

МУЗЫКА АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА

КНИГА ВТОРАЯ



**ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКИ**

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

КНИГА ВТОРАЯ

Под редакцией Т. ЦЫТОВИЧ

*Допущено Управлением кадров,
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для студентов музыкальных отделений
музыкальных вузов*

МОСКВА "МУЗЫКА" 1990

Рецензенты: А. П. ЗОРИНА, засл. работник культуры РСФСР,
А. А. ГУГНИН, кандидат филологических наук

В создании учебного пособия принимали
участие авторы:

С. Н. Питина. Музыкальная культура Германии и Австрии в середине XIX века. Ф. Мендельсон-Бартольди. Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность. Инструментальная музыка. Р. Шуман. Опера «Геновева».

Н. С. Николаева. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика и стиль. Фортепианная музыка. Камерные инструментальные ансамбли. Симфонии и увертюры. И. Брамс. Концерты (скрипичный концерт). Симфонии.

Е. М. Царева. Р. Шуман. Песни. И. Брамс. Творческий облик и основные этапы творческого пути. Фортепианная музыка. Песни. Концерты (фортепианные концерты).

О. С. Фадеева. Ф. Мендельсон-Бартольди. Ораториальные произведения. Р. Шуман. Крупные вокально-инструментальные сочинения. Ораториальные жанры. И. Брамс. Хоровая музыка. «Немецкий реквием».

В. П. Коннов. Пути развития немецкой романтической песни. К. Лёве и немецкая песенная баллада. Лирическая песня в творчестве Ф. Мендельсона, Р. Франца, П. Корнелиуса.

Л. М. Кокорева. И. Брамс. Камерные инструментальные ансамбли.

В. В. Ильева. Список основной литературы. Указатель имен.

Редколлегия:

Г. В. Крауклис, Н. С. Николаева, Т. Э. Цытович, Е. М. Царева

4905000000—390

М ————— 57-89

026(01)—90

ISBN 5-7140-0080-3

© Коллектив авторов, 1990 г.

ОТ РЕДАКТОРА

«Музыка Австрии и Германии», книга вторая, входит в серию учебных пособий по истории зарубежной музыки для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий и других музыкальных вузов.

Как и предшествующие учебные пособия: «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (М., 1967), «Музыка Австрии и Германии XIX века», книга первая (М., 1975), настоящее издание является коллективным трудом, у истоков замысла которого стоял доктор искусствоведения, профессор Р. И. Грубер, в течение двадцати лет (1942—1962) возглавлявший кафедру истории зарубежной музыки Московской консерватории

Во второй книге пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века» освещаются проблемы развития музыкального романтизма в странах немецкого языка в середине столетия, рассматривается творчество Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Шумана, И. Брамса, К. Лёве, Р. Франца, П. Корнелиуса, которые во многом опирались, как и ранние композиторы-романтики Шуберт, Гофман, Вебер, на идейно-эстетические принципы венского музыкального классицизма. В центре внимания здесь оказывается творчество Роберта Шумана, определяющее проблематику зрелого музыкального романтизма. Включение в данную книгу главы о Брамсе, где затрагиваются вопросы уже более позднего романтического искусства, вызвано стремлением показать непосредственное развитие в его творчестве шумановской романтической и одновременно непрерывное воздействие классических традиций.

Третья книга пособия завершит триаду изданий, посвященных немецкому музыкальному романтизму. В нее войдут более полное освещение проблем позднего романтизма, анализ эстетических воззрений и творчества Р. Вагнера, Х. Вольфа, А. Брукнера.

В настоящее учебное пособие включены очерки-исследования, в которых авторы широко использовали научные достижения советского и зарубежного музыкознания. Рассмотрение важнейших проблем истории музыки в свете марксистско-

ленинской методологии, во взаимодействии с общими процессами развития национальной и европейской художественной культуры, раскрытие вопросов эстетики, стилей и жанров, а также особенностей творчества композиторов и его эволюции на основе наиболее значительных музыкальных произведений составляют основную цель пособия.

Как и в ранее опубликованном пособии, во второй книге «Музыки Австрии и Германии XIX века» не предусмотрено полное изложение биографий и исчерпывающий обзор всех сочинений композиторов.

В библиографии, данной в конце книги, приводится список основной литературы по теме. При составлении библиографии особое внимание было обращено на научную литературу — советскую и зарубежную — последних десятилетий.

Т. Э. Цытович

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная культура Германии и Австрии в середине XIX века

Период 1830—1870-х годов в истории Европы охватывает события, протекавшие между двумя важнейшими вехами: Июльской революцией 1830 года во Франции и Парижской коммуной 1871 года. Кульминационным моментом политического развития европейских стран этого периода была революция 1848—1849 годов, ставшая важнейшим фактором идейного воздействия на всю художественную жизнь Европы. Наступивший затем после-революционный период был отмечен значительной противоречивостью общественного движения. В 1850—1871 годы отчетливо проявили себя две неравнодействующие силы: с одной стороны — наступление реакции во всех сферах жизни и спад революционной волны; с другой — постепенное новое накопление революционных сил народа, закончившееся небывалым взрывом — Парижской коммуной. Эти общественно-политические события второй половины XIX века серьезно повлияли на философскую и художественную мысль, на весь ход литературного процесса и развития искусства этого времени.

К середине XIX века романтизм в литературе, театре, изобразительных искусствах, в сущности, исчерпал себя. И только в музыке судьба романтического направления сложилась по-иному. Романтизм продолжал здесь свое яркое, многообразное развитие и длительную жизнь. В историю европейской музыкальной культуры XIX век вошел как «золотой век» музыкального романтизма — век рождения неисчерпаемых по духовной силе и выразительности художественных сокровищ.

Романтическое направление в музыке широко охватило страны Европы: Австрию, Германию, Италию, Францию и Испанию, Скандинавские и славянские страны, Англию. Но его развитие в разных странах протекало неодновременно и в достаточно сложных взаимосвязях с процессами общественно-политической жизни каждой страны.

Активная деятельность блестящей плеяды музыкантов — композиторов, исполнителей, критиков, эстетиков, талантливых общественных деятелей — способствовала расцвету музыкального творчества, науки, критики, росту профессионального образования, бурному развитию концертной и музыкально-театральной жизни.

Творчество композиторов обогатилось новыми идейно-художественными концепциями, обновилось яркими средствами выразительности в сфере интонационно-мелодического языка, гармонии и ритма, оркестрового колорита, архитектоники. В XIX веке происходят важнейшие диалектические процессы индивидуализации художественных принципов разных национальных школ и параллельно их сложнейших взаимодействий. Эти процессы находят место и внутри некоторых национальных романтических школ.

Значительный вклад в музыкальный романтизм Западной Европы XIX века внесло искусство Германии и Австрии. Возникнув в первые десятилетия века, музыкальное романтическое направление оказалось необычайно сильным, жизненным и многоликим¹. Известно, что музыка Германии и Австрии всегда занимала большое место в их художественной культуре, являясь центром притяжения духовных сил народа (Шютц, Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен). Музыка с большой полнотой и чуткостью отражала атмосферу общественно-политической и художественной жизни этих стран.

«Музыка в Германии XIX века, — пишет советский исследователь, — выдвигается на совершенно особое место среди искусств и очень часто выступает как излюбленный и наделенный особой ясностью объект философии, а также как особый язык действительности, выявляющий самую суть происходящего в мире... На протяжении века немецкая музыка с недоступной прежде тонкостью, дифференцированностью и целеустремленностью воспроизводит в обобщенном виде социально-психологическую атмосферу эпохи, стремится к глубине в передаче конфликтов и нередко дорастает до трагически обобщенной картины хода истории — до своего рода философии истории в звуках (как, например, это было у Вагнера)»². В 30-е годы образцом такого искусства было творчество Шумана, в 40-е годы и позднее — Вагнера. Немецкая музыкальная культура заняла выдающееся положение в Европе. Показательно, что в Германии величайшего французского романтика Берлиоза понимали лучше, чем в современной ему Франции; новаторские устремления Листа нашли свое яркое воплощение именно на немецкой почве. Немецкая и австрийская романтическая песня, инструментальная музыка не знали себе равных в Западной Европе.

¹ Эстетические проблемы музыкального романтизма, особенности его исторического формирования, связи с литературным романтизмом освещены в первой книге «Музыки Германии и Австрии XIX века» (М., 1975); см. Введение (Романтизм и музыкальное искусство. Романтизм в музыке Австрии и Германии, с. 7—35) и разделы: Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт (с. 36—44); Музыкальная культура Германии первых десятилетий XIX века и романтическая опера (с. 334—354).

² Михайлов Ал. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. М., 1981. Т. 1. С. 9.

Творческое наследие немецких и австрийских романтиков с их многогранным образно-эмоциональным содержанием, высокой гуманностью идей и демократизмом языка оказало огромное воздействие на музыку композиторов других стран. Свое художественное значение оно сохраняет и в наши дни.

Крупнейшим завоеванием австро-немецкого музыкального романтизма было создание романтической песни (Шуберт, Вебер, Мендельсон, Шуман, Лёве, Франц, Корнелиус, Брамс, Вагнер, Вольф). Песенность как новый принцип романтического музыкального мышления оплодотворила инструментальные жанры, положив начало лирико-психологическому и эпическому симфонизму.

Не менее существенным завоеванием были многоплановые решения проблемы синтеза искусств (поэзии, живописи и музыки), обусловившие развитие принципов программности в симфонических и камерных инструментальных произведениях, а также рождение нового вида оперного искусства — музыкальной драмы.

Начавшийся в творчестве Шуберта процесс взаимопроникновения принципов симфонической и песенной музыки (шире — вокальной) продолжал свое плодотворное развитие и далее. В 30-е и 40-е годы «песенность» проникает в симфоническое и камерное инструментальное творчество Мендельсона, Шумана; в 50-е — «вокальность» обогащает симфонические и фортепианные произведения Листа, в 70—80-е годы песенные принципы многообразно претворяются в творчестве Брамса и Брукнера, позднее — в симфониях Малера. Одновременно на протяжении всего XIX века происходит процесс симфонизации оперных (Вагнер), камерных вокальных (Лёве, Вольф) и инструментальных жанров (Шуман, Мендельсон, Брамс). Возникшие на этой основе специфические принципы песенного симфонизма и симфонизированных вокальных и музыкально-драматических форм чрезвычайно расширили сферу выразительности музыки романтиков, вызвали к жизни новые приемы письма (монотематизм, лейтмотивизм, декламационность и напевность инструментальной мелодики, «речевая» инструментовка симфонической ткани, варианты методы развития и т. д.).

Героика, мятежность, драматизм и проникновение в сокровенные тайники человеческой души, эпическая широта мысли и субъективно-утонченная психологизация лирического образа, опора на классические традиции, почитание Баха, Бетховена и смелая борьба против устаревших канонов, углубление концепционности и тяга к демократизации искусства — таковы лишь некоторые грани богатейшего наследия немецких и австрийских композиторов-романтиков.

В 30—40-е годы наступает второй период в развитии музыкального романтизма в Германии и Австрии³. На смену Шуберту,

³ Периодизация музыкального романтизма обоснована в первой книге учебного пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века»; см. Введение. С. 27—29.

Гофману, Веберу, положившим начало романтическому направлению в музыке, пришло новое поколение: выдающийся композитор и музыкально-общественный деятель, основатель первой консерватории в Германии (Лейпциг), крупнейший дирижер, возглавивший немецкую концертную жизнь,— Феликс Мендельсон-Бартольд; мятежный Роберт Шуман, чьи художественные открытия необыкновенно обогатили музыкальное творчество и эстетическую мысль; гениальный оперно-симфонический драматург Рихард Вагнер и многие другие.

В этот знаменательный период — между Июльской революцией 1830 года во Франции и европейскими революциями 1848—1849 годов — романтизм в музыке достигает своей зрелости. После 1848—1849 годов намечается переход к позднему, заключительному периоду, охватившему почти всю вторую половину XIX века.

1

Общественное и культурное развитие Германии в 30—40-е годы отмечено глубокой противоречивостью. Страна продолжала оставаться раздробленной на множество самостоятельных государств и княжеств. Вместе с тем под воздействием крестьянских волнений, стихийных восстаний пролетариата и создания первых социалистических организаций немецких рабочих (Союз справедливых, 1836 г.) общественно-политическая обстановка в Германии заметно накалялась, что привело к буржуазно-демократической революции 1848—1849 годов.

30—40-е годы ознаменовались бурным развитием политической, философской и эстетической мысли в Германии. Публикуются «Лекции по эстетике» Ф. Гегеля (1835), появляется философский труд Л. Фейербаха «Сущность христианства» (1841), создаются эпохального значения капитальные труды К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство» (1845), «Немецкая идеология» (1845—1846), «Манифест Коммунистической партии» (1848), издаются десятки их статей, посвященных широкому кругу вопросов литературы, печати, философии, политики.

С начала 30-х годов начинает заметно активизироваться литературный процесс в Германии, постепенно возрастает воздействие на передовую немецкую литературу политической активности общества, революционно-демократических идей⁴. Влияние идей

⁴ Так, под непосредственным влиянием Июльской революции во Франции возникают «Парижские письма» Людвиг Бёрне (1832—1834), подчеркивающие политическую функцию литературы, а ранее — социально-историческая драма Кристиана Дитриха Граббе «Наполеон, или Сто дней» (1831), в которой отображено восстание рабочих Сент-Антуанского предместья; события Великой французской революции нашли отражение в реалистической драме Георга Бюхнера «Смерть Дантона» (1835).

Июльской революции и Л. Бёрне испытали на себе писатели группы «Молодая Германия» (Карл Гуцков, Лудольф Винбарг, Генрих Лаубе, Теодор Мундт, Густав Кюне), выразившие в своих произведениях стремление к социально-критическому искусству⁵.

Политическая направленность становится характерной чертой немецкой литературы 30—40-х годов. Немецкий критик и историк того времени, автор политических стихотворений, исторических драм и сатирических комедий Роберт Пруц писал: «Литература — верный спутник нашего политического образования. И не только спутник, но в значительной степени кормилица, мать его. В литературе находят прибежище национальные идеи, идеи немецкого единства, мощи и величия»⁶.

Проникновение социальной темы в литературу и искусство не означало утраты в них прежних черт романтической эстетики. Обращение к эмоциональному миру человека, тяга к возвышенному, духовному началу в его личности, страстный протест против пошлости и зла, пафос борьбы, находивший воплощение в заостренных драматургических конфликтах, оставались в сфере внимания романтиков.

Однако в эти же годы формируются иные требования к искусству и литературе, вызванные развитием политических событий в Европе, возникновением новых философских и эстетических концепций, о чем уже шла речь. В связи с этим происходит известный отход от некоторых положений романтической эстетики. Новая социальная проблематика потребовала новых средств художественного воплощения, стимулировала утверждение реалистических принципов в литературе и искусстве. Повсеместно в разных формах, с разной степенью остроты осуществлялось неуклонное стремление к правдивому отражению окружающей действительности и внутреннего мира живущего в ней человека. Все это создавало ту сложнейшую общественно-художественную атмосферу, отмеченную взаимодействием романтических и реалистических тенденций, в которой произрастало искусство середины XIX века. С углублением реалистических тенденций в искусстве продолжалось и развитие более сложной романтической образности. В литературе возникает новый образ героя, сознание которого отмечено глубокими противоречиями, смятенностью, раздвоенностью⁷.

⁵ Например, в книгах Винбарга середины 30-х годов («Эстетические походы», «Странствия по Зодиаку»), запрещенных цензурой, ставились проблемы политического, этического и эстетического значения.

⁶ Цит. по кн.: История немецкой литературы. В 5-ти т. М., 1966. Т. 3 (1790—1848). С. 358.

⁷ В политически остром романе Г. Лаубе «Молодая Европа» (1833—1837), три части которого озаглавлены: «Поэты», «Бойцы», «Граждане», воплощен подобный образ героя с раздвоенным сознанием — ироничного и горестного. Романтическая тема смятенного сознания заняла значительное место и в быстро

Большое значение для Германии имела литературная деятельность Генриха Гейне, находившегося с 1831 года в Париже. Важнейшими общественно-политическими, философскими и эстетическими проблемами насыщены его произведения 30-х годов («Французские дела», «К истории религии и философии в Германии», «Романтическая школа»). Подлинно революционной становится политическая поэзия Гейне в 40-е годы, когда еще более резко обозначился поворот немецкой литературы к задачам социальной борьбы. Высокую оценку стихотворения «Силезские ткачи» (цикл «Современные стихотворения», 1844) дали К. Маркс и Ф. Энгельс, с которыми поэт встречался в Париже. Огромный политический резонанс имела сатирическая поэма Гейне «Германия. Зимняя сказка» (1844) с ее разоблачающими картинами жизни старой раздробленной Германии, с мыслью о необходимости революционного преобразования страны⁸.

В 40-е годы на литературную арену выходит большая группа молодых поэтов, публицистов, в творчестве которых расширяется политическая тема, возникает сатирический аспект видения окружающего мира, пропагандируются идеи «общественного переворота», «завоевания свободы», мечты о «весне человечества», типичные для поэзии «предмартовского периода»⁹. С восстанием силезских ткачей в 1844 году в поэзию и публицистику входит тема освобождения рабочего класса. Более широкое развитие она получает в жанре социального романа, возникновение которого относится к этому же времени¹⁰. В ходе революционных событий 40-х годов сложился новый значительный пласт политической поэзии, песни, часто анонимной, воспевающей революцию¹¹.

Развитие немецкой революционной литературы в «предмартов-

распространившемся жанре новеллы (Т. Мундт — «Современная жизненная сумятица», Г. Кюне — «Мужские и женские характеры», «Портреты и силуэты» и др.).

⁸ Отдельные главы поэмы были предложены поэтом К. Марксу для публикации в газете «Форвертс».

⁹ Имеются в виду Г. Гофман фон Фаллерслебен, Р. Пруц, Г. Гервег, А. Гласбрер, Ф. Фрейлиграт, а также Г. Веерт — первый поэт немецкого пролетариата, автор циклов стихотворений, социально-разоблачительной прозы.

«Предмартовским периодом» в истории Германии и Австрии принято называть предреволюционные 40-е годы. Как известно, 13 марта 1848 года началась революция в Вене; народные выступления в городах Пруссии завершились восстанием 18 марта 1848 года в Берлине.

¹⁰ Э. Вильком, Р. Пруц, Л. Отто, Г. Веерт.

¹¹ Уже Февральская революция 1848 года во Франции вызвала появление политических стихотворений в Германии (Р. Готшаль — «Песня баррикад», О. Людвиг — цикл «Весна народов»). Еще больший революционно-поэтический отклик имели события в Берлине (Л. Пфау — «К 18 марта», Л. Зеегер — «Мести!», народная «Песня о Геккере» и др.). В выходившей с 31 мая 1848 года «Новой Рейнской газете» под редакцией К. Маркса систематически печатались стихотворения Г. Веерта, Э. Дронке, Ф. Фрейлиграта, а также анонимные песни: «Баррикадные бойцы национальному собранию», «Баденская колыбельная песня», «Бык и утренняя заря» и другие, отражавшие основные этапы революционной борьбы, ее пафос.

ский период» не имеет аналогов в других видах искусства по своей силе, яркости и стремительности процесса. Однако и в театре, драматургии, изобразительном искусстве наблюдались близкие по духу явления.

В 30-е годы в театре важное место занимают драмы Г. Бюхнера, писателя революционно-демократического направления, показавшего разрушение духовного мира и физической сущности человека в социальных условиях современного общества¹². В 40-е годы развивается деятельность известных немецких режиссеров Г. Лаубе, К. Иммермана, ставятся пьесы Г. Лаубе («Ученики школы Карла»), Р. Грипенкерла («Максимилиан Робеспьер», «Жирондисты»), а также «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера и «Гец фон Берлихинген» И. В. Гёте¹³. Особый интерес вызывали произведения К. Гуцкова — комедия «Коса и меч», драма «Пугачев», трагедия «Уриель Акоста» (1847), отвечавшие духу времени, выражавшие свободолюбивые чаяния народа.

Проявившаяся в 30—40-е годы реалистическая тенденция в изобразительном искусстве имела своей кульминацией конец 40-х годов, когда многие немецкие художники откликнулись на революционные события созданием произведений живописи и особенно сатирической графики¹⁴.

После поражения революции 1848—1849 годов наступил, по словам В. И. Ленина, период, «когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела»¹⁵. Резкий перелом в общественно-исторической обстановке (восстановление абсолютизма и власти дворян-монархистов, повсеместное торжест-

¹² В 1835 году Бюхнер после разгрома основанного им тайного Общества прав человека бежал в Швейцарию, где им были написаны упомянутая нами драма «Смерть Дантона» и «Войцек» (1837), сатирическая комедия «Леонс и Лена» и другие произведения.

¹³ В эти годы встает вопрос о создании немецкого национального театра (Г. Лаубе — «Письма о немецком театре», 1846). В воздухе витают идеи сценического реализма, осуществляются поиски правды, правдивости в воплощении идейного содержания драматических произведений, разворачивается борьба против традиций Веймарского театра (неосмысленная декламация, «классический» ритм речи, «скульптурная статичность» спектакля), утверждается естественность актерского мастерства, динамичность общего ансамбля спектакля, целостность его художественного оформления.

¹⁴ Широкие демократические идеи нашли свое отражение в творчестве К. Гюбнера, А. Менцеля, К. Ф. Лессинга, Л. Рихтера и др. Известно, как высоко ценил произведения Гюбнера Ф. Энгельс, отметивший в статье «Быстрые успехи коммунизма в Германии» картину художника «Силезские ткачи» (1844). В этом полотне правдиво раскрывается жестокость эксплуатации пролетариата. Ф. Энгельс назвал ее картиной одного из лучших немецких художников, сделавшей «гораздо больше для социалистической агитации, чем это могла бы сделать сотня памфлетов» (см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 2. С. 519*). В последующих произведениях 40-х годов Гюбнер продолжает развивать тему социального угнетения («Право охоты», «Прощание переселенцев», «Опись имущества» и др.).

