи, вторая тема проходит два раза, затем идёт развитие материала на интонациях этой темы. Таким образом, первая и вторая темы составляют друг другу контрапункт. Развитие движения идёт по пути динамизации. Сначала – полифоническое развитие с подголосками, контрапунктическими соединениями; дальнейшее развитие переходит в гомофонно-гармонический склад с метрическими изменениями. С четвёртого проведения первой темы меняются метрические доли, появляются триоли, что не характерно для барочной фуги. Начиная с пятого проведения темы (в партии первого рояля) появляется  аккордовое сопровождение, устойчивое в тонально-гармоническом плане. Возможно, здесь нас Брамс хочет вернуть к эпохе Гайдна. После шестого проведения  первой темы начинается общая интермедия, основанная на интонациях темы фуги, её квартовом ходе. В сопровождающей партии звучат фактурные вариации на тему – в ƒторжественно звучат элементы темы. У аккомпанирующей партии – яркое гармоническое развитие, здесь чувствуется явная связь с романтическими принципами развития. Ярко, на sƒ, в басу звучит первая тема. На гармонииуменьшенного септаккорда звучит сопровождение темы. Данное проведение темы звучит драматически, постепенно затихая, переходя в следующее проведение темы, которое звучит на p.  Сопровождают тему тихие колышущиеся триоли.

Без остановки начинается следующее проведение первой темы у первого рояля. Сопровождение темы развивается в верхнем регистре, прозрачно и легко, Это самое лирическое проведение темы. Однако, следующее проведение первой темы не контрастирует с предыдущим. Тема звучит на октаву выше, но партия аккомпанемента уплотняется в своём развитии. Следующее проведение первой темы проходит в изменении. Аккомпанемент у первого рояля при этом не изменяется. Оно звучит так же нежно, хотя и слышны нисходящие интонации.

Первая тема в партии второго рояля, хотя и звучит на фоне еле слышного аккомпанемента в верхнем регистре, но именно в аккомпанементе чувствуется какая-то настороженность, благодаря уменьшённым звучаниям. Подобно этому проведению начинается следующее. В сопровождении этой темы слышны элементы развития предыдущей вариации, где развивался трагический образ. Здесь композитор возвращается ко второму образу основной идеи, приготавливая нас к новой трактовке этого образа. Тема звучит в партии первого рояля в трагическом скорбном ключе. Возможно, это – оплакивание. Эта тема проходит дважды во второй октаве (в партии первого рояля) на p, словно раскрывая субъективное состояние души. Следующее проведение темы в третьей октаве на форте отражает общее состояние. Эта тема звучит очень драматически, напряжённо, динамически нарастая к концу. Но внезапно меняется общий характер звучания: нарастающее динамическое развитие приводит в сферу p: звучит первая тема в B-durу второго рояля. На фоне этой темы, у перового рояля звучит тема всего вариационного цикла, точнее, её элементы, которые впоследствии развиваются. Постепенно нарастает динамика звучания,  сначала развиваются первые элементы темы вариаций – секундовые интонации в пунктирном ритме. Пять раз проходит этот элемент, постепенно нарастая в звучании; начиная с шестого проведения, торжественно на ƒƒ, звучит основная тема вариаций в основном виде, повторяясь дважды. Заканчивается весь цикл утверждением торжественного, светлого образа.

Тема Й.Гайдна, выбранная Брамсом, отразила принципы, характерные для классической эпохи, но Иоганнес Брамс, для воплощения своих идей, не ограничивается одним только Классицизмом. В своём произведении композитор проводит развитие через несколько эпох: это и эпоха Барокко с  характерными ей полифоническими приёмами, и эпоха Классицизма с её «классическими» особенностями, и, наконец, эпоха Романтизма со своими тенденциями. Для соединения этих принципов Брамс избрал форму вариаций. Именно эта форма помогла отразить творческие замыслы композитора.