¹⁵ *Ленин В. И. Памяти Герцена // Полн. собр. соч. Т. 21. С. 256.*

во контрреволюции), атмосфера гнетущей реакции, репрессии, преследование прогрессивных начинаний и как следствие частичная утрата веры в революционные идеалы способствовали возникновению интереса к реакционной философии пессимизма Артура Шопенгауэра, совершенно забытой в предреволюционные годы¹⁶, а также проникновению в историю и литературу идей пангерманизма (Ф. Дан, В. Йордан). Однако в эту трудную пору немецкая и австрийская литература все же сохраняла реалистические тенденции (исторические хроники Т. Шторма, «Канцелярия господня», «Гусиный бунт в Бютце» В. Раабе, произведения Р. Швейхеля, А. Штифтера).

Следствием аполитичности и ограниченности духовных интересов немецкой и австрийской буржуазии после поражения революции явился временный отход литературы и искусства от тематики широкого общественного звучания, острых социальных проблем, высоких гуманистических идеалов. В 50—60-е годы в центре внимания писателей, художников оказывается обыденная жизнь представителей городского и сельского населения, происходит заметная идеализация патриархального быта и отношений, воспевание незыблемости их устоев. Интенсивно развивается искусство бидермейера¹⁷. Даже в творчестве отдельных крупных писателей в этот период заметна известная ограниченность идейных позиций при всей художественной значимости их произведений (К. Ф. Геббель — «Агнесса Бернауэр», 1851, трилогия «Нибелунги», 1861). Характерны и стремления замкнуться в узкий мир образов «искусства для искусства», его чистых форм, и культ красоты, проявившиеся в творчестве поэтов мюнхенского кружка¹⁸.

Особое значение в этих условиях приобрела критика К. Марксом и Ф. Энгельсом драмы Ф. Лассаля «Франц фон Зикинген» (1859), переданной автором на их дружеский суд (в театре драма

¹⁶ Книга Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в которой сформулированы основные положения его философской системы, была опубликована в 1819 году.

¹⁷ «Бидермейер» — так принято называть направление в искусстве Германии 30—60-х годов, для которого характерен показ повседневной, обыденной жизни бюргерства (в живописи — в интерьерах, наполненных детально выписанными предметами быта, или на лоне природы). Название происходит от вымышленной фамилии немецкого филистера, стоявшей в заглавии сборника стихотворений поэта Л. Эйхродта (Biedermeiers Liederlust). В искусстве бидермейера нашли отражение как демократизм бюргерской среды, так и ее обывательские воззрения и вкусы.

¹⁸ В состав мюнхенского литературного кружка входили: Пауль Гейзе, Эмануэль Гейбель, Герман Линг, Фридрих Боденштедт. Это собрание талантливых немецких поэтов при дворе баварского короля Максимилиана в определенной степени способствовало развитию новеллистики и лирической поэзии (Гейзе, Боденштедт). Характерно, однако, что если, например, в 30—40-е годы Гейбель выступал с прекрасными стихотворениями и переводами античных поэтов, народной испанской поэзии («Песни и романсы испанского народа»), то позднее, в 50—60-е годы муза его мельчает, язык приобретает манерность, банальность.

не была поставлена). Одобряя тему произведения (политическая борьба накануне Крестьянской войны 1525 года в Германии), Маркс и Энгельс указывали на отсутствие в пьесе подлинного историзма, на недостаточно убедительное воплощение образа народа и психологических характеров героев драмы. Критические замечания Маркса и Энгельса раскрывают важнейшие положения эстетики революционной драматургии, учитывающие принципы немецкого просветительского театра, традиции реалистической драматургии Шекспира и, главное, решающую роль народных масс в великих социальных битвах прошлого.

В 60-е годы усиливается реакционность политического режима в Германии (приход к власти прусского короля Вильгельма I в 1861 году и нового главы правительства О. Бисмарка, завершившего объединение Германии вокруг Пруссии в 1871). К. Маркс охарактеризовал вновь образованную империю как «обшитый парламентскими формами, смешанный с феодальными придатками и в то же время уже находящийся под влиянием буржуазии, бюрократически сколоченный, полицейски охраняемый военный деспотизм»¹⁹.

Однако начиная с 70-х годов под влиянием нового подъема общественного движения в немецкой литературе становится заметным критическое отношение к современному строю, капиталистическим формам жизни (Ф. Рейтер, В. Раабе, Т. Штурм, Т. Фонтане, Р. Швейхель). Развитие реалистических тенденций в конце века было связано также и с возрастающим влиянием русской литературы и театра (И. Тургенев, Л. Толстой, А. Чехов). Все же подлинный расцвет немецкой литературы наступит позднее, с деятельностью Генриха и Томаса Маннов, Германа Гессе и других.

Музыкальное искусство Германии середины XIX века, имея много общего с процессами, происходившими в литературе, отличалось и своей спецификой. Романтическая поэтика, весьма близкая духу музыкального искусства, была той благодатной почвой, которая увлекала композиторов эмоциональными возможностями своих выразительных средств. На эту особенность музыки многократно указывали романтики (В. Г. Ваккенродер, Новалис, Э. Т. А. Гофман и другие). Присущее музыке специфическое «отношение искусства к действительности» не исключало ее значительного участия в общем поступательном движении немецкой культуры, о чем свидетельствуют музыкальные шедевры огромной идейно-эмоциональной силы и художественной красоты, возникшие в середине века и второй его половине в Германии (сочинения Шумана, Мендельсона-Бартольди, Вагнера, Брамса и других композиторов).

¹⁹ Маркс К. Критика Готской программы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 19. С. 28.

30—40-е годы XIX века составили второй этап в развитии музыкального романтизма в Германии, когда ярко заявили о себе Мендельсон-Бартольди, Шуман, а затем и Вагнер. На этом этапе отчетливо обозначились две ведущие тенденции немецкого музыкального романтизма. Одна из них была связана с активным утверждением нового романтического начала и в композиторском творчестве, и в критике (Шуман, позже Вагнер, а также Лист)²⁰. Другая — опиралась на классические традиции — прочную основу немецкой романтической музыки (Мендельсон, Лёве, Франц, позднее Брамс). Итак, налицо, с одной стороны, новаторство, не только обогащавшее привычные нормы музыкального мышления, музыкальной эстетики, но и смело взрывавшее их, и с другой — опора на классические традиции, отстаивание непреходящего значения высоких духовных и художественных ценностей, накопленных национальной музыкальной культурой. Эволюция творчества Шумана, развертывавшаяся в 30—40-е годы, ярко иллюстрирует действие той и другой тенденций. Как показала жизнь, эти две тенденции составляли стороны единого исторического процесса развития музыки в Германии XIX века.

В 30—40-е годы происходили значительные изменения в области музыкально-драматических жанров. Еще оставались действенными традиции Вебера в романтической опере (Г. А. Маршнер — «Ганс Гейлинг», 1833; Р. Вагнер — «Феи», 1833—1834, «Риенци», 1838—1840; Г. А. Лорцинг — «Ундины», 1845, «Оруженосцы Роланда», 1849; Л. Шпор — «Крестоносцы», 1845), но параллельно появлялись оперы реалистически-бытового характера (Лорцинг — «Царь и плотник», 1837, «Два стрелка», 1837, «Оружейник», 1846) и произведения комедийно-развлекательного плана (О. Николаи — «Виндзорские проказницы», 1849). Однако уже в 40-е годы в музыкальный театр вторгается мощный голос Вагнера, новатора, переосмысливающего традиции ранней романтической оперы и подготавливающего в ней решительный переворот — создание нового жанра — романтической музыкальной драмы. Оперы Вагнера 40-х годов (особенно «Тангейзер» и «Лоэнгрин») глубиной идейных концепций, общим героико-патетическим тоном звучания близки эмоционально-психологическому строю революционного времени. Аллегоричность сюжетов, трагедийность конфликта не снижают в них дух борьбы, протеста, активного утверждения светлого идеала.

Эмоциональная атмосфера предмартовского периода чувствуется и в романтическом бунтарстве фортепианного творчества Шумана, и в социально-психологических концепциях его вокальных циклов. В дерзостной смелости художественной фантазии композитора как выражении особой раскованности человеческого духа, в его тревожной критической мысли, пристальной заинтересованности в развитии духовного богатства человека ощутимо

²⁰ Имеется в виду период жизни и деятельности Листа в Германии (1848—1861).

дыхание предреволюционного времени. Как непосредственный отклик на события революции возникли мужские хоры Шумана «Три песни свободы» (1848) и его «Четыре марша для фортепиано» (1849), полные воодушевления и подъема. Революционные настроения преломились и в мятежном порыве увертюры «Манфред» (1849). Не оказался в стороне и Мендельсон: в его симфониях, отличающихся крупными музыкально-концепционными замыслами, воплощаются величественные образы народного движения («Реформационная»), передаются чувства радости и жизнеутверждения («Итальянская»), претворяется идея народного просвещения («Хвалебная песнь»), трагические страницы истории («Шотландская»).

Извечная и одновременно смелая мысль о слиянии искусств конкретно претворяется в немецком музыкальном романтизме 30—40-х годов. Проблема синтеза слова и музыки решается в разных планах и жанрах. Большое значение приобретают различные виды программности (циклы фортепианных пьес «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана» и увертюра «Манфред» Шумана, увертюры «Сон в летнюю ночь», «Сказка о прекрасной Мелузине», «Морская тишь и счастливое плавание», симфонии Мендельсона, оперные увертюры Вагнера), которые так же разнообразно и самобытно проявились в других национальных музыкальных школах (Берлиоз, Лист).

Многогранен психологический тонус немецкой музыки середины века. Здесь и острая конфликтность «двоемирия» романтического героя, драматизм, мятежность, взволнованная «исповедь души» (Шуман), и философская концепционность (Вагнер), тонкая лирическая вдохновенность (Мендельсон), и, наконец, новый образно-эмоциональный пласт песен революции 1848—1849 годов.

Богатство содержания, стремление правдиво, глубоко передать силу и красоту чувств порождали поиски новых выразительных средств музыки. Несомненны достижения Шумана и Мендельсона в сфере интонационно-мелодического языка, в гармонии и тембровом обогащении, в развитии новых композиционных принципов больших и малых форм. Значительны новаторские открытия оперного симфонизма Вагнера, внутренняя напряженность мелодико-гармонического развития, мощь и яркость его оркестровой палитры.

В музыкальной жизни Германии в это время наблюдается подъем концертной деятельности (Лейпциг, Дрезден, Кёльн, Мюнхен, Берлин и др.). Весьма существенной была деятельность лейпцигского Гевандхауза, во главе с Мендельсоном. Под его руководством симфонические концерты стали чрезвычайно популярными, обогатился репертуар, оркестр достиг высокого совершенства звучания. Появилось много крупных исполнителей — дирижеров, инструменталистов, певцов²¹.

²¹ Помимо Мендельсона и Вагнера выделились дирижеры Ф. Хиллер, Ф. Лахнер,

Расширение музыкальной жизни в Германии вызвало острую необходимость в подготовке музыкантов-профессионалов. В 1843 году открылась Лейпцигская консерватория, которую возглавил Мендельсон. Среди первых профессоров, приглашенных в консерваторию, был и Шуман.

Значительно выросший интерес к организации певческих и музыкальных празднеств (Liederfest, Musikfest) активизировал роль хоровых обществ (Liederverein, Liedertafel), в певческой практике которых сформировался новый исторически значимый музыкальный пласт — немецкая рабочая песня. В проведении крупных музыкальных праздников, в повседневной деятельности хоровых обществ отразилось стремление прогрессивно настроенного бюргерства к возрождению античной традиции воспитания гармонично, всесторонне развитого человека. Эстетические формы общения людей объективно способствовали не только музыкальному просвещению и воспитанию народа, но и его объединению, развитию общественных оппозиционных настроений и интересов²².

Еще в конце 30-х — начале 40-х годов тематика песенного искусства, возникшего в русле деятельности хоровых обществ, ясно указывала на их социальную сущность. Достаточно вспомнить о рождении в ходе восстания силезских ткачей (1844) рабочей революционной песни «Кровавый суд в Петерсвальдау»²³. Эту песню высоко ценил К. Маркс как одно из первых произведений немецкой пролетарской поэзии, как «смелый клич борьбы»²⁴.

Революционные события 1848—1849 годов породили множество песен подобного рода, существовавших в разных поэтических и музыкальных вариантах, принадлежавших, как правило, неизвестным авторам. Таковы, например, песни о революционере Фридрихе Хеккере, о депутате франкфуртского парламента Роберте Блюме, посланном в Вену и там расстрелянном в ноябре 1848 года, и другие²⁵. В рабочих революционных песнях постепенно форми-

позднее Г. Бюлов, Х. Рихтер, П. Корнелиус; пианисты К. Вик, И. Брамс, И. Мошелес; певицы Г. Зонтаг, В. Шредер-Девриент; скрипачи Ф. Давид, Й. Иоахим (венгр по происхождению), квартет братьев Мюллер и др.

²² Членом одного из певческих союзов в Бремене был молодой Ф. Энгельс. Хорошее певческое искусство в Германии второй половины века обнаружилось еще более тесные связи с рабочим движением. Особенно интенсивно развивались певческие кружки после создания единой рабочей партии немецкой социал-демократии (1869). В них участвовали А. Бебель (Лейпциг), Ф. Лассаль (Франкфурт). Возникший в 1877 году Всеобщий рабочий певческий союз был запрещен как одна из революционных организаций.

²³ Текст песни приписывается писателю Э. Пельце; в напеве использовалась мелодия народной песни «В Австрии есть замо́к».

²⁴ Маркс К. Критические заметки к статье «Пруссак» // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. С. 443.

²⁵ В конце 40-х годов в создании революционных песен принимали участие выдающиеся представители немецкой революционной поэзии Г. Гервег и Ф. Фрейлиграт. Последний, входивший в 1848 году в состав редколлегии

ровался тот новый интонационный строй (речевая декламационность, активные восходящие ходы на кварту, выразительные паузы) в сочетании с чеканными пунктирными ритмами марша, энергичным темпом, на почве которого позднее возникли массовые революционные песни немецкого пролетариата (вплоть до песенного искусства Г. Эйслера).

Историческим музыкальным памятником революции 1848—1849 годов была и деятельность Вагнера. Революционная направленность его эстетических устремлений, антибуржуазные идеи, мечты о новой интеллектуальной жизни «свободного» человека будущего отражены в творчестве композитора и в эстетических трудах «Искусство и революция» (1850), «Опера и драма» (1850), в автобиографическом эскизе «Обращение к моим друзьям» (1851). Поражение революции, вынужденное пребывание на чужбине, политическая реакция не прошли даром для Вагнера. Однако, отдав тяжкую дань философии пессимизма, великий новатор сохранил непримиримую враждебность к буржуазной действительности и как художник продолжал страстно искать пути к осуществлению идеалов «чистой человечности»²⁶.

В течение своей жизни Вагнер испытал влияние различных философских и эстетических течений. Здесь и революционный пафос европейского романтизма первой половины века, и дерзновенные мечтания литературной группы «Молодая Германия», философские взгляды левых гегельянцев (Арнольд Руге), анархизм М. Бакунина и реакционные воззрения А. Шопенгауэра, принципы утопического социализма (Р. Оуэн, П. Прудон, Ф. Р. де Ламенне) и наконец материализм Л. Фейербаха, его идеи всеобщего перевоспитания человечества. Противоречивым был философский мир Вагнера, однако главное в нем было подчинено мечте о свободе и счастье человечества.

Постепенно формирующаяся у Вагнера грандиозная концеп-

«Новой Рейнской газеты» К. Маркса, печатал на ее страницах свои революционные стихотворения («Мертвые живым», «Прощальное слово Новой Рейнской газеты» и др.). В годы пребывания в Англии (1846—1848) он переводил произведения английской социальной поэзии (Т. Гуд — «Песня о рубашке», «Мост вздохов»), обработал стихотворение Роберта Бёрнса «При всем при том», придав ему острый политический аспект. Это стихотворение распевалось в Германии в 1848 году и позднее на старинный шотландский напев, использованный первоначально Р. Бёрнсом. Остро революционные стихи Г. Гервега — «железного жаворонка», как его называл Г. Гейне, — с их особым песенным строем, простотой, доходчивостью, встречаются во многих песенных вариантах. См. об этом: *Steinitz W. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. В., 1954. Bd 1; 1962. Bd 2; *Knepler G. Musikgeschichte der 19. Jahrhunderten*. В., 1961. Bd 2. S. 720—725; *Lieder der Revolution von 1848*. Leipzig, 1957. Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы (от истоков до 1917 года). М., 1978. С. 81—82, 91—95; *Николаева Т. Поэзия немецкой революции 1848 года*. Саратов, 1961.

²⁶ См.: *Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избр. работы*. М.: Искусство, 1978. С. 137.

ция «Кольца нибелунга» (начало работы над текстом относится к 1848 году) явилась уникальным образцом художественного произведения, в котором отразилась общественная атмосфера предреволюционного времени, философско-материалистическое понимание капитализма с его губительной для человечества властью денег, жестокой кровавой борьбой за власть и одновременно идеалистическое, утопическое представление о неизбежной самопроизвольной гибели капитализма и наступлении нового, «свободного мира». Глубина философской концепции «Кольца», весь комплекс его новаторских выразительных средств, новый тип жанра, новые принципы соотношения слова и музыки, вокального и инструментального начала, ариозности и декламационности, «бесконечность» мелодического и гармонического развития, грандиозность оркестровой палитры, сложная система лейтмотивно-симфонических связей — определили то исключительное значение, которое приобрела вагнеровская музыкально-драматическая эпопея в духовной культуре XIX века (тетралогия завершена в 1874 году).

В атмосфере послереволюционной Германии творчество Вагнера, подобно гигантской горной вершине, возвышается над всем музыкальным искусством XIX века. Не случайно такой тонкий художник и знаток музыки, как Томас Манн, уже в XX веке во множестве своих статей («Страдания и величие Рихарда Вагнера», «Письма Рихарда Вагнера», «Ибсен и Вагнер», «„Кольцо нибелунга“ Вагнера», «Об искусстве Вагнера» и др.) с присущей ему страстью вскрыв величие творчества Вагнера, его могучую власть и неотразимое «стимулирующее действие».

Начало 50-х годов открывает поздний период музыкального романтизма в Германии, завершившийся лишь к концу века. Его во многом определяет творчество Вагнера, жившего в изгнании в Швейцарии, но всеми помыслами связанного с родиной.

Выдвигаются и новые творческие личности. В 1853 году выходят из печати первые сочинения Брамса, уроженца Гамбурга, горячо поддержанные Шуманом. В 1848 году в Веймар приезжает Лист, создавший здесь свои самые выдающиеся произведения. Творчество этих композиторов составило гордость музыки Германии во второй половине XIX века.

Включившись в музыкально-общественную жизнь Германии, Лист разносторонне обогатил ее своей композиторской, исполнительской, педагогической и просветительской деятельностью, передовыми эстетическими воззрениями. Демократическая направленность творчества Листа, проявившая себя еще в начале его пути в «Революционной симфонии» (1830), фортепианной пьесе «Лион» (1834), кантате «Кузнец» (1845), а также в статьях «О положении художников и об условиях их существования в обществе», получила наиболее полное выражение в 50-е годы. Образный строй его сочинений конца 40-х и 50-х годов шел вразрез

с настроениями, царившими в обществе после 1849 года. Героика и гордое мужественное страдание, ораторский пафос и лирико-философская проповедь пробуждали мысль, звали к борьбе, утверждали веру в конечное торжество идеала (светлые ликующие коды симфонических произведений). Жанрово-композиционные принципы музыки Листа: программность, поэдность, монотематизм, наиболее полно выявившиеся в его симфонических поэмах, — сконцентрировали суть новаторских устремлений в искусстве того времени.

Во второй половине века музыкальная жизнь Германии характеризовалась выделявшей ее среди всех европейских стран многочисленностью культурных центров, между которыми происходил интенсивный обмен композиторами, дирижерами, отдельными исполнителями. В этот своеобразный «круг вращения» были вовлечены города ближайших стран: Вена, Прага, Пешт, города Немецкой Швейцарии, Голландии и другие.

Большое число филармонических концертных, театральных учреждений, певческих обществ, адресовавшихся к широким демократическим слоям общества, развертывали свою деятельность, существуя рядом со старыми, все более отживавшими формами придворной музыкальной жизни¹ (при княжеских дворах служили и Брамс в Детмольде, и Лист в Веймаре, многие монархи были известными меценатами, среди них Людвиг II Баварский, герцог Саксен-Мейнингенский и др.). Деятельность выдающихся музыкантов (начиная с Мендельсона) способствовала воспитанию общественного вкуса, пробуждению более серьезных музыкальных интересов по сравнению с увлечением модными виртуозами. Однако филистерство и рутинность стояли на пути Листа и Брамса так же, как и на пути Мендельсона и Шумана, что, несомненно, способствовало переезду Листа из Веймара в Рим в 1861 году и Брамса из Гамбурга в Вену в 1862 году.

Интенсивность концертной жизни создавала почву для творческой активности композиторов, но репертуар подчас составлялся из посредственных произведений. Если энергичная, отмеченная подлинным новаторством и размахом деятельность Листа в Веймаре содействовала продвижению этого города на передовые позиции немецкого музыкального искусства, то Лейпциг, напротив, после отъезда Шумана (1844) и смерти Мендельсона (1847) утратил свое прежнее значение средоточия высокой музыкальной культуры и ведущего центра просвещения. Сужение репертуара концертов Гевандхауза, замкнутость в рамках узкопрофессиональных интересов, укреплявшаяся в консерватории, становятся отличительными чертами музыкальной жизни Лейпцига²⁷. Все больше укоре-

²⁷ Главными дирижерами Гевандхауза были Ю. Ритц (1848—1860), К. Рейнеке (1860—1895); технически безукоризненное исполнение не сопровождалось яркими творческими решениями. В 80-х годах наметилось расширение репертуара: Брамс, Чайковский (авторский концерт в 1888 году), Брукнер. Большим

нявшееся в практике (а затем отраженное в музыковедческой литературе) противопоставление веймарской и лейпцигской школ было основано именно на обнажившихся в 50-е годы противоречиях между новым и старым. В своем отношении к классическим принципам музыкального искусства, к традициям оркестровых, камерных инструментальных и вокальных жанров лейпцигцы стояли на сугубо консервативных позициях, воинственно отстаивая незыблемость, неприкосновенность этих принципов, превращая их тем самым в академическую догму и препятствие для подлинно творческих исканий. Отсутствие боевого духа, живой, свежей мысли времен Мендельсона и Шумана, превалирование строгого технологического профессионализма стали тормозом в развитии новых идей.

Борьба веймарской и лейпцигской школ отражала и некоторые различия эстетических позиций, связанных с двумя тенденциями внутри немецкого романтизма (о них речь шла ранее). Эти тенденции представляли три ведущих композитора. Лист и Вагнер дерзновенно ниспровергали привычные каноны, искали в синтезе искусств возможности для дальнейшего развития музыки; Брамс же, настойчиво опиравшийся на классические традиции, стремился сохранить право музыки на самостоятельную имманентную выразительность. Противостояние этих двух эстетических концепций и одновременно их сосуществование составляли сущность музыкального романтизма позднего периода.

Относительная независимость Листа в Веймаре и неуязвимость Вагнера за пределами Германии (в Цюрихе) позволяли им открыто выступать в печати («Новый музыкальный журнал» против «Всеобщей музыкальной газеты») с широкой пропагандой идей «музыки будущего», утверждать новые формы общественной музыкальной жизни (7 августа 1861 года состоялось открытие Всеобщего немецкого музыкального союза, основанного Листом).

Критические стрелы веймарцы нередко направляли против Брамса, хотя они были поначалу готовы принять его в свои ряды — особенно после провала первого фортепианного концерта Брамса в Лейпциге (1859), но Брамс избрал самостоятельный путь. Уже в первых его произведениях — фортепианных сонатах, вариационных циклах, балладах ор. 10, фортепианных трио и квартетах, первом фортепианном концерте ощутима значительность и новизна творческих замыслов, органичное слияние романтического и классического мировосприятия. Оригинальное преобразование романтического и классического начал в творчестве ком-

событием стало первое исполнение седьмой симфонии Брукнера (1884) под управлением А. Никиша. В конце века он возглавил оркестр; под его руководством (1895—1922) концерты Гевандхауза вновь приобрели мировое значение.

В 1884 году открылось новое здание Гевандхауза (архитекторы М. Гроппиус и Х. Шмидт) с Большим и Малым залами. В 1892 году перед зданием был установлен памятник Мендельсону.

позитора представляло собою столь гармонично уравновешенное целое, что обусловило особое место его наследия в немецкой музыкальной культуре. Брамс не принадлежал ни к веймарской, ни к лейпцигской школе, хотя современники подчас неправомерно отождествляли его с последней. В печати 60—70-х годов противопоставление Брамса и Листа сменяется противопоставлением Брамса и Вагнера, так называемой борьбой вагнерианцев и брамсианцев («браминов»), продолжавшейся и после смерти Вагнера. Конечно, поводы для антитезы имелись: идее «музыки будущего» в предписанных синтетических музыкально-драматических формах Брамс противопоставил идею главенства специфических внутренних закономерностей музыкального искусства, сохранения основ классических жанров. Только с течением времени были обнаружены «новые пути», идущие от музыки Брамса, равно как и классические основы творчества Вагнера. Различными дорогами шли Вагнер и Брамс к утверждению общей философско-эпической линии немецкого искусства, восходящей и к И. С. Баху, и к Л. Бетховену.

В годы реакции (50—60-е годы) музыка стала серьезным средством выражения гневного протеста, неприятия действительности, неудовлетворенности и несогласия. Жесточайшая цензура оказалась бессильной перед ней. В сложных романтических концепциях музыкально-драматического, инструментального и песенного искусства были воплощены эстетические идеи, глубокое ощущение и понимание жизни, высокие помыслы немецких композиторов. Именно во второй половине XIX века на смену скромному лирическому герою Шуберта, с его миром искренних сердечных чувств, в музыку пришел новый герой, активно мыслящий, действенный, способный противостоять окружающему миру. Этот герой, вышедший из среды «давидсбюндлеров» (Шуман), по-новому раскрылся в творчестве Листа (симфонические поэмы, фортепианные произведения), в драматических эпопеях Вагнера. Одновременно с ним его «родной брат» — ранний романтический герой, мечтатель, поэт — жил в мире лирических переживаний, в углублявшемся психологическом разрыве «двух миров», в трагических коллизиях сферы песни, инструментальных произведений. Лирическая драма личности (Шуман, Брамс, Лист, Вагнер) теперь — в идеологической жизни Германии послереволюционного времени — приобрела глубокий философский и социальный смысл.

Конечно, поражение революции, атмосфера политического и духовного гнета в стране не могли не оставить следа в творчестве даже крупных художников. Не без влияния этих настроений возникло «фаустианство» в музыке Листа, усилилась трагичность в драмах Вагнера (создание «Тристана» отодвинуло на второй план работу над «Кольцом» с его героическим «зигфридовским» началом; последующее возвращение к «Кольцу» несло на себе печать влияния А. Шопенгауэра).

И все же общий потенциал прогрессивных идей сохранился в

искусстве обоих художников. Новое образное содержание способствовало небывалому развитию и пополнению музыкально-выразительных средств. Претворение идей синтеза искусств породило новые жанры (романтические сонаты, поэмы, циклы миниатюр, музыкальные драмы) и новые методы музыкального мышления. Немецкая музыка второй половины XIX века в целом значительно обогатила европейское искусство, внося в него много новаторского, передового.

Вместе с тем наметившееся еще в первой половине XIX века тяготение к реализму, к правде жизни оказало определенное воздействие на эстетические взгляды композиторов-романтиков — Гофмана, Вебера, Шумана, Мендельсона. Этот процесс продолжался и позже. Правдивое видение и тонкое раскрытие внутреннего мира человека в творчестве Брамса, как и социально-психологические коллизии музыкальных драм Вагнера, дают все основания для такого утверждения. Однако реалистический метод как таковой не занял в музыке Германии того централизованного положения, как это было в России, во Франции или в Италии. Конец же XIX — начало XX века были отмечены возникновением художественных тенденций нового времени.

Важное место к середине XIX века заняла возникающая в русле романтического искусства музыкальная публицистика. Традиции, сложившиеся в начале века в критике Гофмана и Вебера, широко развивались в многообразной литературной деятельности Шумана, Листа, Вагнера. Критическая мысль выдающихся романтиков отмечала самое значительное, передовое, прозорливо указывала пути в будущее, решительно отменяя все посредственное, рутинное, отжившее.

Романтическое постижение явлений окружающего мира и искусства нашло исключительно яркое отражение в работах Шумана, в учрежденном им «Новом музыкальном журнале» (1834). Развернувшаяся на страницах журнала полемика вокруг кардинальных вопросов романтического музыкального искусства (в которой принимали участие многие передовые музыканты Германии) обнаруживает особую роль его редактора и основного автора.

Вторая половина века показала большие успехи музыкальной периодики и нотоиздательства, развития музыкально-исторической науки. Была переиздана работа И. Н. Форкеля «О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха» (1855), появились значительные монографические труды (капитальная работа Ф. Кризандера о Генделе — 1858—1867, музыкально-исторические работы К. Ф. Бренделя). Важнейшим вкладом Германии в музыкальную науку стали публикации памятников музыки прошлого (*Denkmäler der Tonkunst*, Bd 1—5, 1869—1871, позднее, с 1892 года, *Denkmäler Deutscher Tonkunst*). Большая роль в этом принадлежала Ф. Кризандеру, который основал «Ежегодник музыкальной науки» (*Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*, 1863 и 1867) и «Ежеквартальное издание музыкальной науки» (*Viertel-*

jahrschrift für Musikwissenschaft) совместно с Ф. Шпиттой и Г. Адлером. Учреждение Баховского (1850) и Генделевского (1867) обществ, издание многотомных собраний сочинений И. С. Баха (54 тома, 1851—1900), Генделя (100 томов, 1859—1894), 24 серии сочинений Моцарта свидетельствовали об огромных сдвигах в развитии музыкального искусства и научной мысли в Германии.

2

Развитие литературы и искусства Австрии в XIX веке имело свои особенности, которые были обусловлены характером общественно-исторического процесса в этой стране. Жестокая система управления австрийского канцлера Меттерниха, возглавившего реакционные силы Европы после Венского конгресса (1814—1815), была направлена на изоляцию народа от революционного и национально-освободительного движения, развивавшегося в других странах. Многонациональное население Австрии, насильственно отторгнутое от общеевропейских политических и культурных центров, вплоть до революции 1848—1849 годов было вынуждено жить в духовно замкнутом пространстве. Подавление любого прогрессивного начинания осуществлялось с помощью цензуры, полицейских мер, тайной полиции. Даже Германия, родственная Австрии по языку, была отгорожена декретами Меттерниха. «Таможенные пошлины,— писал Ф. Энгельс,— не пропускали материальной немецкой продукции, цензура — духовной; невероятнейшие паспортные ограничения сводили личные сношения до крайнего минимума. [...] Таким образом, Австрия оставалась совершенно чуждой всему буржуазно-либеральному движению Германии»²⁸. Значительной оставалась и роль католичества, ордена иезуитов. Буржуазно-демократическая революция 1848—1849 годов в Австрии положила конец власти Меттерниха. Однако поражение революции, приход в правительство представителей феодально-монархических кругов и крупной буржуазии, введение реакционной конституции (несмотря на проведение в 50-е годы аграрной и некоторых других буржуазных реформ), затем война с Пруссией, окончившаяся поражением Австрии (1861), — все это тормозило развитие общественной и культурной жизни Австрии, ее литературы и искусства.

Если литературный романтизм заявил о себе в XIX веке в Германии и Франции в яркой национальной форме, то в Австрии этого не произошло, в ее литературе и драматургии не сложилась самобытная национально-романтическая школа. В творчестве наиболее значительного австрийского драматурга Ф. Грильпар-

²⁸ Энгельс Ф. Роль насилия в истории // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 432.

цера (1791—1872) стилистически сложно, а подчас и непоследовательно пересекались воздействия классицизма XVIII века и романтизма, новых реалистических тенденций и демократического искусства венских предместий. Вера в высокие идеалы человека и крушение этих идеалов составляли идейную основу драм Грильпарцера; трагедия человеческой души и одновременно сказочная фантастика народного театра, возвышенное и бытовое, фантастическое и реальное были соединены в его произведениях. Талантливый писатель, Грильпарцер не вышел на мировую арену искусства. «Меттерниховская Австрия,— писал Ф. Меринг,— неподходящая почва для революционных титанов»²⁹.

Сковывавший мысль дух бюрократизма, страх перед тайной полицией сдерживали развитие большой литературы, драматургии, свободного публицистического слова. В группе «Молодая Австрия», объединявшей художников разных эстетических позиций (поэт Н. Ленау, Ан. Грюн, Э. Бауэрнфельд), более других был близок романтизму Н. Ленау (1802—1850). В его творчестве заметны влияния немецкой, венгерской и славянской народной поэзии, романтические и реалистические тенденции времени³⁰.

В 50—60-е годы романтическое начало в австрийской литературе почти полностью утратило свое значение.

По-иному складывалась история музыкального искусства Австрии XIX века. Музыка находилась в русле передовых идей эпохи, сохраняя верность традициям и национальные особенности. Вспомним, что в XVIII веке в Австрии не оказалось поэтов, драматургов, имена которых можно было бы поставить в один ряд с именами великих композиторов — представителей венской классической музыкальной школы. Подобное же явление наблюдалось и в XIX веке. Вряд ли можно найти в австрийской литературе имена писателей, поэтов, драматургов, по уровню и масштабу творчества равнозначные Шуберту, Брамсу, Брукнеру, Малеру. Огромный творческий импульс, заложенный в наследии композиторов-классиков, и в особенности влияние могучего искусства Бетховена, подобного гигантскому прорыву к свету в условиях меттерниховской реакции (девятая симфония с ее идеями свободы и братства всего человечества, 1824), ощутимы на всем историческом пути австрийской музыки.

Из этого животворного источника питалось многообразное искусство Шуберта; он первым из австрийских романтиков вышел на мировую музыкальную арену (хотя по времени признание

²⁹ Меринг Ф. «Сон — жизнь» Грильпарцера // Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.: Л., 1964. С. 242.

³⁰ В романтической лирике и поэмах Ленау нашли отражение настроения революционно-демократической интеллигенции в преддверии революции 1848—1849 годов. Острые социальные и национальные конфликты, протест против европейской реакции и гнета католицизма воплощены в его произведениях второй половины 30-х — начала 40-х годов («Савонарола», «Ян Жижка», «Фауст», «Альбигойцы»).

Шуберта произошло несколькими десятилетиями позднее). Творческие принципы Шуберта, окончательно сложившиеся в 20-е годы, не сразу были поняты в Вене даже просвещенными музыкантами. Социальная проблематика его песенной лирики, проникновение в глубины внутренней жизни человека, романтические озарения в симфонической драме «Неоконченной симфонии», широкое эпическое полотно симфонии C-dur, утверждение песенности как нового принципа музыкального мышления — все это было гениальным завоеванием и предвосхищением дальнейших путей развития европейской музыки.

Между тем в Австрии «совершалось медленное, невидимое на поверхности движение, которое сводило на нет все усилия Меттерниха. Богатство и влияние промышленной и торговой буржуазии возрастали... Введение железных дорог ускорило как промышленное, так и духовное развитие страны»³¹.

Волна общественного подъема, которая привела к событиям 1848—1849 годов, оживила и музыкальную жизнь Австрии. В 1847 году была учреждена Венская академия, открывшая путь для развития творческой и научной мысли, освободившая ее от гнета католицизма, богословской «науки» иезуитов. Академия способствовала подъему научного и художественного движения в центрах славянских земель (Чехия, Словения). Более активной стала в 40-е годы деятельность музыкально-общественных организаций. Появился интерес к серьезной симфонической и хоровой музыке. В 1842 году в Вене был создан первый профессиональный симфонический оркестр, возникли новые хоровые организации: Венское мужское певческое общество (1843, позднее — Певческий союз), Певческая академия, Академическое певческое общество под руководством Р. Вайнвурма (1858). Более насыщенной стала вся концертная жизнь Вены. Оживилась деятельность Общества друзей музыки. Широкое распространение получили концерты камерной музыки. В 1860 году были учреждены Общественные концерты под руководством О. Дессофа, осуществлявшие серьезную филармоническую работу в просвещении широких слоев публики. В Вене давали концерты выдающиеся пианисты (З. Тальберг, Ф. Рис), скрипачи (Ф. Клемент, И. Майзедер), продолжалась концертная деятельность известных певцов (И. М. Фогль, Г. Зонтаг, П. А. Мильдер-Хауптман и др.).

Особое значение в Австрии в 30—40-е годы приобретает развитие танцевальной музыки, специально поощрявшееся правительством. Изоляция народа от европейской культуры, пресечение всего прогрессивного, творческого, идейно-значимого сочетались в политике Меттерниха с поощрением развлекательных форм культуры, которые бы ослабляли внимание народа к социальным проблемам, переключали его на развлечения, общественные гуля-

³¹ Маркс К., Энгельс Ф. Революция и контрреволюция в Германии. IV раздел: Австрия // Соч. Т. 8. С. 34.

нья. Обилие танцевальных собраний, народных празднеств, гуляний и других увеселительных мероприятий способствовало развитию жанров бытовой танцевально-развлекательной музыки. Знаменитыми стали танцевальные капеллы талантливых композиторов, скрипачей и дирижеров Й. Ланнера и И. Штрауса-отца. В их творчестве получает развитие национальный австрийский танец лендлер, приобретающий новый, концертный облик. Этот эмоциональный танец, насыщенный лирическим песенным мелодизмом, наделенный виртуозностью, эффектным оркестровым нарядом, завоевал во второй половине XIX века всю Европу.

Оживленной была и музыкально-театральная жизнь Вены. Господствующее положение в Венской придворной опере по-прежнему занимали итальянские произведения, однако в репертуар театра стали больше проникать и оперы Глюка, Моцарта, Вебера, Шпора и других немецких и австрийских композиторов. Спектакли придворной оперы ставились на сценах Бургтеатра (основан в 1748 году) и Кёрнтнертортеатра (основан в 1712 году как театр народной комедии под руководством Й. Страницкого). Открытие нового здания Венской оперы в 1869 году ознаменовалось постановкой «Дон-Жуана» Моцарта. Вершины же своего художественного развития Венская опера достигла в конце XIX века.

Значительно расширилась и укрепилась деятельность Венской консерватории (учреждена Обществом друзей музыки в 1817 году), ставшей одним из самых авторитетных учебных заведений Европы. Введенный в Венском университете с 1861 года курс музыкальной критики превратился к концу века в крупный научный центр европейского музыкознания (деятельность М. Г. Ноттебома, Р. Г. Кизеветтера, Л. А. Кёхеля и др.). Видное место в художественной жизни Вены заняла музыкальная публицистика («Венская всеобщая музыкальная газета», 1813—1848, и другие периодические издания).

Особое положение в австрийской музыкальной науке и критике занял Эдуард Ганслик (1825—1904), переехавший в Вену из Праги в 1846 году и незадолго до этого начавший свою музыкально-критическую деятельность в различных периодических изданиях. Талантливый критик, задававший тон музыкальной публицистике в Вене, читавший лекции по истории и теории музыки в университете (1856—1894), Ганслик написал книгу «О музыкально-прекрасном» (1854), широко распространившуюся в музыкальном мире. Вокруг книги развернулась полемика, не утратившая своей остроты и идейного значения и в наши дни. Эстетические положения Ганслика, опиравшегося на неокантианскую концепцию тождества формы и содержания, сводятся к утверждению сущности музыкального искусства как «движущейся звуковой формы». Тем самым отрицалась возможность отражения в музыке какого-либо содержания. Ганслик резко критиковал романтиков, высказывая отрицательное отношение к Паганини, Шопену, Берлиозу, Вагнеру, к великим художникам русской и чешской националь-

ной классики. «Сводя эстетическое своеобразие музыки к „чисто формальной красоте“, — писал известный советский исследователь С. Маркус, — Ганслик тем самым отрицал ее познавательный характер как искусства...»³² Против концепции Ганслика решительно выступил известный ученый, музыковед А. В. Амброс в своем труде «Границы поэзии и музыки» (1856)³³.

Приезд в Вену в 1862 году Иоганнеса Брамса (1833—1897) обозначил новый важный этап в музыкальной жизни столицы Австрии. В 1863—1864 годах Брамс возглавил один из крупнейших хоровых коллективов Вены — Певческую академию, в 1872—1875 годах был руководителем и дирижером общедоступных симфонических и хоровых концертов Общества друзей музыки. В творчестве Брамса, с его ярко выраженной немецкой национальной основой, как уже говорилось, органично и своеобразно объединены прогрессивные идейно-художественные тенденции романтического и классического искусства. Шубертовские принципы песенного симфонизма, возникшие на их основе новые жанрово-композиционные формы, многонациональные истоки мелоса, яркое претворение славянской струи музыки, наконец, демократические традиции бытового музицирования — все это было органично воспринято композитором. Творчество Брамса — достояние немецкой и австрийской культуры — оставило глубокий след не только в музыке этих стран, оно перешагнуло национальные границы. Общность духовного, высоконравственного начала в искусстве, демократическая направленность творчества и деятельности, серьезный интерес к развитию камерной и симфонической музыки сближают Брамса с Франком, Дворжаком, Танеевым, Григом при всем различии стилистических особенностей их искусства.

Значительным событием в музыкальной жизни Вены явилось творчество Антона Брукнера (1824—1896), приехавшего в Вену из Линца в 1868 году и занявшего место профессора консерватории по классам органа, гармонии и контрапункта. Девять симфоний Брукнера (1866—1896) — это величественный памятник австрийскому симфонизму последней трети XIX века. Возвышенный романтический мир образов, народно-бытовая основа музыки, характерная неторопливость эпического разворачивания объединены в его симфониях с непосредственностью эмоционального высказывания. Брукнер продолжил традиции шубертовского симфонизма в условиях нового времени, иной эпохи. Глубокое почтение Вагнера, осмысление музыкального мира великого немецко-

³² Маркус С. История музыкальной эстетики. М., 1968. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. С. 572.

³³ А. В. Амброс — чех по происхождению, в ту пору профессор Пражской консерватории, с 1872 года — профессор Венской консерватории. Вклад Амброса в музыкальную науку связан с изданием капитального труда «История музыки» в четырех томах (том 4 завершен М. Г. Ноттебомом), в котором исследуется богатейший исторический материал от античности до начала формирования классической музыки.

го драматурга, его образного строя, гармонического и оркестрового письма в сочетании с глубоко индивидуальными особенностями языка и симфонической драматургии определили своеобразие творчества Брукнера.

Пребывание в Вене двух крупнейших симфонистов — Брамса и Брукнера — упрочило начиная с 60-х годов положение столицы Австрии как значительного музыкального центра Европы.

Однако вагнеровская ориентация Брукнера вызвала противопоставление его симфоний симфониям Брамса, вылившееся в новую волну борьбы вагнерианцев с брамсианцами в Вене (80-е годы); особенно ополчился на симфонию Брукнера Ганслик. Ожесточенная полемика вокруг Брукнера и Брамса (сами они не принимали в ней участия), в которую были втянуты и широкие круги любителей музыки, в конечном счете способствовала популяризации произведений обоих композиторов-романтиков, претворявших различные стилистические тенденции, решавших по-разному проблемы европейского симфонизма — при общности «классических» основ.

Как показала история, речь в данном случае не шла о борьбе двух принципиально отличных творческих направлений. Брамса и Брукнера объединяло многое: возвышенные нравственные идеалы, понимание высокого этического смысла служения искусству, психологическая глубина, серьезность и искренность чувств, многослойные связи с классическими традициями и романтическим искусством, демократическая основа творчества. Однако острее социальные, национальные, идеологические противоречия эпохи претворялись у Брукнера и Брамса по-разному. Главное отличие заключалось в разности эмоционального ключа двух художников, раскрывшегося у Брукнера в широкой масштабной протяженности, типологическом единстве монументальных симфонических концепций, колористической насыщенности драматургических пластов; у Брамса же — в большей концентрации и остроте конфликтных столкновений, в подчеркнуто личном, лирико-драматическом начале, в конечном счете — в большей полноте творческих интересов.

К концу XIX века еще шире распространилась в Вене стихия танцевальной музыки. Огромное количество балов (особенно прославились балы в «Редутен-зале»), повсеместные выступления танцевальных оркестров придавали привлекательность, праздничность городской жизни. Среди лучших венских танцевальных оркестров выделилась капелла Иоганна Штрауса-сына, начавшего свою самостоятельную дирижерскую и композиторскую деятельность в 60-е годы. Автор большого количества танцевальной музыки разных жанров, в том числе больших, своего рода танцевальных поэм крупной циклической формы (знаменитые концертные вальсы «На прекрасном голубом Дунае», «Жизнь артиста», «Сказки венского леса» и др.), Штраус опирался на богатые и разнообразные традиции; это и многокрасочный спектр

австрийского сельского и городского фольклора (лендлер, вальс, полька, марш), и бытовая танцевальная музыка австрийских и немецких композиторов (Шуберт, Вебер), и, конечно, творчество предшественников — Ланнера и Штрауса-отца.) Однако именно младший Иоганн Штраус вдохнул в вальс жизненное начало такой силы, которое не утратило своего значения и в наши дни. Вальсы Штрауса оплодотворяли творческую фантазию многих композиторов разного времени (Брамс, Р. Штраус, Малер, Равель и др.).

Сущность штраусовского венского вальса заключается в необычайном мелодическом богатстве, красоте и изяществе ритмических узоров, расширении и симфонизации циклической формы, впечатляющем оркестровом колорите. Поразительная неповторимость, характерная индивидуальность вальсов Штрауса раскрывается в особой приподнято-романтической поэтичности, захватывающей и увлекающей в мир светлой сказки, праздничной, стихийной танцевальности.

И. Штраус вошел в историю музыкальной культуры и как создатель нового жанра — венской оперетты наряду с Ф. Зуппе (1819—1895), К. Миллекером (1824—1899). В венской оперетте, в отличие от французской (Ж. Оффенбах, 1819—1880), ведущее место принадлежит музыке, популярным в Австро-Венгрии танцам (вальс, полька, галоп, чардаш). В опереттах, как и во всей танцевальной музыке И. Штрауса, утверждается в доступных, общительных формах торжество жизни, радость, юношеская романтика чувств.

Конец XIX — начало XX века ознаменованы в музыкальном искусстве Австрии значительным новым явлением — симфоническим творчеством Густава Малера. Наступившая эпоха империализма наложила свою печать на музыку композитора, отразившего острейшие противоречия, коллизии, трагедийность нового времени.

ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ (1809—1847)

Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность

1

В историческом музыкознании давно сложилось весьма сдержанное отношение к творческой деятельности и наследию Феликса Мендельсона-Бартольди. «Классик среди романтиков», как обычно называют Мендельсона, по мнению некоторых исследователей, воплощал в своем творчестве спокойное состояние души, умиротворенность, созерцание, лирическое размышление, светлые образы природы и фантастики, а иногда и бюргерское благодушие. Мендельсону нередко отказывали в чувстве нового, за ним постоянно тянулся «шлейф», составленный из определений, близких эпигонству, эклектизму, слащавому сентиментализму и т. д. Подобная ошибочная оценка композитора проистекала из утвердившихся шуманоцентристских позиций исследователей, принимавших бурную дерзновенность за единственную норму воплощения романтических идеалов.

Действительно, если оценивать творческое наследие Мендельсона в сравнении с Шуманом, Листом, Вагнером, то можно усмотреть в творческом облике композитора некоторую сдержанность. Личностное как бы приобретает в его творчестве оттенок объективности, эпическое будто прикрывает собою открытое выражение эмоций, серьезность замыслов умеряет пламенность порывов. Однако эти черты, проявляющиеся в произведениях Мендельсона, далеко не исчерпывают сущности его творчества.

Известная сдержанность в решении широких творческих проблем музыкального романтизма, отсутствие «бунтарства», стремления к нарушению классических норм искусства восполняются у Мендельсона необычайной искренностью, тонкой душевной отзывчивостью и взволнованностью. Щедрость мелодизма, его очевидные демократические истоки, удивительная общительность, сердечная проникновенность музыки определяют своеобразие этого композитора, открывающего свой путь в романтическом искусстве.

Особое место Мендельсона среди немецких романтиков часто объяснялось исследователями пристрастием композитора к наследию классиков XVIII — начала XIX века. Действительно, с детских лет воспринятая страстная любовь к классической музыке освещала весь творческий путь художника. «...Первым качеством артиста является уважение ко всему значительному, способность

преклоняться перед подлинно великим, признавать и сознавать в нем простоту гения...» — писал Мендельсон своему другу Вильгельму Тауберту в письме от 27 августа 1831 года¹.

Преклонение перед величием творческого духа Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, перед силой и красотой их творений, естественно, не могло не отразиться на творчестве восприимчивого художника. В музыке Мендельсона всегда ощутима связь с традициями классической музыки: ясность музыкальной мысли, строгая логика ее развития, гармоничность формы, художественная завершенность, законченность целого. Иногда Мендельсон использует даже конкретные приемы письма, характерные для Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена. Но это никогда не носит характера заимствования или подражания. Отдельные приемы, ясные по своим стилистическим истокам, преображаются в сочинениях Мендельсона, приобретая новый идейно-эмоциональный смысл, никогда не выпадая из общего контекста, органически вытекая из замысла. Так, например, медленные, величаво-торжественные аккордовые вступления во многих симфонических произведениях Мендельсона воспроизводят приемы генделевского хорового письма. Трепетные тремолирующие или повторяющиеся аккорды, сопровождающие певучую, спокойно-выразительную мелодию (прием, часто встречаемый в медленных частях циклических произведений), напоминают о характерной фактуре бетховенских философских *Adagio*. Разнообразные приемы полифонического письма связаны с традициями баховской полифонии (фортепианные прелюдии и фуги Мендельсона, его органные сонаты, оратории, полифонические разделы в симфонических и камерных циклах). В письме к известному актеру Эдуарду Девриенту от 15 июня 1831 года Мендельсон писал по поводу некоторых своих духовных произведений: «Если моя музыка обнаруживает сходство с Себастьяном Бахом, то в этом нет моей вины, потому что я создавал ее по своему вдохновению, и если текст воодушевил меня так же, как старого Баха, то это меня только радует. Ты, конечно, не думаешь, что я способен копировать форму, минуя содержание, так как отвращение и лень не позволили бы мне завершить подобный труд»².

Для Мендельсона не существовало каких-либо колебаний между классицизмом и романтизмом. Не случайно его любимыми писателями были одновременно Гёте, Шекспир и Жан Поль. Романтическое было такой же органической сущностью композитора, как и верность классицизму. То и другое тесно переплеталось в его творчестве. Романтический строй музыки, склонность к использованию характерных для романтиков композиционных форм и средств музыкальной выразительности — все это преображало традиции

¹ *Mendelssohn-Bartholdy F. Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832.* Leipzig, 1882. S. 272.

² *Ibid.* S. 214.

классицизма у Мендельсона и придавало его романтическому по своей сущности творчеству неповторимое своеобразие.

С именем Мендельсона связан новый шаг, определенные завоевания в истории развития мирового музыкального искусства. Новое в его методе заключалось не в разрушении установившихся традиций в музыке, а в творческом их преобразовании и развитии. Так, опираясь на традиции «Пасторальной симфонии» Бетховена, Мендельсон создал свои «пейзажно»-жанровые романтические симфонии, в которых по-новому решил проблемы программного симфонизма. Развивая принципы программных увертюр Бетховена, Вебера, Мендельсон пришел к новому типу романтической концертной увертюры. Претворяя традиции ораториального творчества Генделя, композитор создал романтический тип лирико-драматической оратории, близкой ораториям Шумана («Рай и Пери») и Листа («Святая Елизавета»). Используя опыт классиков Моцарта, Бетховена в инструментальном концерте, Мендельсон пришел к новому роду концертного жанра, непосредственно предвосхитившего концертные произведения Листа. Обращаясь, наконец, к бытовой музыке, создал новый тип романтической фортепианной миниатюры — «песню без слов». И всюду Мендельсон показал высокое мастерство художника, тонкий, безукоризненный вкус, изящество конструктивных особенностей, принципов драматургии, оркестрового письма, мелодико-ритмических и гармонических средств.

Объективно, исторически Мендельсон является как бы своеобразным связующим звеном между Шубертом, с одной стороны, и Шуманом, Листом — с другой, хотя он и был их современником. Именно в этот период, как известно, в истории музыкальной культуры Германии произошел качественный скачок в сторону обострения субъективизма, психологической насыщенности музыкального искусства, все более усиливавшейся в 30—40-е годы, что не замедлило сказаться на всех средствах музыкальной выразительности.

Песенность как принцип музыкального мышления, подготовка и утверждение в разных инструментальных жанрах принципов поэчности, программности, романтическая трактовка сонатно-симфонического цикла, выдвигающая на первый план средние, лирические и жанровые части с постепенным стиранием граней между ними, а также между основными разделами сонатного *allegro*, проникновение принципов песенности в тематический материал, в приемы его развития, в фактуру и оркестровое письмо, в структурные закономерности частей и целого — все эти характерные черты романтической музыки присущи Мендельсону в его творчестве, соприкасающемся с творчеством Шумана, Листа, Вагнера, Брамса и других композиторов.

Духовное развитие Мендельсона, его детские и юношеские годы (в доме отца и в период обучения в Берлинском университете) проходили в атмосфере высокой интеллектуальности. Общение со

многими выдающимися людьми своего времени (Г. В. Ф. Гегель, И. В. Гёте, Г. Гейне, К. М. Вебер, М. Швиндт, И. Н. Гуммель, К. Цельтер и другие) сыграло огромную роль в формировании его мировоззрения, эстетических взглядов, художественных вкусов композитора. В этой среде преклонялись перед величием мысли музыкальных гениев, поощрялись и развивались романтические устремления к постижению сложного душевного мира современника, интерес к фантастическому, к волшебству природы, зрели думы о художественном воспитании народа, возращивалось чувство прекрасного, ощущение полноты и красоты жизни. Совершенствованию Мендельсона-художника способствовали богатые впечатления от многочисленных путешествий (Германия, Англия, Шотландия, Австрия, Франция).

Не только непосредственное окружение композитора, но и широкие круги немецкого бюргерства, для которого он, как и Шуман, Брамс, создавал свои произведения, отличались «духовной активностью и изысканным литературным образованием», — писал выдающийся немецкий ученый Герман Аберт³. Этим объясняется строгость и требовательность Мендельсона к себе (многие его произведения были опубликованы лишь после смерти автора), серьезность его замыслов даже тогда, когда он обращался к популярным бытовым жанрам (фортепианные вариации, фантазии, капризы, «детские», «характеристические» пьесы, «Песни без слов» и др.).

Ясность, правдивость, особая духовная целомудренность характерны для всего творчества композитора. Мелодическое богатство сочетается в его произведениях с тонким ощущением гармонического и оркестрового колорита. Мендельсон был прекрасным рисовальщиком и живописцем (он оставил большое количество рисунков и акварелей). И, быть может, красочное восприятие окружающего мира, ощущение глубокой органической связи живописи и музыки раскрывают тайну яркой впечатляемости его оркестрового колорита («Итальянская», «Шотландская» симфонии, увертюры «Гебриды», «Сказка о прекрасной Мелузине» и др.). Будучи выдающимся пианистом и органистом, хорошо владея игрой на скрипке, Мендельсон тонко чувствовал выразительные возможности этих инструментов, мастерски использовал их фактурные особенности. Ритмическая свобода и непринужденность, гибкость и пластичность музыкальной ткани характерны для его письма.

Основные этапы творческого пути Мендельсона обозначаются десятилетиями: 20, 30, 40-е годы.

Первые музыкальные опыты композитора относятся к началу 20-х годов. В это время выявился его интерес к разным жанрам, в том числе к зингшпилю. Пять опер («Солдатская любовь» — 1820, «Оба педагога» — 1821, «Странствующие комедианты» —

³ Аберт Г. В. А. Моцарт. В 2-х ч. М., 1978. Ч. 1. Кн. 1. С. 23.

1822, «Дядюшка из Бостона, или Два племянника» — 1823, «Свадьба Камачо» по М. Сервантесу — 1825) не оставили, однако, заметного следа в творчестве Мендельсона. Одновременно шла работа над симфониями для струнного оркестра (количеством 13), первой симфонией для большого состава (op. 11, c-moll, 1824), концертами; это фортепианный концерт a-moll, скрипичный d-moll, двойные фортепианные концерты Es-dur и As-dur, концерт для скрипки и фортепиано с оркестром d-moll; сочинены также фортепианные сонаты, фортепианные квартеты (e-moll, f-moll), трио c-moll.

Наиболее значительными произведениями этого периода являются концертная увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826) и струнный октет Es-dur (1825), в которых отчетливо проявилась тенденция к песенности и скерцозной фантастике. В увертюре как бы сфокусировались характерные черты стиля Мендельсона: синтез лирики, фантастики, ощущения природы и доброго юмора. Яркая образность, композиционное и оркестровое мастерство выдвинули это произведение в число подлинных шедевров музыкального искусства.

30-е годы — пора творческого расцвета композитора, зрелого художника с ярко выраженным индивидуальным складом мышления. Эти качества обнаруживаются в произведениях различных жанров: в симфониях («Реформационная», 1830, «Итальянская», 1833) и концертных увертюрах («Гебриды», «Прекрасная Мелузина»), фортепианных концертах (op. 25, g-moll, 1831; op. 40, d-moll, 1837) и трех струнных квартетах (op. 44, 1837), в кантате «Первая Вальпургиева ночь» (1831) и оратории «Павел» (1836), в первых тетрадах «Песен без слов». В это время Мендельсон встречается с крупнейшими музыкантами Европы (Глинка, Берлиоз, Шопен, Шуман), успешно выступает в зарубежных концертах (Лондон, Париж, города Германии, Австрии, Швейцарии), отдает много времени музыкально-общественной, просветительской деятельности.

Интенсивность творческой жизни Мендельсона не ослабевает и в 40-е годы. Композитор делит свое время между Берлином, Лейпцигом и Лондоном, руководит организацией и проведением крупных музыкальных праздников в Ахене, Дюссельдорфе, Кёльне, много сочиняет. В этот период он пишет симфонию-кантату «Хвалебная песнь» (1840), завершает «Шотландскую симфонию» (1842), создает скрипичный концерт e-moll (1844), музыку к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», струнный квартет f-moll (1847), фортепианное трио c-moll, op. 66 (1845), шесть органых сонат и много других произведений. В них заметно углубление психологического и драматического начала (уже в «Шотландской симфонии», далее в скрипичном концерте e-moll, в оратории «Илия», 1846, и, наконец, в трагическом струнном квартете f-moll, 1847). В этих произведениях, отмеченных особенной остротой лирико-драматической выразительности, развиваются принципы поэчности, новой,

романтической ораториальной драматургии. Лирическая песенность становится основой драматизации образов.

Творческое наследие Мендельсона охватывает решительно все существовавшие в его время музыкальные жанры, свидетельствует о широте художественных интересов. Его привлекают народно-сказочная тематика (увертюра «Прекрасная Мелузина», неоконченная опера «Лорелея») и образы природы, жанровые картины («Итальянская», «Шотландская» симфонии, увертюра «Фингалова пещера»). Он обращается к произведениям Гёте (баллада «Первая Вальпургиева ночь», увертюра «Морская тишь и счастливое плавание»), Сервантеса (опера «Свадьба Камачо»), Шекспира (увертюра и музыка к комедии «Сон в летнюю ночь»), Софокла (музыка к трагедиям «Антигона», «Эдип в Колоне»), Расина (музыка к трагедии «Аталия»), Гюго (музыка к драме «Рюи Блаз»), к библейской тематике (оратории «Павел», «Илия», незаконченная оратория «Христос», многочисленные гимны, псалмы).

Забота о приобщении к музыке широких слоев городского населения, о духовном росте соотечественников направила внимание композитора на создание Hausmusik — содержательных произведений, доступных для исполнения любителями музыки. Это были хоровые и сольные песни и полюбившиеся современникам пьесы нового жанра — фортепианные «песни без слов», обаятельная простота, выразительность музыкальных образов которых делают их своего рода лирическим памятником эпохи.

Лиризм Мендельсона обнаруживает богатство и тонкость его души, в его музыке нет ни банальности, ни слащавой сентиментальности; жанровость придает ей яркий национальный колорит, а легкая скерцозность, сказочная фантастика покоряют свежестью и непосредственностью музыкального воплощения.

Мендельсон никогда не поражал слушателя нагромождением или необычным решением технических задач в музыке. Стремление к «классической» простоте выразительных средств — характерная черта его композиторского мышления. Тщательная работа над совершенствованием целого, над отделкой деталей всегда была обусловлена замыслом, содержанием произведения.

Тематический материал его сочинений весьма разнообразен. Здесь и развернутые, певучие мелодии, полные лирической экспрессии и напряжения, и яркие, образно-конкретные темы, питающиеся бытовыми танцевальными и вокальными жанрами, и воздушная скерцозность, и величественные образы хорально-гимнического склада. В тематизме Мендельсона часто можно обнаружить приметы демократических бытовых жанров: типичные интонационно-мелодические обороты, ритмоформулы, фактуру и т. д. Все это является свидетельством почвенных связей творчества композитора с немецким национальным искусством, народно-песенным, народно-танцевальным фольклором. Как правило, темы Мендельсона отличаются четким конструктивным строением; они легко рас-

членяются на отдельные построения, мотивы, что также указывает на их национальные истоки.

Что касается трактовки композитором симфонического цикла, то налицо изменение самого характера цикла. В «Итальянской», «Шотландской» симфониях (как и в увертюрах) главное заключается в их «картинности», «пейзажности» — при стремлении к обобщенности содержания и отсутствии конкретной фабульности. Отсюда возникает новый тип романтического цикла, представляющий как ряд сменяющихся ярких, красочных картин (объединенных лишь общим обобщенным замыслом) с усиленным функциональным значением средних частей, с возрастающим эмоциональным содержанием побочных, связующих и заключительных партий в *allegro*, с отсутствием в тематизме *allegro* образно-конфликтных столкновений.

Это во многом определяет и характер развития материала. Композитор отдает явное предпочтение приемам колористического варьирования образов, часто вычлняя для этого из протяженной темы наиболее характерные мотивы и построения («Реформационная», «Итальянская», «Шотландская» симфонии, увертюры «Гебриды», «Морская тишь», «Возвращение с чужбины» и др.). Нередко Мендельсон обращается и к полифоническим методам развития тематизма. Однако чаще он сочетает имитационные, канонические приемы с тонально-колористическим варьированием, насыщая музыкальную ткань густой сетью контрапунктических голосов («Реформационная», «Шотландская» симфонии, «Хвалобная песнь» и др.).

В некоторых произведениях Мендельсона (симфонии, увертюры) заметен процесс формирования принципа монотематизма, получившего свое наиболее законченное претворение в творчестве Листа. Романтический принцип преобразования основной темы подчеркивает интонационное родство, единство различных по характеру образов симфонического цикла, рожденных из одной темы-образа («Шотландская», «Реформационная» симфонии, «Хвалобная песнь», увертюры «Рюи Блаз», «Гебриды», «Морская тишь», «Прекрасная Мелузина»).

Новое понимание сонатно-симфонического цикла, развитие принципа монотематизма привело Мендельсона к стиранию граней между частями и созданию особой одночастности, «поэмности» (фортепианные, скрипичный концерты, «Шотландская симфония»). В сущности, концертные программные увертюры Мендельсона с их глубоко индивидуальным преломлением сонатного *allegro* воплощают уже характерные черты романтического жанра симфонической поэмы, который прочно утвердился в дальнейшем в творчестве Листа.

Не разрушая классических норм в области гармонии и оркестрового письма, Мендельсон сумел внести и в эту сферу много нового. В области гармонического языка, четко следуя классической автентичности, он выделяет некоторые эпизоды в своих произве-

дениях нарочитой плагиальностью, наиболее выразительными гармоническими созвучиями (особенно на слабых долях такта) — уменьшенными септаккордами, нонаккордами, неожиданными модуляционными сдвигами, внезапными модуляциями и т. д.

Сохраняя классический парный состав оркестра и опираясь на группу струнных смычковых инструментов, Мендельсон изобретательно пользуется группами духовых деревянных и медных инструментов, стремится к повышению их выразительной роли, индивидуализации тембров. Не перегружая звучности оркестра, не создавая плотности, массивности звучания, композитор добивается значительных колористических эффектов употреблением приема *divisi*, контрастными сопоставлениями групп и отдельных инструментов, сочетанием необычно высоких и низких регистров как у струнных, так и у духовых инструментов.

Исполненные высокой поэзии и красоты сочинения Мендельсона заняли значительное место в концертном и педагогическом репертуаре выдающихся музыкантов XIX века в Германии и Австрии, а также в Англии, Голландии, Швейцарии. Широкую популярность завоевали они и в России. Жизнеутверждающий тонус, яркая живописность и проникновенный благородный лиризм сделали лучшие сочинения композитора не только одним из прекрасных памятников романтического искусства, но и живым достоянием современной эпохи.

2

В истории немецкой музыкальной культуры Феликсу Мендельсону-Бартольди принадлежит особое место не только как крупнейшему композитору, но и как пианисту, органисту, дирижеру, педагогу, одному из выдающихся музыкальных организаторов и просветителей своего времени. Дирижерская деятельность Мендельсона была направлена на возрождение забытых или редко исполнявшихся произведений, отличавшихся высокими морально-этическими и художественными достоинствами. Будучи совсем юным музыкантом, Мендельсон сумел подготовить исполнение одного из сложнейших произведений мировой музыки — «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Это крупнейшее событие в культурной жизни Германии состоялось в Берлине 11 марта 1829 года. В последующие годы интерес Мендельсона к восстановлению монументальных произведений искусства прошлого непрерывно возрастал. Ярко проявлялась просветительская деятельность Мендельсона в Дюссельдорфе, куда он был приглашен для осуществления грандиозной постановки оратории Генделя «Израиль в Египте» на Нижнерейнском музыкальном празднике (май 1833 года). Там же Мендельсоном были исполнены месса *h-moll* Баха, «Te Deum» Генделя и большое количество произведений старинных итальянских мастеров (их партитуры молодой дирижер неумоимо разыс-

квивал в хранилищах близлежащих городов). Здесь же Мендельсон осуществил постановки опер Моцарта («Дон-Жуан»), Керубини («Водовоз»), а также исполнил музыку Бетховена к драме Гёте «Эгмонт». Активной была концертная деятельность Мендельсона в Лондоне, куда он систематически выезжал начиная с 1829 года с разнообразными сложными программами. Но особенно полно исполнительство Мендельсона раскрылось в Лейпциге, где для этого была подготовлена почва музыкальной практикой Гевандхауза с его двухвековыми традициями общедоступных городских концертов⁴.

4 октября 1835 года в Гевандхаузе состоялся первый концерт под управлением Мендельсона. В программе были его увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» и четвертая симфония Бетховена. Вскоре после первого выступления Мендельсон осуществил исполнение концерта И. С. Баха d-moll для трех клавиров (партии исполняли Клара Вик, Мендельсон и талантливый молодой пианист Ракеман, 9 ноября 1835 года). Далее последовала серия превосходных концертов классической музыки, в том числе программы «исторических концертов» (сезон 1840/41 года),

⁴ Напомним, что предыстория концертов Гевандхауза относится к первой половине XVII века, когда в Лейпциге была создана Музыкальная коллегия — первое объединение любителей музыки не только для совместного музицирования, но и для проведения общедоступных концертов в студенческой и бюргерской среде. В 1688 году Музыкальную коллегию возглавил И. Кунау; позднее деятельность Музыкальной коллегии связывается с именем Г. Ф. Телемана (1701—1704), а четверть века спустя — с именем И. С. Баха (1729—1736). В 1743 году в Лейпциге И. А. Хиллером был учрежден Большой концерт (Der grosse Concert), просуществовавший до 1778 года и осуществивший постановки крупных произведений главным образом немецкой музыки (Г. Гендель, И. А. Хассе и др.). В период с 1778 по 1781 год вместо «больших концертов» было организовано новое музыкальное общество и отстроено новое концертное помещение. Первый концерт в новом зале Гевандхауза состоялся 25 ноября 1781 года под управлением И. А. Хиллера. В концертах Гевандхауза исполнялись наиболее значительные произведения И. К. Баха, К. Диттерсдорфа, Йозефа и Михаэля Гайднов, А. Стамица, К. В. Глюка, И. Г. Грауна, И. А. Хассе, И. А. Хиллера, Д. Чимарозы, Н. Йоммелли, Дж. Б. Перголези (Stabat Mater), А. Гретри, Ф. Э. Баха и др.

24 июля 1782 года была впервые исполнена одна из симфоний Моцарта, а в 1787 году — «Иуда Маккавей» Генделя. Позднее в программах концертов Гевандхауза все больше появляется произведений Моцарта, Гайдна («Времена года», «Сотворение мира»), а в начале XIX века — симфонии Бетховена (№ 1, 2, 3, 5) и его фортепианные концерты (c-moll и G-dur). В 1813 году со своим концертом Es-dur выступил в качестве пианиста К. М. Вебер. В 20-е годы исполнялись произведения Л. Шпора, Л. Керубини, Г. Спонтини, Ф. А. Буальдые, Дж. Россини, М. Клементи. В 1830 году прозвучала оратория «Самсон» Генделя, а в 1834 — впервые в извещениях о концертах Гевандхауза появилось имя Мендельсона в связи с исполнением его увертюры «Гебриды». В эти же годы в концертах уже появились произведения молодого Р. Вагнера, В. Беллини, Ф. Шопена.

После смерти Мендельсона концертные традиции Гевандхауза продолжали Н. Гаде, Ф. Хиллер, Ю. Ритц, Карл Рейнеке, а в XX веке — такие выдающиеся дирижеры, как А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, Г. Абендрот, Ф. Конвичный, К. Мазур.

которые включали произведения Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Мендельсон проявлял большой интерес к современной музыке. В 1839 году впервые прозвучала симфония Шуберта *C-dur*, в 1840— первая, *B-dur*'ная симфония Шумана, затем его оратория «Рай и Пери», произведения Берлиоза, Листа, молодого Вагнера и других композиторов.

Стремясь привить слушателям интерес и любовь к классической музыке, Мендельсон много времени уделял отбору произведений для концертных программ и работе с оркестром ради достижения высокого уровня исполнения. Значительно расширив состав оркестра, он настойчиво добивался слаженности ансамбля, стройности и полноты оркестрового *tutti*, чистоты строя и безукоризненной технической игры. Под воздействием его авторитета в оркестре установилась особая творческая атмосфера «служения искусству», когда высокие идеалы прекрасного сочетались со строгой дисциплиной. Совершенство и чистота стиля исполнения принесли оркестру Мендельсона всеобщее признание как одному из лучших оркестров Европы. При сооружении нового здания Гевандхауза (открытого 2 декабря 1884 года) перед входом в него был воздвигнут памятник Мендельсону, а на фронтоне начертаны слова «*Res severa est verum Gaudium*» («Серьезное дело — истинное наслаждение»).

С именем Мендельсона связано одно из крупнейших событий музыкальной жизни Германии — основание Лейпцигской консерватории, поддержанное усилиями многих деятелей немецкой культуры⁵. Непосредственной причиной, побудившей Мендельсона добиваться организации в Лейпциге консерватории, была концертная практика Гевандхауза, требовавшая квалифицированных музыкантов. Когда были изысканы средства, Мендельсон приступил к разработке устава учебного заведения. Целью консерватории было «способствовать теоретическому и практическому обучению музыке». Учиться могли как соотечественники, так и иностранцы,

⁵ Первые попытки организации музыкальных школ в Германии относятся к XVIII веку. В 1737 году была организована музыкальная школа жителем Лейпцига, музыкальным критиком И. А. Шейбе; в 1771 — основана частная школа пения там же, в Лейпциге, И. А. Хиллером. С 1797 года функционировала музыкальная школа в Юрцбурге, в 1812 году появились музыкальные школы в Бреславле и Штутгарте. В 1829 году придворный капельмейстер Фридрих Шнейдер открыл в Дессау музыкальную школу, подготовившую многих музыкантов (в их числе Роберт Франц). Следует отметить также разностороннюю музыкально-педагогическую деятельность таких выдающихся немецких педагогов, как Михаэль Гайдн, Карл Цельтер, аббат Г. И. Фоглер и некоторые другие, воспитавших немало прекрасных, образованных музыкантов. Имея в виду уже сложившиеся к XIX веку традиции музыкальной педагогики в Германии, не следует забывать и о церковных музыкальных школах, выполнявших свои задачи по воспитанию исполнителей — органистов, певцов, а также канторов, композиторов и даже теоретиков в течение многих веков. Широкому развитию интереса к музыке в Германии особенно способствовала деятельность таких демократических учреждений, как светские хоровые объединения (ферейны) и оркестры любителей музыки, возникавшие повсеместно в немецких городах.

ученики и ученицы. Для них устанавливались следующие дисциплины: композиция, игра на скрипке, clavире, органе и пение. Кроме того, предполагалось изучение истории музыки, упражнения в совместной игре, хоровое пение и т. д. Первыми преподавателями в консерватории были Мендельсон, кантор церкви св. Фомы и дирижер М. Гауптман, концертмейстер Ф. Давид (скрипка), Р. Шуман, дирижер А. Поленц и органист К. Ф. Беккер. Значительное место в процессе обучения отводилось посещению учащимися концертов и репетиций Гевандхауза.

Торжественное открытие консерватории состоялось 2 апреля 1843 года в Малом зале Гевандхауза.

Устав консерватории со всей очевидностью свидетельствовал о непосредственной связи учебного заведения с требованиями и условиями концертной практики, о серьезности целей и высоких профессиональных требованиях. Лейпцигская консерватория сразу поставила определенную цель — подготовку профессиональных, разносторонне образованных музыкантов разных специальностей.

В списке преподавателей на первом месте стоял Мендельсон. Хотя он отказался занять в консерватории какую-либо административную должность (он хотел быть просто одним из шести первых учителей, и ему предоставлялись классы композиции, сольного пения и инструментовки), в действительности он был «душой» консерватории, ее подлинным руководителем. Мендельсон заражал всех своей энергией, воодушевлял педагогов и учащихся, стремился вдохнуть творческое начало в процесс обучения. Его взгляды на образование ясно выражены в одном из писем, адресованном в Берлин в мае 1841 года, когда там обсуждался вопрос об организации музыкальной школы и о приглашении его туда в качестве преподавателя:

«Во всех учреждениях искусств следовало бы в качестве основы использовать принцип: каждый вид искусства может подняться над ремеслом только в том случае, если он подчиняет свои огромные технические возможности чисто духовным целям, выражению высокой мысли. Основательность, последовательность и строгий порядок должны стать главным законом в обучении и изучении, чтобы не утерять профессионализма, но вместе с тем все дисциплины должны преподаваться и изучаться только в свете тех идей, которые они должны выразить, и того высокого назначения, которому должно быть подчинено техническое совершенство в искусстве»⁶.

Консерватория открылась, имея в своем составе 7 педагогов, 17 учеников и 5 учениц. Но уже в тот же год число педагогов более чем удвоилось, а количество учащихся возросло до шестидесяти трех. Специально для консерватории городской совет соорудил здание во дворе Гевандхауза, где учебное заведение и просу-

⁶ Цит. по кн.: Das königliche Konservatorium der Musik zu Leipzig. Leipzig, 1918. S. 75.

ществовало до 5 декабря 1887 года, когда было отстроено другое помещение. К концу первого двадцатилетия своего существования консерватория насчитывала уже 1420 учащихся, среди которых были 443 иностранца (из Великобритании, России, США, Швеции, Голландии). Ценные музыкальные традиции Лейпцига и первоклассный состав педагогов с каждым годом все более и более привлекали учащихся в консерваторию. Некоторое время наряду с Шуманом (классы фортепиано, практической композиции и чтения партитур) в консерватории вела занятия Клара Шуман (класс фортепиано). Затем были приглашены Ф. Хиллер, Н. Гаде, И. Мошелес, К. Рейнеке и другие видные музыканты.

В первый год деятельности консерватории дирекцией (при непосредственном участии Мендельсона) был издан «Проспект» и «Дисциплинарный регламент», послужившие образцом для многих консерваторий, открывшихся в Германии позднее⁷. Важное место в Лейпцигской консерватории заняла практика организации ученических концертов (вечеров), широко вошедшая в жизнь музыкальных заведений многих стран. В консерватории устраивались также большие торжественные музыкальные собрания, посвященные памятным датам. Первое такое собрание было посвящено памяти Мендельсона, оно состоялось в 1851 году, в день смерти композитора (4 ноября).

Многое в деятельности Лейпцигской консерватории было задумано и осуществлялось Мендельсоном в свете тех больших практических задач, которые выростали в связи с широким распространением музыкальной культуры в Германии в 1830—1840-е годы. Разработкой своих положений о консерватории Мендельсон ответил на нужды страны, как мог ответить прогрессивный деятель-просветитель. Тот художественно-творческий профиль консерватории, который выработал Мендельсон, сохранился в течение нескольких последующих десятилетий. Достаточно сказать, что за 150 лет своего существования в Лейпцигской консерватории получили образование около 15000 музыкантов, из них более пяти тысяч были иностранцами. Выпускники Лейпцигской консерватории становились организаторами музыкальной жизни в других городах. В этом огромное исторически-прогрессивное значение Лейпцигской консерватории. Уже в 40—50-е годы XIX века музыка в Германии захватила широкие слои городского населения. Этому несомненно способствовали выходцы из Лейпцигской консерватории, считавшие одной из главных целей своей деятельности популяризацию классического наследия; они переносили практический опыт концертной жизни Лейпцига в другие города.

Занимаясь делами Лейпцигской консерватории, Мендельсон всячески оберегал свое детище от ремесленнического подхода к

⁷ В 1846 году была открыта консерватория в Мюнхене, в 1850 — в Берлине, в 1856 — в Дрездене и Штутгарте, в 1868 году — во Франкфурте-на-Майне, в 1872 — в Веймаре, в 1873 — в Гамбурге, в 1875 — в Вюрцбурге и т. д.

обучению, к искусству. Своей собственной концертной, композиторской и педагогической деятельностью он воспитывал серьезное отношение к музыке, пробуждал высокую художественную требовательность, благородство вкуса. В консерватории царила атмосфера преклонения перед классикой, жреческого служения высоким идеалам искусства.

Однако в дальнейшем, после кончины Мендельсона, в консерватории начало постепенно утверждаться догматическое следование принципам обучения; оно не пробуждало в воспитанниках стремления к творческим поискам, вело к ремесленничеству и академизму. Дух ограниченности в педагогике Лейпцигской консерватории высмеивал Э. Григ. Так, он писал о преподавателе фортепианной игры Пledi: «Бездушнее его метода преподавания нельзя себе представить. До сих пор помню, как этот толстый лысый человек усаживался на уроках возле самого фортепиано и, заложив за ухо левый указательный палец, все время, пока ученик играл, до одури бубнил одни и те же слова: „Immer langsam, stark, hochheben, langsam, stark, hochheben!“ От этого можно было сойти с ума. [...] Его игра была живой иллюстрацией к его наставлениям: „Langsam, stark, hochheben!“»⁸.

Конечно, в консерватории работали и другие музыканты. Тот же Григ высоко ценил И. Мошелеса, «даровитого друга Шумана», Э. Венцеля, друга Мендельсона — директора консерватории К. Шлейница, известного скрипача Ф. Давида. И все же Лейпцигская консерватория после революционных событий 1848—1849 годов, в период общего наступления реакции стала прибежищем академизма. Во главе ее стояли малоавторитетные музыканты (Р. Паппериц, О. Пауль, Л. Гриль, А. Рихтер, Ю. Ляммерс, В. Руст; исключение составляли И. Мошелес, Ю. Ритц, К. Рейнеке). Техническая подготовка учеников оттесняла задачу художественного воспитания, а теоретическая школа стала знаменем консервативных музыкальных взглядов. Этим и объясняется укorenившееся в музыковедческой литературе противопоставление лейпцигской школы веймарской, с которой связывалось имя Листа (отчасти Вагнера) и его приверженцев. Следует подчеркнуть, что подобное противопоставление уже не имеет отношения к Мендельсону, традициям его творчества, его высоким целям музыкального просвещения народа.

Инструментальная музыка

Инструментальное наследие Мендельсона — наиболее обширная и значительная часть его творчества. Оно разнообразно и по кругу образов, и по жанрам (симфонии, увертюры, концерты, камерные

⁸ Медленно, с силой, выше пальцы, медленно, с силой, выше пальцы (нем.). — Григ Э. Мой первый успех // Григ Э. Избр. статьи и письма. М., 1966. С. 57.

ансамбли, сонаты для разных инструментов, в том числе органные, различные фортепианные пьесы), и по своей художественной ценности.

Крупный вклад внес Мендельсон в сферу романтического симфонизма. Органический синтез классического и романтического в творчестве Мендельсона определил появление новых жизнеспособных, творчески плодотворных жанров — жанрово-пейзажной симфонии, концертной программной увертюры. Своеобразие замыслов отличает все симфонии Мендельсона, решенные композитором в лирико-драматическом или лирико-эпическом плане.

Юношеская романтика чувств, взволнованность душевных порывов пронизывают лирическую по своей концепции первую симфонию. Широкий героико-эпический замысел, связанный с народными образами, лежит в основе «Реформационной симфонии». В «Итальянской симфонии» красочно запечатлены картины итальянской народной жизни. Симфония-кантата «Хвалебная песнь» звучит величественным гимном свету, разуму, просвещению. Замысел «Шотландской» навеян трагическими страницами истории легендарной страны. Песенность лежит в интонационной основе музыкального тематизма Мендельсона. Он следует традициям песенного симфонизма Шуберта, прокладывая в то же время пути в будущее симфоническому мышлению Брамса, Брукнера. Песенность обуславливает особую конкретность, картинность музыкальной образности композитора, доступность, общительность, демократичность его музыки.

В своих симфонических циклах Мендельсон чрезвычайно индивидуален и в плане общей концепционности, идейно-образного содержания, и в отношении композиционной структуры целого и отдельных частей. Синтез классического и романтического проявляется у него в каждом отдельном случае в неповторимом своеобразии образного строя, архитектоники целого и каждой части. Классическое и романтическое у Мендельсона составляют удивительное гармоничное единство. Это определило в романтическом по своей сущности искусстве композитора господство жизнеутверждающих идей, отсутствие трагической конфликтности, душевных срывов, непримиримого разлада с окружающей действительностью. Художественный мир Мендельсона романтичен, чист и прекрасен. В нем нет места отчаянию. Его освещает вера в человека и его разум.

Интонационно-ритмическая сфера, сфера гармонической выразительности в симфонических произведениях Мендельсона прочно опираются на классику. Одновременно ведутся поиски тонких эмоционально-выразительных нюансов, связанных с обращением к современному строю городских бытовых песен, к остро характеристическим интонациям, к типичным приемам романтической гармонии (одноименные и терцовые сопоставления, своеобразные и разнообразные модуляционные планы, необычные гармонич-

ческие последования — при верности принципам классической функциональной гармонии).

Каждый прием, взятый в отдельности, не является исключительно новым. Все это встречалось и ранее в творчестве Бетховена, Шуберта, Вебера. Однако в синтезе этих приемов и средств возникает свежий, типично мендельсоновский тонус музыкальной речи, отличающейся поразительной душевной ясностью, пластичной гармонической завершенностью и одновременно фантазийным богатством образного видения.

В огромной степени этому способствует оркестр. «Произведения Мендельсона всегда классически ясны и гармоничны. В то же время он оказался в числе тех, кто творчески создавал новый романтический оркестр», — писал советский исследователь⁹. Действительно, пользуясь парным составом классического оркестра, почти не расширяя состав (исключение — офиклеид в «Сне в летнюю ночь», тромбоны в некоторых произведениях), Мендельсон находит удивительные, типично романтические выразительные возможности в сочетаниях инструментов, использовании их различных штрихов, поразительно тонком ощущении тембров, что позволяет ему передать градации эмоциональных оттенков в музыке симфоний и увертюр.

Мендельсоном создано пять крупных циклических симфонических произведений (включая симфонию-кантату «Хвалебная песнь»).

Уже в ранних опусах (20-е годы) были заметны новые тенденции. В симфониях для струнного оркестра (1821—1824) очевидны черты песенности в тематизме. Таковы главная партия первой части девятой симфонии (C-dur), имеющая простой песенный склад (см. пример 1а); в трио скерцо той же симфонии использована подлинная мелодия швейцарской народной песни, записанная во время путешествия по стране в 1822 году (см. пример 1б):

1а. Allegro I ч., г. п.

6 Trio più lento (La Suisse) Scherzo Trio

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '1а. Allegro', is in G major and contains a melodic line with trills. The second staff, labeled '6 Trio più lento (La Suisse) Scherzo Trio', is in G major and contains a folk melody with a piano dynamic marking.

⁹ Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969. С. 154.

В первой симфонии, написанной для полного состава оркестра (ор. 11, c-moll, 1824), Мендельсон сразу заявил о себе как о художнике крупного плана. В произведении отчетливо ощущимо стремление опереться на устоявшиеся традиции венских классиков (вполне естественное для пятнадцатилетнего композитора); это находит отражение в общем характере цикла, приходящего к лучезарному C-dur, в традиционных функциях и масштабах частей, близких симфоническим циклам Гайдна, Моцарта, в четких конструктивных формах, тональных соотношениях, типе мотивного развития (первая и четвертая части), использовании полифонических приемов (заключительная партия финала), трактовке предыктовых разделов, больших код. Возникают даже некоторые конкретные ассоциации с произведениями венских классиков. Так, первая часть менуэта (особенно средний раздел с характерным каноническим развитием синкопированного мотива) воскрешает интонационный облик и приемы развития менуэта из g-moll'ной симфонии Моцарта; главная партия первой части своей энергичной решительностью провозглашения основного тезиса напоминает образы Бетховена. Тем не менее уже в первой симфонии на первый план выступают романтические черты музыки Мендельсона: лирическая концепция целого и отдельных частей, юношеская порывистость образов первой части (c-moll), песенный склад основных тем крайних частей, углубление значения средних частей в общей картине целого.

Особую роль в симфонии приобретают приемы вариационно-колористического развития материала. В разработках первой и четвертой частей цикла, трактуемых как области сопоставления различных эмоциональных планов (а не драматического столкновения образов), они органично сочетаются с эпизодически возникающими классическими приемами мотивного развития, но зато полностью вариационно-колористические приемы раскрываются в *Andante*.

В первой части симфонии, как и в финале, нет остроты драматических столкновений: сопоставляются разные эмоционально-образные сферы при ведущем значении лирического начала. Даже главная партия при всей своей активности скорее несет в себе характерно-романтическое лирико-патетическое начало, чем героическое.

Лирическая струя наполняет и побочную партию, проникает в отдельные построения связующей и заключительной партий, приобретающих важное значение в музыкальном развитии первой части.

В *побочной* партии, с имитационно развиваемой выразительной лирической интонацией, предвосхищены мягкие, нежные черты образов Шопена (см. пример 2).

Протяженная лирическая тема побочной партии финала находит свое продолжение в последующей заключительной. Песенный характер тем произведения подчеркнут шубертовской фактурой

2. [Allegro di molto]

I ч., п. п.

V-ni I

Ob.

Fl.

Fl.

V-ni I

аккомпанемента струнных в побочной партии первой части, «романсностью» разложенных трезвучий струнных в трио менуэта, пиццикато струнных в побочной партии финала, фактурным варьированием и вариантным развертыванием песенных мелодий в Andante.

Именно здесь, в Andante юный композитор демонстрирует мастерство песенного вариантного и вариационного развития, колористической игры инструментальными тембрами и владение имитационно-подголосочным изложением. Он смело решает проблему композиционной структуры медленной части, органично сплавляя вариационную и трехчастную формы. Светлое «истаивание» звучности в коде — характерный штрих романтического высказывания. Обращает на себя внимание также симметрия тонального плана части: Es—B—h—B—Es, придающая ей особенную завершенность.

В менуэте заметен новый подход к бытовому танцевальному жанру. Необычный для менуэта метр $\frac{6}{4}$ приобретает конкретное смысловое значение в трио, где «хоральные» аккорды у кларнетов и фаготов, поддержанные звуками разложенных трезвучий у струнных, создают просветленный, возвышенный колорит:

3. [Allegro molto]

Trio Cl., Fag.

p

Archi



Таким образом, повышенное значение в симфонии лирического начала, песенность как сущность тематического материала и ведущий принцип его развития, выдвигание значения средних частей цикла — черты, типичные для романтического симфонизма в дальнейшем, проявились уже в первой симфонии.

Значительным этапом в творчестве Мендельсона стала его вторая, «Реформационная симфония» (op. 107, d-moll), работа над которой началась еще во время путешествия по Англии, а завершилась в июне 1830 года, во время пребывания в Мюнхене (на пути в Италию). К этому времени уже прозвучали увертюры «Сон в летнюю ночь», «Гебриды», «Морская тишь и счастливое плавание», увертюра с трубами, струнные квартеты op. 12 и 13, ряд фортепианных сочинений, песни. «Реформационная симфония», знаменуя собою начало зрелого периода, открывает ряд крупных достижений композитора. Среди них «Итальянская симфония», баллада «Первая Вальпургиева ночь», увертюра «Прекрасная Мелузина», фортепианный концерт g-moll, струнный квинтет op. 18 и другие сочинения.

К работе над симфонией, связанной с празднованием в германских землях 300-летия со дня основания Мартином Лютером Реформации (25 июня 1530 года), Мендельсон отнесся в высшей степени серьезно. Он стремился сделать это произведение глубоким по содержанию и одновременно доступным для самых широких кругов слушателей. Замысел симфонии отличается цельностью и новизной. И здесь в результате органического синтеза классического и романтического начал возникло произведение яркое, оригинальное по своему образному строю и композиционно-структурным закономерностям.

Классическое выступает в воздействии Бетховена, его монументальных симфонических замыслов, в первую очередь девятой симфонии, отдельных приемов его симфонического письма (обращение к хоралу как воплощению коллективного образа в финале, полифонические приемы и эпизоды внутри симфонического цикла, даже сходство основной тональности цикла и тонального соотношения первой части и финала: d—D, как и перестановка средних частей). И все же «Реформационная симфония» — это произведение новой, романтической эпохи. Классическое органично и прочно сплетено с новым пониманием симфонического целого во всем процессе его становления и развития. Эта особенность симфонического мышления Мендельсона еще ярче и полнее выступит в его последующих симфониях — «Итальянской» и «Шотландской».

Драматургическим центром «Реформационной симфонии» является широко известный протестантский хорал «Господь — наша твердыня» («Ein feste Burg ist unser Gott»). Именно этот хорал, авторство которого приписывается Мартину Лютеру, неоднократно привлекал внимание И. С. Баха, создавшего не только органную и хоровые его обработки, но и использовавшего его в качестве основы кантаты № 80. Обращение Мендельсона к хоралу как к идейно-тематическому зерну всей симфонии означает утверждение композитором своих подлинно демократических принципов в искусстве.

Мужественно-суровый, почти аскетический склад напева хора, его огромная призывная сила, как бы несущая в себе отблеск далеких народных битв — всенародных движений, позволили Ф. Энгельсу назвать его «Марсельезой XVI века». Глубокая народная почвенность напева, его строгий гимнический строй воспроизводят дух героической борьбы немецкого народа, освобождавшегося в ту далекую пору не только от иноземного духовного порабощения католическим Римом, но и от социального угнетения немецких феодалов, связанных с католицизмом.

В сущности, весь тематический материал симфонии в отдельных своих элементах связан с хоралом. Таким образом, возникновение полного напева хора в финале является идейно-логической и интонационно-тематической кульминацией произведения и его итогом.

В известной степени концепция интонационно-тематического развития «Реформационной симфонии» Мендельсона напоминает процесс становления образов «радости» в девятой Бетховена. В обоих произведениях возникновение гимна в своем полном или подлинном виде знаменует собою и кульминацию, и завершение этого процесса. Однако это лишь внешние черты сходства. Внутреннее же содержание цикла Мендельсона резко отличает его от бетховенской, строго рациональной логики симфонического движения.

Это проявляется и в малом и в большом.

В крупном плане — иное, отличное от Бетховена понимание симфонического цикла. Наличие обрамляющей тональной арки (медленное вступление к первой части и финал, D-dur) снимает вопрос о строгой последовательности тонального развития симфонии. Интонационная близость (а не бетховенский производный контраст) тематического материала связана с особенностями вариантно-колористического развития этого материала, а не с закономерностями логики целого.

В создании целостной идейно-образной концепции «Реформационной симфонии» важнейшая роль (по-бетховенски) принадлежит крайним частям. Значительность их образного содержания раскрывается в героико-эпических по характеру, основных тематических формулах, рассредоточенно воспроизводящих интонационный комплекс протестантского хора.

Медленное вступление к первой части разворачивается в полифоническом развитии серьезной, значительной хорально-эпической темы. Она подобна проникновенной речи-проповеди, обращенной к широкой аудитории. В процессе движения темы возникает активный фанфарообразный мотив (такт 5) — как бы призыв проповедника. Этот призыв накладывается на новую гимническую тему, развивается. Уже в пределах вступления происходят варианты изменения этих мотивов, возникает прием респонсорного чередования решительного провозглашения (фанфара, фортиссимо, духовые) и мягкого, просветленно-гимнического ответа на него (пианиссимо, струнные)¹⁰:

4. [Andante]

Archi

Fiatti
Ottoni

pp

p

Неторопливое, спокойное движение, общий серьезный тон, эмоциональная значимость происходящего — все это воспроизводит характер эпической заставки повествования, вводящего в последующее действие.

Все основные тематические элементы вступления преобразуются в сонатном allegro. Драматизации образов вступления в главной партии способствуют приемы полифонического развития, контрастного наложения тематических элементов. Все это придает активный, действенный характер образам главной и связующей партий.

Мягкая, «брамсовская» побочная партия также вырастает из эпического вступления:

¹⁰ Хоральная тема заимствована Мендельсоном из «Саксонской литургии». Происхождение напева относят к XVI веку и приписывают Мартину Лютеру. Тот же хорал использован Вагнером в лейтмотиве идеи святости Грааля в опере «Парсифаль». Некоторые исследователи утверждают, что здесь налицо прямое заимствование Вагнером названной темы у Мендельсона, но это маловероятно.

5. [Allegro con fuoco]

The image shows a musical score for a piece titled '5. [Allegro con fuoco]'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Особое значение в симфоническом развитии первой части приобретает интонация фанфары. Это не только основной элемент главной партии, фанфарные интонации пронизывают всю ткань *allegro*, накладываясь на тематические образования всех разделов экспозиции, предваряя их или заключая. Фанфарный призыв начинается и разработку, где занимает ведущее место. Вся разработка — это огромная динамическая волна, кульминационная вершина которой приходится на предыкт перед репризой. Развитие идет напряженно и целеустремленно, как бы на одном дыхании (некоторый спад напряжения перед подходом к предыкту лишь подчеркивает эту динамичность). Идеино-художественный смысл разработки раскрывается в ассоциативных связях с образами могучего народного движения, которым по сути и являлась Реформация. Клич, возгласы, призывы, движение толпы, народной массы — все это отчетливо слышится в музыке.

Однако яркая и сильная кульминация разработки не приводит к провозглашению мощных образов репризы (как это характерно для героических симфонических концепций Бетховена). Интенсивное драматическое нагнетание сменяется неожиданным уходом в просветленный, возвышенно-проникновенный мир (композитор воспроизводит здесь хоральное звучание респонсорного ответа).

Снимая драматическое напряжение разработки, этот «вагнеровский» четырехтакт «отстраняющего» *Andante* вносит известный элемент умиротворения, успокоения. Теперь по-новому воспринимаются образы в репризе. Усеченная главная партия теряет свой бурно-драматический облик, она звучит как бы в отраженном свете *Andante* — мягко, лирично. Подголоски, возникающие в партии виолончелей, усиливают лирическое звучание темы. Отсутствие активных связующей и заключительной партий также способст-

вует выдвиганию на первый план спокойно-лирического начала. Лишь в коде происходит новый взрыв драматизма: вновь возникают воинственные кличи, фанфарные призывы. Даже песенная тема побочной партии приобретает здесь драматизированный характер.

Новый смысл и характер по сравнению с классической симфонией имеют средние части этого цикла. Мендельсон изменяет их последовательность по примеру девятой симфонии Бетховена.

Обращает на себя внимание терцовое соотношение частей цикла (Dd—B—g—dD) — типичное для романтического гармонического мышления, усиливающее красочность, тонально-колористический контраст частей.

Allegro vivace, B-dur — вторая, танцевальная часть симфонии — не является ни традиционным менуэтом, ни скерцо бетховенского типа. Активный остигатный пунктирный ритм, трехдольный метр, затакт с акцентом на сильной доле создают образ горделиво-героического танца, напоминающего мазурку. Вместе с тем фанфарообразный облик темы заставляет вспомнить главную партию первой части.

Образы героических народных движений первой части продолжают развитие во второй, но теперь уже в жанровом аспекте (аналогично девятой симфонии Бетховена). Грубоватый склад своеобразной танцевальности связан с жанрово-бытовой, может быть, крестьянской образностью.

Выпукло выступает контраст трио. Плавное движение напевной песенной темы в параллельных терциях (скрипки, гобои) в G-dur, поддержанное пиццикато виолончелей и контрабасов (с акцентами на сильных долях тактов), воспроизводит фактурно-мелодически и ритмически жанр лендлера. Мелодическое движение параллельными терциями предвосхищает лирическую образность Шумана и особенно Брамса. В среднем разделе трио в общий абрис темы органично вплетаются выразительные мелодические подголоски у виолончелей и альтов.

В коде второй части вновь возникают мягкие песенные образы трио. От героического фортиссимо репризы ничего не остается. Звучность замирает, как бы истаивая в отдалении. Здесь уже ощущается прямая связь с романтическими образами «удаления», «исчезновения», «истаивания» (Гофман, Вебер, Шуман, Вагнер) и, может быть, даже предвосхищение далекого еще импрессионизма.

Лирическим центром симфонии является *Andante*, занимающее третье место в цикле. У Мендельсона это своеобразное лирическое интермеццо, концентрирующее в себе и некоторые элементы ариозности (субъективно-лирического плана), и ярко выраженные черты песенности (проникновенная лирическая тема в g-moll, песенный склад письма, особенно в каденционных завершениях, характерный тип оркестровой фактуры):

6. Andante

Archi

Простая трехчастная форма, лирически выразительные подголоски в среднем разделе (канон скрипок и флейт) подчеркивают песенный склад темы. Непрерывность, вариантность развития, некоторая драматизация напева в процессе этого развития, динамизация репризы, вторжение тематического элемента из побочной партии первой части в заключительном пятитакте — все это связано с характерно романтическим приемом внесения нового тембрового, ладотонального колорита и даже иного образного плана в сферу лирического.

Миниатюрностью масштабов Andante напоминает скорее переходный лирический эпизод, чем самостоятельную лирическую часть цикла. Это уже типичная инструментальная «песня без слов». Не случайно именно к этому времени относится появление первых фортепианных лирических «Песен без слов» (op. 19, 1830).

Появление героического элемента (G-dur) в завершении Andante знаменует перелом в развитии образного содержания цикла. Далее без перерыва в качестве медленного вступления к финалу возникает тема хорала (флейты). Она мгновенно обрастает сложным полифоническим плетением голосов (деревянные духовые, медные, струнные), завершающимся динамичной кульминацией, на гребне которой возникает первая интонация темы хорала (Allegro vivace, $\frac{6}{8}$). Теперь на фоне непрерывного движения струнных она звучит светло и ярко в имитационном полифоническом изложении (кларнеты, трубы, гобои). Звучание хорала прорезывается мощными фанфарными кличами-призывами. Интенсивное развитие приводит к Allegro maestoso (D-dur, $\frac{4}{4}$) — собственно финалу.

Героические образы фанфарной главной партии продолжают свое развитие в побочной, претворяясь в интонации кличей-призывов. Героический характер финала подчеркнут и оркестровыми

средствами¹¹. Разработка как таковая в финале отсутствует. Ее заменяет лирический эпизод в A-dur на теме, интонационно близкой хоралу. Однако фактура и оркестровые средства придают этой теме лирическую экспрессию (унисоны виолончелей и фаготов на фоне пиццикато струнных):

7. [Allegro maestoso] V-c., Fag.

pp dolce

Archi pizz.

cresc.

Этот A-dur'ный эпизод можно рассматривать и как вторую побочную партию. Однако его, как и остальные разделы и темы финала, можно рассматривать как своеобразные вариации на тему хорала, включенные в полифонический поток общего движения.

Реприза продолжает образно-тематическое развитие, чрезвычайно активизируя и сжимая все симфоническое действие. Тема главной партии в своем основном виде в репризе отсутствует, мелькают лишь отдельные ее элементы. Предельно сжата, сконцентрирована побочная партия. И над всей «суетой» струнных, подчиняя все звучание, царит тема хорала в унисонах деревянных и медных духовых инструментов. Героическое провозглашение темы

¹¹ Если из парного состава оркестра в первой части Мендельсон изымает для второй тромбоны, а для третьей — тромбоны и гобои, то в финале, напротив, группы деревянных и медных инструментов значительно усиливаются: наряду с трубами и валторнами включаются серпент, три тромбона, контрафагот; интенсифицируется роль ударных.

хорала tutti завершает симфонию, утверждая ее основную мысль¹². Таким образом, и в финале симфонии «общее» с девятой Бетховена продолжает оставаться лишь внешним, в то время как внутренняя сущность финала раскрывается в русле стилистических черт немецко-австрийского романтического симфонизма.

Смелое романтическое понимание симфонического цикла в «Реформационной симфонии» (оставшейся непонятой современниками) свидетельствует о самостоятельности симфонического мышления Мендельсона, о творческом своеобразии претворения композитором классических традиций, глубоко индивидуально воплощении романтического начала в музыке.

Ярким образцом романтического симфонизма является «Итальянская симфония» Мендельсона (op. 90, A-dur, 1833). Это одно из прекраснейших произведений мировой симфонической литературы, свидетельство сложившегося индивидуального симфонического стиля композитора, в котором на высоком художественном уровне синтезировались классические традиции и новаторство, нашли свое завершенное гармоничное претворение творческие искания композитора. Необыкновенную цельность, изящество, удивительную легкость, непринужденность музыки отмечали и современники, и последующие поколения музыкантов. И. Стравинский считал «Итальянскую симфонию» (как и многие другие сочинения Мендельсона) образцом элегантности в музыке¹³.

Это сочинение оказалось первой лирико-жанровой симфонией композитора, основу содержания которой составляют картины природы и народного быта страны. Впечатления от путешествия по Италии (1830—1831), картинность образов, пейзажная программность не исчерпывают содержания симфонии. С большой художественной силой запечатлена в ней радость ощущения жизни человеком. Молодость, переполняющий душу задор, ликование, неудержимое веселье воплощены в музыке ярко, полно, гармонично. Именно этот необычайный по силе и вместе с тем простой и даже наивный жизнеутверждающий тон составляет одну из самых примечательных черт произведения. Известная приподнятость, восторженность в выражении радостных чувств (особенно в крайних частях) — это вторая сторона романтизма, противо-

¹² Как рассказывает Фердинанд Хиллер (один из первых биографов композитора), Мендельсон намеревался исполнить свою симфонию, будучи в Париже в 1832 году. Однако состоялась только одна репетиция, во время которой музыканты отнеслись весьма критически к новому сочинению, утверждая, что в нем «слишком много фугато и слишком мало мелодии». В результате симфония не была исполнена, что композитор пережил чрезвычайно болезненно. Известно, что он отказался печатать это произведение, считая его неудачным, о чем многократно высказывался в письмах к друзьям. Симфония была опубликована лишь после смерти композитора в 1868 году как op. 107 (см.: *Hüller F. Felix Mendelssohn-Bartholdy Briefe und Erinnerungen. Köln, 1874. S. 28*).

¹³ *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 257.

положная углубленному психологизму, настроениям меланхолии, одиночества, отчаяния. Не трагический конфликт с действительностью, а полное приятие ее, гармоничное ощущение природы и окружающей среды, гимн молодости и свету — такова «моцартианская» и одновременно романтическая концепция «Итальянской симфонии» Мендельсона.

Композитор остается здесь на тех же эстетических позициях, которые были свойственны ему и ранее. Классические нормы незыблемы и здесь (общий светлый колорит, традиционный четырехчастный цикл, соотношение частей цикла, тональные соотношения тем, структура тематизма, мотивно-тематическое развитие материала и т. д.). Вместе с тем романтическое начало пронизывает все произведение. И не только лучезарностью видения мира, но и новым эмоциональным и функциональным наполнением каждой из частей. Господство лирического (точнее, лирико-жанрового) начала, отсутствие драматической конфликтности, камерность форм, обращение к песенно-танцевальному фольклору, конкретность образов, непосредственность и искренность в выражении чувств — все это выпукло выступает в «Итальянской симфонии».

Мендельсон шел своим путем, хотя исходными точками для него являлись: с одной стороны — шестая и особенно седьмая симфонии Бетховена, с другой — ранние лирико-жанровые симфонии Шуберта¹⁴. Развитие Мендельсоном тех и других образно-композиционных истоков привело к созданию принципиально нового жанра — жанрово-пейзажной программной симфонии.

Мендельсон отказывается от прямого следования Бетховену как в образном, так и в композиционном плане. В «Итальянской симфонии» нет углубленных бетховенских раздумий-размышлений, характерного для него пантеизма в восприятии природы, любования картинками сельской жизни, структурных закономерностей шестой симфонии. Заимствованной оказалась только идея создания программного произведения на основе изображения картин природы и народного быта. В отличие от объективного мира Бетховена с его философским восприятием жизни, Мендельсон в «Итальянской» не только создает свою «картину мира», но и сам как бы участвует в ней. Действенность, активность образного строя (при отсутствии драматической конфликтности) — характерная черта этого произведения.

В «Итальянской» нет литературной программы, как нет и каких-либо указаний к отдельным частям (кроме финала). Программное содержание (зафиксированное автором в наименовании симфонии) вытекает из самого образного строя произведения, раскрывающегося на основе известных бытовых песенных и танцевальных жанров (тарантелла, хорал, лендлер, сальтарелла).

¹⁴ Как известно, последние симфонии Шуберта (h-moll и C-dur) не были знакомы композитору к моменту завершения работы над «Итальянской».

Важная роль во всем цикле принадлежит не только жанровому содержанию тематизма, но и его ритмической сфере. В каждой из частей господствует единый ритмический импульс (подобно седьмой симфонии Бетховена). Ритм создает фон, жанровую песенную или танцевальную основу части. При этом национальная принадлежность жанра выявляется конкретным интонационным наполнением метроритмической схемы.

Единство ритмического импульса в каждой из частей естественно сглаживает контраст главных и побочных партий в сонатных первой, второй и четвертой частях. Интонационное родство между ними и отсутствие побочных в разработках создают все предпосылки для восприятия содержания симфонии как монотематического. Глубокие образные связи придают целостность всему циклу.

Романтична концепция самого симфонического цикла. Тональное движение от мажора к минору, А—d—А—a, не связано с общим эмоционально-образным планом сочинения, светлым, радужным от начала до конца, оттененным лишь слегка печалью в средних частях.

Новизна, смелость в трактовке сонатного *allegro*: смещение классических структурных закономерностей в каждой из частей, особая конкретность лирически-проникновенных интонаций — все это ведет вперед к Шуману, Брамсу и даже Малеру.

Уже в первой части симфонии выступает характерный мендельсоновский синтез традиций и новаторства. Яркость, темпераментность, танцевальная полетность главной партии и песенная певучесть побочной на общем фоне пульсирующего ритма тарантеллы образуют контраст и единство лирических и жанровых образов. Разомкнутый характер партий, развернутая песенная структура трехчастной главной партии (с развивающей серединой), двухчастное строение побочной, ясно ощутимая тенденция к сглаживанию граней между разделами *allegro* — черты, свойственные романтическому симфонизму. Еще более заметно они проявляются в разработке, где возникшая новая тема развивается вначале полифонически (фугато, струнные), а затем постепенно приобретает характер заверщенного эпизода (*e-moll*):



Именно эта лирическая тема составляет основное содержание разработки, в которой побочная партия вообще отсутствует, а главная используется лишь в отдельных своих элементах (начальный возглас), накладываясь на материал лирической те-

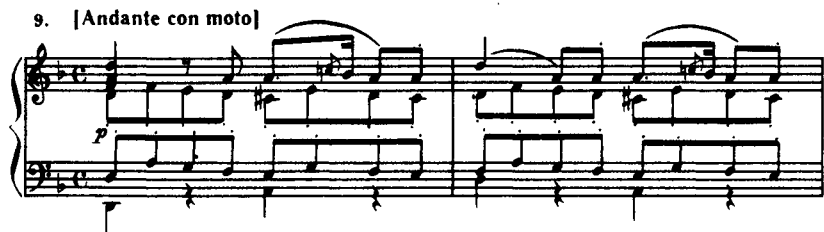
мы. Динамика разработки связана именно с противопоставлением активных элементов главной партии (деревянные и медные духовые) и нежной, женственно-мягкой лирической темы (струнные).

Проведение минорного эпизода в разработке, а затем — вместо заключительной — в репризе в *a-moll* предвосхищает появление минора в финале симфонии.

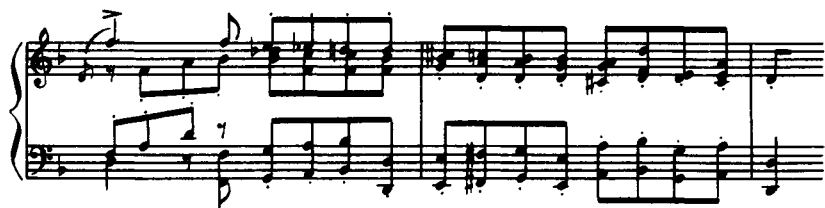
Наряду со многими проявлениями романтического мышления Мендельсон в тональных соотношениях основных партий строго следует традициям. Даже повторенная экспозиция напоминает о приверженности композитора к классической школе, хотя весь эмоциональный строй первой части своей устремленностью, вихревым тарантелльным движением глубоко романтичен по своей сути.

Вторая, медленная часть симфонии отличается небольшими размерами и так же не соответствует остальным протяженным частям цикла, как это было и в «Реформационной». Песенные темы разворачиваются в пределах своеобразной сонатной формы. Строгая, почти хоральная мелодия главной партии напоминает, с одной стороны, о хоровых демократических традициях лидертафелей, с другой — о традициях домашнего и церковного хорового пения в Италии. Напев развивается вариантно и вариационно, составляя характерную пару периодичностей AA^1BB^1 . Сурово-сдержанный, сосредоточенный характер темы, близость к хоралу, сочетание гармонического и натурального минора, четкая графика мелодических линий — все это напоминает духовный гимн, распеваемый движущейся толпой¹⁵. В ровном, размеренном движении восьмью октавными унисонами (виолончели, контрабасы) контрапунктирующего сопровождения возникает образ шествия, движения массы людей.

Неожиданный образный контраст вносит интонационно яркая связующая партия (d—E). Ее легкая танцевальная тема (интонационно близкая минорному эпизоду из первой части) подобна здесь отголоску иного, внешнего мира:



¹⁵ По предположению И. Мошелеса, в основу этой темы положена подлинная песня божемских паломников. См. об этом: *Words H. C. Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig, 1956. S. 45.



В сферу песенности возвращает побочная партия, сглаживая образовавшийся контраст суровой духовности и «земной» грациозной женственности. В следующем далее разделе совмещены функции разработки и репризы. Главная и побочная партии проводятся в вариантных изменениях в тональном движении от а к G. Связующая в основной тональности начинает коду, которую завершает истаяивающая интонация главной партии.

Итак, все романтично и смело. И протяженный песенно-танцевальный тематизм всей второй части, и характер образного контраста, и композиционная структура, в которой синтезировались функции разработки и репризы, предвосхищая типичные особенности поэзных композиций романтиков более позднего поколения.

Жанровая образность третьей части симфонии выходит за рамки «итальянского». В танцевальных «шубертовских» оборотах ее первого раздела ясно ощутимы генетические связи с австрийскими лендлерами. Романтическое присутствует всюду: в типично шубертовском по характеру лендлере, в особой «проникновенности» мелодического развития (отклонение в h) в крайних разделах, в традиционно немецких романтических ходах валторн, воскрешающих звучание охотничьих рогов (Гофман, Вебер, Шпор), в маршеобразном трио. Но есть и классическое: в графической квадратности построения, тональном плане части, появлении тематизма трио в коде, характерном противопоставлении оркестровых групп в крайних разделах и трио и т. д.

Атмосфера праздничного уличного веселья, шумного карнавала врывается вместе с финалом. В непрерывном вихревом кружении триолей возникает картина феерического народного праздника. Как не вспомнить здесь праздничные фантастические жанровые сцены в симфонических полотнах Дебюсси («Ноктюрны», «Иберия»), Равеля («Испанская рапсодия»).

Строение финала аналогично форме первой части симфонии: контраст главной и побочной партий раскрыт в пределах общего эмоционального тонуca (в данном случае — общего танцевального движения), функциональная роль побочной партии весьма незначительна, отсутствие ее в разработке (а в финале — и в репризе) восполняется появлением в разработке новой темы (g-moll), занимающей собою почти всю разработку и даже начинающей репризу (на доминантовом органном пункте в a-moll), после

чего аналогичным образом появляется главная партия. Все это способствует значительному стиранию граней между основными разделами сонатной формы.

Особенное внимание в финале привлекает мерцание мажора и минора в экспозиции и разработке. Неожиданная смена ладового колорита при доминирующем значении минорного наклона (главная партия, новая тема) придает всей грандиозной картине народного праздника особую фееричность и даже фантастичность.

Таким образом, многие композиционные приемы, как и сама образность финала и симфонии в целом, опирающиеся на классические традиции, устремлены одновременно далеко вперед, они находят свое продолжение в творчестве композиторов последующего времени, в том числе таких разных, как Брамс и Лист.

В 1840 году Мендельсоном было завершено крупное симфоническое произведение — симфония-кантата «Хвалебная песнь» («Lobgesang», op. 52, B-dur). Это грандиозное сочинение, созданное к празднованию 400-летия книгопечатания, по его масштабам, расположению частей и наличию финального хорового раздела часто сравнивают с девятой симфонией Бетховена. Однако, несмотря на некоторые черты внешнего сходства, подобное сравнение неправомерно. Во-первых, Мендельсон точно обозначил жанр произведения. Это не симфония, а именно симфония-кантата. Кантатная часть сочинения по объему в три раза превышает объем первых трех инструментальных частей. Во-вторых, образное содержание симфонии-кантаты ничего общего не имеет с образной концепцией девятой симфонии и сам Мендельсон никогда не помышлял о каком бы то ни было воспроизведении бетховенского замысла.

В качестве поэтической основы кантаты Мендельсон использовал тексты из Библии, самостоятельно отобрал их и по-своему расположил в кантате. Основная мысль сочинения выражена словами Мартина Лютера, которые запечатлены автором на титульном листе партитуры в виде эпиграфа: «Sondern ich wöllt alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat. Dr. M. Luther» («Но я хотел бы видеть все искусства, в особенности музыку, на службе того, кто их создал и дал [людям]. Д-р М. Лютер»).

Инструментальные и кантатная части произведения объединены одним общим замыслом. Важнейшее смысловое значение имеет тема, впервые полностью звучащая в кантатной части в контрапунктическом сплетении голосов в виде темы фугато со словами «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn» («Всякое дыхание да славит господа»). Однако библейские тексты не вносят в произведение ничего мистического, церковного. Замысел композитора выделяет в них лишь тему прославления, воспевания, хвалы. Посвященная празднику книгопечатания, симфония-кантата славит свет, разум, просвещение. Все произведение целиком обращено против темноты, косности, рутины. В наиболее важном, драматически ярком, куль-

минационном разделе кантатной части эта мысль выражена словесно и интонационно новой, светлой, эмоционально «открытой» темой «Die Nacht ist vergangen» («Ночь прошла»).

И в «Хвалебной песне» Мендельсон остается по-прежнему поэтом-романтиком. Три инструментальные части симфонии-кантаты отличаются яркой конкретной жанровой характеристикой, что уже проявилось ранее в его увертюрах и симфониях. Три традиционные части симфонии составляют инструментальный раздел, обозначенный автором под одним номером (№ 1).

Медленное вступление к сонатному *allegro* первой части открывается лейттемой произведения:



С нею теснейшим образом связаны обе темы *allegro*. Динамичность и устремленность *Allegro* не противоречат задушевной проникновенности лирических образов произведения. Вторая инструментальная часть непосредственно соединена с первой небольшим связующим разделом, где вновь звучащая лейттема исполняется солирующим кларнетом, развивающим в каденции ее основные опорные интонации.

Вторая часть, *Allegretto*, выполняющая в инструментальном разделе симфонии-кантаты функцию жанровой части, имеет традиционную трехчастную форму. Тема первого раздела (*g-moll*) проста и сердечна. Отсутствие меди в составе оркестра, мягкий «колыбельный» ритм $6/8$, пластичность мелодического движения — все это воссоздает характерную эмоциональную атмосферу «Песен без слов». Однако в среднем разделе хор деревянных и медных в одноименном мажоре, в строгом аккордовом складе с характерным структурно-каденционным завершением каждого построения передает звучание протестантского хора:

11. [*Allegretto un poco agitato*]
Fiatti, Ottoni

Постепенное усиление звучности от начального *pp* к кульминационному завершению *ff* воспроизводит картину народного шествия, движения толпы (невольно вспоминается вторая часть «Итальянской симфонии»). Интонации первой темы у струнных, прославляющие каждое построение хора, постепенно приобретают оттенок жалобы, мольбы (частичное оминоривание). Этот «диалог» завершается торжеством народного образа. Интересно, что Мендельсон не обращается здесь к традиционной форме *da capo*, а создает новый раздел в *g-moll*: значительно видоизмененная по сравнению с экспозицией реприза завершается полным истинанием первой темы. В этом весьма своеобразном скерцо заметны интонационные связи с лейттемой, как и в тематизме последующего *Adagio*.

Лирическая просветленность наполняет образы необычайно выразительного *Adagio*, вариационное развитие которого непосредственно вводит в кантатную часть произведения (вариационная фактура сохраняется в сопровождении вступительного инструментального раздела первого хора кантаты).

Образное богатство и разнообразие выразительных средств содержатся во втором, кантатном разделе симфонии. Наряду с характерными ораториально-хоровыми средствами Мендельсон вводит в кантату типично оперные речитативы и арии, разнообразные формы соло, дуэтов и хоров в их сложных сочетаниях, диалогизированные дуэты, диалогизированные сцены, диалоги между вокально-хоровой и инструментальной группами и т. д.

Красной нитью через всю кантатную часть проходят интонации лейттемы. Они наполняют собою хоровые фугато, фуги, эпизоды солирующих сопрано и тенора, диалогизированные сцены. Вместе с тем кантата ни в коей мере не производит впечатления единообразия. Преобразования интонируемого материала столь разнохарактерны, что здесь можно говорить не только о прямом предвосхищении, но уже об утверждении романтического принципа монотематизма.

Кантатный раздел имеет свою экспозицию (№ 2, 3, 4), яркую драматическую кульминацию (№ 5, 6, 7, где особенно интересна часть № 7) и завершающую часть (№ 8, 9, 10).

Одной из примечательных сторон «Хвалебной песни» является органическое проникновение полифонического начала в сонатность. Здесь имеются не только законченные полифонические формы: музыкальная ткань кантатного раздела вся пронизана разнообразными полифоническими приемами; это канонические вступления голосов, контрастное контрапунктирование, полифоническое конструирование и разработка новых тематических образований — коротких и протяженных полифонических тем (№ 2—5, 7, 10).

Две монументальные хоровые фуги (№ 10) завершаются в последних десяти тактах номера звучанием лейттемы симфонии-кантаты.

Исключительное богатство оркестрового колорита обнаруживает высокое мастерство композитора. К обычному парному составу Мендельсон прибавляет в крайних разделах симфонии-кантаты три тромбона, а в кантатном разделе, кроме того, и орган. Однако это не исчерпывает богатства оркестровых красок. Каждому разделу симфонии-кантаты Мендельсон дает свое оркестровое решение. Например, после *tutti* сонатного *allegro* (первая часть) камерно, интимно звучит вальсообразная тема *Allegretto* у квинтета струнных с участием гобоя, кларнетов и фаготов, а героическое звучание хора в трио подчеркивается медными и деревянными духовыми. Использование валторн и флейт (наряду со струнными) в *Adagio* придает звучанию особую мягкость и проникновенность. Но особенно разнообразен Мендельсон в оркестровом плане (как и в хоровом) в кантатном разделе произведения. Каждый эпизод кантаты — это чудо творческой фантазии композитора, его тонкого оркестрового чутья. Многие приемы, детали оркестрового письма кантаты предвосхищают оркестровый стиль Брамса, Малера и других композиторов конца XIX и начала XX века (см., к примеру, № 3, 4, 6, 7, 9).

Наиболее традиционен Мендельсон в области тонального развития, хотя типично романтические терцовые тональные соотношения составляют основу симфонии-кантаты (B—C—g—D).

«Шотландская симфония» (ор. 56, a-moll, 1830—1842) считается самым значительным произведением в симфоническом наследии Мендельсона. Действительно, начатая одновременно с «Итальянской», она явилась последним симфоническим произведением Мендельсона, была завершена в начале 40-х годов, когда композитор находился на вершине своего творческого развития. В «Шотландской симфонии», представляющей (как и «Итальянская») жанр программной жанрово-пейзажной симфонии, вместе с обычными для композитора связями с венской классикой на первый план выступают новизна замысла, смелость композиционных приемов, новое понимание симфонического цикла как целого, его образность строя и структурных закономерностей.

Романтические черты «Шотландской симфонии» столь оригинальны, что художественная ценность ранее созданных им произведений нивелируется. Однако к свершению этого качественно нового скачка композитора подготовила именно работа над предыдущими симфониями (напомним здесь о разнообразии и богатстве их образного содержания, творчески свободном отношении к традициям, новой трактовке сонатного *allegro*, методов тематического развития, о формировании принципов монотематизма, поэмности, о находках в области оркестрового письма и др.). Новизну «Шотландской симфонии» отличает как образное содержание произведения, так и методы и средства его воплощения.

Как известно, замысел симфонии сложился под впечатлением от поездки композитора по Шотландии.

«Все здесь очень строго, мощно, все погружено в какую-то

дымку, или дым, или туман, а завтра состоится состязание горцев на Вагрире, и потому многие уже сегодня облачились в свои наряды и, степенно и важно покидая церковь, победоносно ведут под руку своих разряженных подруг. У всех длинные рыжие бороды и голые колени, все в ярких плащах и шапках с перьями. Держа в руках волынки, люди неторопливо проходят по лугу мимо полуразрушенного серого замка, где так блистательно проводила время Мария Стюарт и где у нее на глазах убили Риччо. Когда видишь так много прошлого рядом с настоящим, кажется, что время бежит очень быстро», — писал из Эдинбурга своим родным Мендельсон 28 июля 1829 года¹⁶.

«В час глубоких сумерек отправились мы сегодня в замок, где жила и любила королева Мария... У стоящей рядом часовни кровли уже нет, и все густо заросло травой и плющом. Здесь перед разрушенным ныне алтарем Мария была коронована. Теперь тут одни развалины, прах и гниль, а сверху заглядывает ясное небо. Кажется, я нашел тут сегодня начало своей „Шотландской симфонии“»¹⁷.

В этих ранних впечатлениях композитора, покрытых с годами романтической дымкой воспоминаний, запечатлен как бы весь образно-эмоциональный строй симфонии с ее элегической грустью, горестными раздумьями, картинами праздника волынщиков, суровой природой и мрачной тревогой, навеянной легендарно-трагическим образом Марии Стюарт.

Разнообразие и насыщенность образов, связанных с бытом, природой и историей Шотландии, потребовали значительного переосмысления жанра симфонии. Это огромное одночастное произведение, вместившее в себя все четыре традиционные части цикла, имеющее общее вступление и завершающую коду¹⁸. Более того, в этом одночастном произведении Мендельсон переставляет местами традиционные части цикла и по-новому раскрывает смысл и функцию каждой из них, подчиняя все частности одной концепционной идее.

Целостность замысла выступает и в принципе программности, которому Мендельсон остается верен на протяжении всего своего творческого пути. И хотя в 1842 году, когда завершалась симфония, в Европе были уже известны программные симфонии Берлиоза, Мендельсон не следует берлиозовскому принципу сюжетной детализации, оставаясь на позициях обобщения образного содержания, как это уже имело место в его концертных увертюрах и «Итальянской симфонии». Композиционное единство и целостность произведения особенно отчетливо вырисовываются бла-

¹⁶ Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1966. С. 60—61.

¹⁷ Там же. С. 61—62.

¹⁸ По замыслу автора, специально оговоренному в партитуре, все части должны следовать одна за другой без перерыва.

годаря принципу монотематизма, воплощенному в симфонии с необыкновенным мастерством и изобретательностью.

Тематическим «зерном» симфонии является тема вступления. Не только ее интонационное содержание, но и, главное, песенный эмоциональный строй определяют общий характер всего произведения. В каждом разделе симфонии, имеющем свои закономерности сонатного *allegro*, по-своему развиваются интонационные и эмоциональные возможности темы вступления.

Элегический первый раздел симфонии (*a-moll*) построен на прямом претворении темы вступления (главная, побочная и заключительная партии). Даже образный контраст связующей партии интонационно не выводит ее за рамки «зерна». Возвращение к теме вступления в конце этого раздела после большой программной коды (картина бури, бушующей природы на материале главной и связующей партий) — это первый своего рода опорный знак в замысле целого.

Второй раздел симфонии — скерцо в народном духе (*F-dur*), картина бесхитростного народного веселья, с ярко выраженной опорой на традиции народного музицирования («волыночная» пятиступенная ладовая основа, деревянные духовые, представляющие здесь мелодическую сферу оркестра, мажорный склад, быстрый темп, плясовой характер неузнаваемо преображают тему).

Мир образов третьего раздела, *Adagio*, составляет трагическую сферу симфонии — еще один образный аспект темы. В главной партии *Adagio* господствует песенность лирико-драматического склада. Однако в остродраматической модулирующей связующей партии возникает ясно очерченный ритм траурного марша, что придает связующей и в экспозиции, и в репризе трагедийный аспект. Подчеркнуто-выделенное звучание аккордов духовых углубляет трагическое освещение темы, контрастирующей лирико-патетическому «обрамлению» главной и побочной партий. Здесь вспоминается трагический образ Марии Стюарт, воспоминаниями о которой, по мысли Мендельсона, проникнута музыка этого раздела симфонии.

Первые девять тактов вступления к *Adagio* — вторая опорная точка в развитии целого.

Преодолением сумеречных настроений *Adagio* возникает остро пунктированная, активная, даже воинственная тема финала (*a-moll*).

Претворение песенной темы вступления захватывает здесь сферу побочной партии, хотя интонационные связи с ней можно обнаружить во всех тематических образованиях финала. Важнейшее значение в драматургии целого имеет кода финала (*A-dur*) — торжественное, апофеозное завершение симфонии, новая модификация «зерна» (новое и в структуре симфонического цикла вообще). Это своеобразное послесловие, при всей своей активности, динамичности, утверждает лирико-эпический харак-

тер произведения в целом, одновременно подчеркивая единство, целостность замысла. От «Шотландской симфонии» ведут прямые пути к симфониям Шумана, поэтным произведениям Листа и других композиторов второй половины XIX века.

Особый интерес в «Шотландской симфонии» представляет принцип вариантного развития мелодической ткани, когда одновременно с видоизменениями и развертыванием основной темы возникают новые мелодические образования (не всегда подголосочного плана), приобретающие в процессе этого развития относительную мелодическую самостоятельность (см., например, партитуру вступления или *Adagio*). Подобное вариантное мелодическое развитие является почти исключительной прерогативой романтического песенного инструментализма, развиваемого далее в творчестве Брамса, а также частично Брукнера и Малера.

Важную по своему значению часть инструментального наследия Мендельсона составляют у в е р т ю р ы. До Мендельсона увертюры предпосылались сценическим произведениям и были прежде всего рассчитаны на совместное с ними исполнение. Мендельсон вошел в европейскую музыку как создатель нового самостоятельного жанра концертной программной увертюры, получившего долгую жизнь в творчестве многих композиторов (Лист, Вагнер, Дворжак, Чайковский и др.).

В своих литературных трудах Лист уделял особое место увертюре. Он указывал, что, отпочковавшись от своего драматического ствола, программная увертюра приобрела огромный импульс для самостоятельного развития. «...Увертюра — это подлинная предшественница программности, — писал он, — и именно она, можно сказать, утвердила ее права на существование»¹⁹. Лист указывал на выдающееся значение увертюры Мендельсона.

Интерес Мендельсона к программности был закономерен, и его поиски на этом пути шли в русле романтического искусства. Общая проблема синтеза искусств, давно витавшая в художественной немецкой атмосфере, знакомство с произведениями Шекспира, проникнутыми поэтичнейшими образами, с исполненным драматизма поздним творчеством Бетховена, с операми Вебера подсказали Мендельсону концертно-оркестровое воплощение в жанре увертюры программных замыслов.

Типологические черты нового жанра концертной программной увертюры сложились в творчестве Мендельсона уже в 20-е годы, то есть в ту пору, когда еще не существовало программных сочинений Берлиоза, Листа, Вагнера, Шумана. Ближайшими предшественниками композитора в области увертюры были Бетховен и Вебер с его «Фрейшюцом» и «Эвриантой». Тогда же выявилась характерная особенность увертюры Мендельсона: творческие по-

¹⁹ Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Избр. статьи. М., 1959. С. 287.

иски композитора сосредоточились на воплощении лирической сферы, образов светлой фантастики, романтического пейзажа.

В первых трех увертюрах этих лет был очерчен тот круг характерных образов и стилевых приемов, который остался почти неизменным в его последующих произведениях этого рода.

Если вспомнить, что в год, когда создавалась увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826), еще был жив Бетховен, то титаническая масштабность его идейных замыслов неизбежно раздавит хрупких сказочных эльфов Мендельсона. Но если вспомнить также, что первые увертюры Мендельсона создавались, когда еще не существовало жанра программной концертной увертюры, когда еще даже не намечались принципы воплощения литературных образов в инструментальной музыке и не нашли в ней своего отображения ни романтический пейзаж, ни романтическая фантастика, когда еще не были созданы фантастические образы шумановских фортепианных циклов, как и фантастические мечтания Берлиоза,— то историческое значение симфонических увертюр немецкого романтика «второго» поколения получает иное освещение. Начинают проявляться черты композитора-новатора, пылливо искавшего пути развития музыкального искусства после Бетховена и успешно решавшего многие творческие проблемы, стоявшие перед музыкальным романтизмом в 30—40-е годы. Речь идет прежде всего об идее поэтической программности, о связи музыки с художественными образами и сюжетами произведений смежных искусств, о принципах воплощения содержания этих произведений.

Первая программная концертная увертюра «Сон в летнюю ночь» не была написана к театральному произведению, а возникла как самостоятельный симфонический замысел, навеянный образами Шекспира. Создавая спустя семнадцать лет музыку к комедии Шекспира, Мендельсон использовал без малейших изменений свою концертную увертюру как вступление к спектаклю и как образно-тематическую основу для театральной музыки. Таким образом, в увертюре «Сон в летнюю ночь» Мендельсона содержание большого литературно-драматического произведения было раскрыто средствами инструментальной музыки.

Сразу определился и принцип подхода Мендельсона к решению этой задачи, сохранившийся и в дальнейшем. Композитор не стремился конкретно передать ход развития сюжета или изобразить его детали. Музыкальные образы его увертюры носят обобщенно-программный характер: Мендельсон воплощал музыкальными средствами романтический колорит летней ночи, сказочный характер фантастических существ комедии Шекспира. Музыкальное же развитие образов в увертюре было подчинено общим законам симфонической логики.

Композитор всегда возражал против конкретизации программного замысла, последовательного описания событий в музыке, даже когда попытку расшифровать программы его увертюр пытал-

ся делать Шуман²⁰. С этим связано и отсутствие в произведениях Мендельсона развернутых литературных программ, какие предпосылали своим сочинениям Берлиоз и Лист. Мендельсон ограничивался названием произведения. Опираясь на симфонические традиции Бетховена и творческую практику современных композиторов-романтиков, Мендельсон установил свое отношение к программности в музыке.

Обращаясь к сложившейся традиции одночастной оперной увертюры, Мендельсон различно претворяет композиционный принцип одночастности, свободно трактуя форму сонатного *allegro*, функции его разделов, драматургическую роль вступления. Подобно его симфониям, почти во всех увертюрах можно обнаружить элементы монотематизма, стремление к непрерывности развития образов, к цельности, стирающей грани между основными разделами формы, к поэчности. Нельзя не заметить в этом передовых устремлений композитора, проявивших себя в конце 20-х и в 30-е годы, когда листовский принцип монотематизма и жанр поэмы еще не утвердились в музыке.

Первые опыты Мендельсона в жанре увертюры относятся к 1824—1825 годам, когда только формировалась творческая индивидуальность композитора. Хотя его ранние увертюры уступают поздним, все же в них обнаруживаются отдельные черты, характерные для зрелых симфонических произведений композитора. Увертюра для духового оркестра *C-dur*, *op.* 24, созданная в 1824 году, привлекает юношеской непосредственностью в выражении чувств, радостью мироощущения.

Развернутое медленное вступление, несущее зародыши основных тем увертюры, его темповый и метрический контраст с последующим сонатным *allegro* заставляет вспомнить традиционные приемы Гайдна, использованные композитором в его «Лондонских симфониях». Тематическое родство основных образов, мелькающих в едином стремительном потоке, их интонационная связь со вступлением придают увертюре особую целостность. Завершенность произведения подчеркивается применением в его структуре зеркальной симметрии.

Синтезирование и мотивное развитие элементов главной и побочной партий, обращение к полифоническим приемам, неожиданные модуляционные сдвиги в разработке (*c—Es—f—F*), использование уменьшенного септаккорда с целью драматизации предьекта перед репризой свидетельствуют о смелости юного композитора и одновременно о внимании к классическим традициям. Удивительное гармоничное чувство целого, проявившееся в этом раннем произведении Мендельсона,— особенность, свойственная композитору на всех этапах его творчества.

Те же черты обнаруживаются в увертюре с трубами *op.* 101,

²⁰ См.: Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Избр. статьи. С. 288; Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2-х т. М., 1975. Т. I. С. 236.

C-dur, созданной через год (опубликована посмертно). И здесь — глубокое интонационное единство тематизма и принцип зеркальной симметрии в экспозиции и в форме в целом. Своеобразно трактует композитор сонатное *allegro* в деталях, не переосмысливая функции основных разделов формы, но привнося новые нюансы в их развитие. Здесь много тем: две главные партии, две побочные, новый тематизм в разработке. Вторая главная и вторая побочная партии уточняют, конкретизируют сферу каждого раздела формы — энергия, динамика стремительного взлета в главной партии, легкая «воздушность», песенность и танцевальность в побочной. Симптоматичны поиски ладовых и оркестровых красок, вариантность в методах развития материала. Трубные кличи (видоизмененная начальная интонация главной партии), возникающие на фоне еле слышного шороха струнных, сопоставляются по неожиданному тонально-гармоническому плану: d — В — F — D — E — A — d. Приглушенная звучность тремолирующих струнных, игра красок при смене тональностей создают особый таинственный колорит в разработке. Большое значение приобретают характерные вариантные видоизменения материала, свойственные романтическому симфонизму. Образная рельефность увертюры и композиционное мастерство дали основание известному биографу Мендельсона Эрнсту Вольфу поставить это хотя и малоизвестное произведение в ряд блестящих сочинений композитора²¹.

В том же 1825 году была написана увертюра к опере «Свадьба Камачо», ор. 10. Комедийный сюжет оперы определил радостно-ликующий тон увертюры, вводящей в спектакль. В тематическом материале преобладает танцевальность (побочная партия *Allegro* заимствована из музыки второго акта балета).

Несколько вступительных аккордов и непринужденный бег восьмых главной партии подсказывают образы увертюры «Сон в летнюю ночь». Снова налицо тесные интонационные связи тем, проникновение развивающих элементов в экспозицию и репризу, синтез главной и побочной партий в репризе, разомкнутость основных разделов *Allegro*, слияние репризы с кодой. Тем не менее, несмотря на явные предпосылки нового в первых трех увертюрах Мендельсона, ни одна из них не знаменует рождения нового жанра. Подлинно новаторский характер имеет следующая по времени создания увертюра «Сон в летнюю ночь» ор. 21, законченная 26 августа 1826 года и впервые исполненная 20 февраля 1827 года в Штетине. Подчеркнем еще раз, что увертюрой «Сон в летнюю ночь» Мендельсона в историю музыкальной культуры вошел новый жанр — концертная программная увертюра.

Значение увертюры Мендельсона «Сон в летнюю ночь» определено прежде всего ее новым образным строем. «Об увертюре давно сложилось единодушное мнение...— писал Роберт Шуман.— Она овеяна благоуханием молодости, как едва ли какое-либо другое

²¹ См.: *Wolff E. Felix Mendelssohn-Bartholdy. B., 1906. S. 41.*

его произведение; законченный мастер совершил в счастливейшее мгновение свой первый наивысший полет»²². Отношение к увертюре не изменилось и позднее. Известны восторженные отзывы о ней выдающихся музыкантов — Чайковского, Листа.

Свежесть мироощущения, юношеская фантазия, сверкающая радость жизни, лукавый юмор определяют эмоциональный тонус произведения. Щедро и вдохновенно воплотил Мендельсон в своей музыке шекспировский мир народной фантастики, волшебных видений, шаловливых эльфов, добрых фей, прекрасных лесных нимф, мир романтической мечты.

В научной литературе неоднократно затрагивался вопрос о связи образов волшебного царства Оберона из немецких фантастических сказаний и из произведения Шекспира, воплощенных в творчестве Вебера и Мендельсона.

Опера Вебера была закончена в апреле, клави́р издан в июле 1826 года, Мендельсон закончил увертюру в конце августа того же года. В произведениях много сходного. Так, родственны темы хора морских дев (финал второго действия) оперы Вебера и связующей партии увертюры Мендельсона; близки оркестровая характеристика Оберона (реплика оркестра перед появлением его в финале оперы) и в начальных аккордах «очарования» у Мендельсона. Однако это не говорит о влиянии Вебера на Мендельсона. Ведь музыкальное воплощение образов светлой сказочной фантастики имело место у Мендельсона и ранее (скерцо из октета ор. 20, Es-dur, 1825), и многократно возникало позднее (финал «Итальянской симфонии», скерцо «Шотландской симфонии», финал скрипичного концерта, финал первого фортепианного концерта и др.). Следовательно, как характер фантастики, так и средства ее музыкальной обрисовки не были для Мендельсона случайными, привнесенными извне. Они составляли одну из важнейших сущностных сторон его творчества. «В этом „Сне“ соединились все заветные желания художника; это результат его бытия...» — пронизательно замечает Шуман²³. Речь здесь идет о совпадении, о романтическом родстве интересов, творческих устремлений композиторов, об общности их духовной атмосферы.

Типичным оказался выбор литературного произведения: многоплановость комедии Шекспира, тонкая мадригальная изысканность лирических сцен, традиционная, нарочито балаганная буффонада в обрисовке жизни ремесленников и высокая поэзия природы, мир волшебной, сказочной, «воздушной» фантастики, покорившие Мендельсона при первом же знакомстве с комедией в переводе А. В. Шлегеля. В комедии Шекспира мир реальный, земной органично сочетается с вымыслом, с причудливой романти-

²² Шуман Р. «Сон в летнюю ночь» // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1979. Т. II-Б. С. 164.

²³ Шуман Р. Ф. Мендельсон. Три каприса // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. I. С. 289.

кой леса. Сосуществование двух миров не нарушает гармонии, поэзии и жизненной силы целого.

Мендельсон создал целостное симфоническое произведение, музыкальные образы которого лишь обобщенно раскрыли образный строй комедии (фантастику, лирику, народно-комедийное начало). При этом мягкий лирический тон автора вдохнул свет, доброту, чувство радости в лирические образы героев, в волшебство «лесной» романтики.

Свободно, в романтическом духе создает Мендельсон сонатное allegro увертюры. Он выделяет связующую партию как важнейший конструктивный элемент (проводит ее перед разработкой, перед кодой и в коде). Торжественно-блестящая связующая (первое tutti и первый мажор после минорной главной партии) создает атмосферу праздничности, переключения в сферу реального после романтического волшебства главной партии. Возвращение этого образа подчеркивает его значение в замысле целого. Так же важна роль вступительных «магических» аккордов романтического мотива «очарования», начинающих репризу и завершающих всю увертюру, создавая тем самым композиционную зеркальность структуры. Принцип зеркальности подчеркнут и проведением материала главной партии в коде.

Совершенно особая роль в увертюре принадлежит красочности оркестрового письма Мендельсона, впервые с огромной художественной силой проявившей себя именно здесь.

Тончайшие колористические находки свидетельствуют о поразительной чуткости композитора к тембровой игре, к богатству и тонкости оркестровой живописи. Необычен колорит деревянных духовых инструментов, внутренняя инструментальная драматургия аккордов «очарования» (постепенное добавление тембров — флейты, кларнетов, фаготов — и, как следствие, «потепление» звучания). Полетность главной партии (образ эльфов) передает штрих струнных спиккато. Divisi скрипок, пиццикато альтов и вторых скрипок, необычайные сочетания струнных с деревянными раскрывают неисчерпаемую фантазию композитора в создании образов лесной романтики. Выразительна лирическая побочная партия, исполняемая струнными в сопровождении двух флейт. Народно-комедийное начало подчеркнуто звучанием офикленда, придающим известную грубоватость теме заключительной партии народно-плясового склада. Важен прием тембрового переосмысления темы связующей партии в коде. Замедленный темп, пианиссимо, скрипки в высоком регистре на фоне протяженных аккордов валторн и фаготов, отмеченных еле слышным пиццикато басов, создают эффект отстранения. Вместо торжественного, праздничного шествия возникает поэтичный образ грез, воспоминаний. Подобные модификации образов будут характерны затем для Берлиоза, Листа и других композиторов.

Смелый гармонический язык, терцовые ладотональные сопоставления (например, при переходе к репризе), темброво-колористи-

ческие видоизменения образов в разработке и репризе, свобода в трактовке принципов сонатного *allegro* свидетельствуют о формировании нового романтического метода мышления композитора, проявившегося в ранние годы.

Летом 1826 года Мендельсон написал увертюру «Морская тишь и счастливое плавание», ор. 27, D-dur. Тогда же ее исполнили в Берлине в домашней обстановке, а через шесть лет (декабрь 1832) публично. В начале 1834 года, когда уже была закончена «Итальянская симфония» и сочинены все программные увертюры, Мендельсон снова обратился к увертюре «Морская тишь» и создал новую редакцию, партитура которой была издана в следующем году. Тогда же увертюра была исполнена в новой редакции в первом концерте Мендельсона как руководителя и дирижера оркестра Гевандхауза (4 октября 1835 года).

Тщательная работа композитора над увертюрой была не случайным явлением. Почти все крупные произведения Мендельсона неоднократно пересматривал, переделывал, внося в них изменения и дополнения, создавая новые редакции, меняя (или уточняя) их названия.

В основу рассматриваемой увертюры композитор взял два стихотворения Гёте, дополняющих по содержанию друг друга; они были использованы ранее Бетховеном (хор ор. 112) и Шубертом (песня ор. 3 № 2).

Морская тишь

Штиль глубокий над водою,
Неподвижно море спит,
И с заботой мрачный кормщик
Гладь незыблемую зрит.
Ниоткуда ни движенья!
Ужас мертвой тишины!
На безмерном протяжении
Ни единой нет волны.

Счастливое плавание

Туман разорвался,
Лазурь прояснилась,
И робкие пути
Срывает Эол.
Вот ветром пахнуло,
Задвигался кормщик,
Скорее! Скорее!
Волна расступилась,
И близятся дали;
Смотрите — земля!

Характеризуя увертюры Мендельсона, Лист писал: «Увертюры „Сон в летнюю ночь“, „Аталия“, „Рюи Блаз“ были написаны к драмам того же названия; напротив, „Гебриды“ и „Мелузину“ следует считать уже самостоятельными оркестровыми сочинениями. „Тишь на море и счастливое плавание“ идет уже много дальше, чем установление простой связи с картинами и воспоминаниями, содержащимися в самом названии. Это произведение берет себе в

спутники стихи Гёте, используя их как программу»²⁴. Таким образом, Лист подчеркнул, что в этой увертюре музыкальный замысел рожден образным содержанием поэтических произведений. Впоследствии сам Лист широко использовал поэтические программы в симфонических поэмах. Но в ту пору, в 1828 году, за двадцать с лишним лет до произведений Листа и за несколько лет до появления симфоний Берлиоза, мысль о синтезе поэзии и инструментальной музыки хотя и высказывалась, но не получила еще того широкого развития, которое определилось в эпоху зрелого романтизма.

Как и обычно, Мендельсон не ставил перед собой цели следовать точно каждому слову поэтической программы. Увертюра начинается большим медленным вступлением, озаглавленным «Морская тишь». Следующее за ним сонатное *allegro* — «Счастливое плавание». В увертюре возникают два образа-пейзажа: живописная картина величавого морского штиля и радостный, солнечный день на море. Однако внутри каждого раздела (вступление и *Allegro*) Мендельсон отступает от «программы», не иллюстрирует ее (стихотворения Гёте уже не являются здесь его «спутниками»), а воссоздает общее эмоциональное состояние без существенных подробностей. Бескрайняя ширь морского простора, ощущение скрытой могучей силы природы переданы в медленном вступлении. В строгом неторопливом движении низких струнных таится грозная сила. Торжественно-гимнический, эпический характер музыки выражает возвышенность чувств, вызванных созерцанием природы.

Сонатное *allegro* образно-эмоционально и тематически имеет родство со вступлением. Характерные для Мендельсона «романтические» изменения в структуре сонатного *allegro* — формирование тематических элементов из одного мотивного «зерна», изменение функциональной роли связующей и заключительной партий (большая их роль в разработке, резкое усечение в репризе, размывание граней между побочной и заключительной партиями, заключительной и разработкой) — проявились и в рассматриваемой увертюре.

В сонатном *allegro* Мендельсон применил живописный изобразительный прием, связанный с воплощением образа морской стихии: непрерывный «бег» восьмых, на фоне которого возникают темы *allegro*. Прием этот получил дальнейшее развитие в творчестве Вагнера, Римского-Корсакова и других композиторов.

Аналогичный прием для изображения морской стихии использует Мендельсон в увертюре «Г е б р и д ы» («Фингалова пещера»), ор. 26, *h-moll*. Замысел произведения возник летом 1829 года во время путешествия Мендельсона по Шотландии и посещения Гебридских островов с их знаменитыми базальтовыми пещерами.

²⁴ Лист Ф. О музыке Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» // Избр. статьи. С. 287. Здесь Лист неточно определил сущность жанра увертюры «Сон в летнюю ночь» как увертюры, написанной к драматическому произведению.

Увертюра была закончена в Риме 16 декабря 1830 года. Первым, кто отметил высокие художественные достоинства сочинения, был Берлиоз: «Именно в Риме я впервые оценил ту изящную, тонкую музыкальную ткань, расцветенную столь богатыми оттенками, которая носит название увертюры „Фингалова пещера“. Мендельсон только что ее окончил и дал мне о ней вполне точное представление — таков был его поистине чудесный дар исполнять на рояле самые сложные партитуры»²⁵. Исполнение увертюры состоялось 14 мая 1831 года в Лондоне. Неудовлетворенный своим произведением Мендельсон в начале следующего года приступил к его переделке; партитура новой редакции была закончена к 20 июня. 10 января 1833 года в Берлине увертюра была исполнена в новой редакции и с новым названием: «Оссиан в Фингаловой пещере». В первом издании (1835) произведение озаглавлено «Фингалова пещера», однако за ним сохранилось и наименование «Гебриды».

«Пожалуй, нигде и никогда грохот столь зеленых вод не докапывался до столь странной пещеры: со своими многочисленными колоннами внутри она похожа на чудовищный орган: все черно, все гудит, а внутри и перед ним — бескрайнее серое море, пустынное и никому, никому не нужное» — так писал о своих впечатлениях друг Мендельсона К. Клингеман, с которым композитор путешествовал по Шотландии²⁶. Увиденное не могло не потрясти впечатлительного художника своим суровым величием. Само название пещеры невольно будило в воображении молодого романтика образ легендарного героя кельтов — Фингала, по преданию, приходившегося отцом Оссиану — славному герою и борцу. Мендельсон был знаком с «Поэмами Оссиана», изданными в конце XVIII века шотландцем Джемсом Макферсоном. Свободная поэтическая обработка народных сказаний и легенд (произвольно связанная Макферсоном с именем Оссиана) была широко известна в переводах во многих странах Европы. Большой интерес к ней проявляли романтики, художественным устремлениям которых импонировала полутаинственная атмосфера, сложившаяся вокруг имени Оссиана, народный характер поэзии, легендарные подвиги кельтских героев, суровые образы северной природы. Увертюра «Гебриды», по словам Вагнера, «одно из прекраснейших музыкальных произведений», проникнута величественным духом поэзии Оссиана²⁷.

Увертюра сразу получила высокую оценку современников. В. Ф. Одоевский писал в 1837 году, что это сочинение отличается «подобно другим произведениям сего юного и уже знаменитого

²⁵ Берлиоз Г. Мемуары. 2-е изд. М., 1967. С. 372.

²⁶ Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 64.

²⁷ См.: Köhler K. H. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, o. J. S. 225. Мендельсон не переставал интересоваться Оссианом и в более позднее время. Так, в 1842 году композитором была задумана сцена для голоса с оркестром на слова из Оссиана.

музыканта оригинальностью мотивов и огненной инструментацией»²⁸. «Я отдал бы все свои сочинения, если бы мне только удалось такая вещь, как „Гебриды“, — писал Брамс Т. В. Энгельману в 1874 году»²⁹.

В «Фингаловой пещере» Мендельсон проявил редкое композиционное мастерство. На протяжении всего произведения он не порывает с интонационно-мелодическим «ядром», экспонируемым в первых тактах увертюры (начальный мотив главной партии). Монотематический принцип обнаруживает большую изобретательность композитора в ладогармонической и оркестровой области. Основная мелодическая попевка то составляет основу протяжной мелодии (побочная партия), то дробится, укорачивается, приобретая (особенно в разработке) энергию, активность. Непрерывный поток движения, возникающий в результате непрекращающегося видоизменения единой мелодической основы, воспроизводит изменяющуюся картину морской стихии — то мягких, ласковых, спокойных волн (главная, побочная партии), то грозных, бушующих, неукротимых валов (разработка).

В структуре увертюры отсутствует медленное вступление, большая роль в разработке отведена связующей партии (наряду с главной и побочной), обычное для композитора усечение связующей в репризе, но со значительным ее развитием в коде.

Романтические устремления Мендельсона нашли свое воплощение также в концертной увертюре «Сказка о прекрасной Мелузине», написанной на сюжет народной легенды в обработке Л. Тика («Весьма удивительная история о Мелузине», 1800)³⁰. После окончания (ноябрь 1833 года) и первого исполнения увертюры в Лондоне (апрель 1834-го) Мендельсон сделал новую редакцию увертюры, исполненную в Лейпциге (ноябрь 1835 года). При первом исполнении в Лондоне увертюра носила название «Мелузина, или Русалка и рыцарь». Французская по своему происхождению сказка о Мелузине известна во множестве вариантов в

²⁸ Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 134.

²⁹ Цит. по кн.: Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 64.

³⁰ Прекрасная Мелузина, дочь феи и короля, обнаружив, что ее отец обманывает мать, отомстила ему, за что была наказана: на несколько дней в году у нее вырастало туловище русалки. Мелузина могла быть счастлива на земле при условии, что ее любимый будет сохранять верность данному слову. Однажды на берегу ручья ее встретил рыцарь Лузиньян, поклявшийся ей в вечной любви. Мелузина согласилась стать женой рыцаря при условии, что в определенные дни года он должен оставлять ее в одиночестве и не спрашивать о ее происхождении. Лузиньян дал клятву. Брак с Мелужиной был счастливым. Однако по совету коварного брата Лузиньян тайно проследил за женой и увидел ее плавающей в виде русалки-змеи. Нарушив тем самым клятву, Лузиньян навлек на свой дом несчастья. После гибели одного из сыновей Лузиньян оскорбил Мелузину, объявив ее род проклятым. Оскорбленная Мелузина покинула дом мужа, предсказав гибель его роду. После своего таинственного исчезновения Мелузина появлялась на башнях замка. В траурных одеждах, полная тоски и печали, в ночной тишине она предвещала новое горе и беды.

Германии, Польше, России и даже на Востоке, например в Китае, с XV века; особенно популярна она стала в Германии в XIX веке. Содержание сказки с ее характерным отсутствием граней между реальным и фантастическим миром оказалось весьма близким по духу немецкой романтической поэзии. Образ неземного фантастического существа, стремящегося к человеку, мечтающего о счастье и гибнущего в столкновениях с вероломством, жестокостью людей (обман, неверность, нарушение клятвы и т. д.), встречался в немецком фольклоре во множестве вариантов. Он напоминал легенды об Ундине, о рыцаре Грааля Лоэнгрине, о русалке Лорелее, широко использованные в поэзии и музыке романтиками.

Над увертюрой «Сказка о прекрасной Мелузине» оп. 32, F-dur, Мендельсон работал долго, неоднократно переделывая созданный вариант; он считал это произведение одним из лучших своих сочинений.

Известно, что сказка о русалке Мелузине заинтересовала в свое время Бетховена, который в 1823 году обсуждал с Ф. Грильпарцером возможность использования этого сюжета для оперного либретто. Но большая близость сюжета сказки уже известным операм на сюжет «Ундины» (Э. Т. А. Гофмана — Берлин, 1816; И. Зейфрида, ученика Моцарта, — Вена, 1817) заставила Бетховена отказаться от этого замысла³¹. После смерти Бетховена венский композитор К. Крейцер написал на этот сюжет оперу, которую Мендельсон слушал в Берлине, в Королевском оперном театре в феврале 1833 года. Тогда и возникла у него мысль о создании на этот сюжет увертюры. Он писал своей сестре Фанни Хензель в обычной шутиливой манере: «Эта увертюра написана мной для оперы Конрадина Крейцера, которую я слышал в прошлом году в Кенигштадтском театре. Крейцерову увертюру требовали исполнить на бис, но она очень не понравилась мне, да и вся опера, но не Хенель (исполнительница главной роли. — С. П.), нет, она была очень мила, особенно в сцене, где она предстает шукой и причесывается, тут у меня и возникло желание тоже написать увертюру, которую публика не требовала бы на бис, но которая больше брала бы глубиной, и я взял то, что мне понравилось в сюжете (а это как раз совпадает со сказкой). Словом, на свет появилась увертюра, и такова ее родословная»³².

В статье, посвященной «Сказке о прекрасной Мелузине» Мендельсона, Шуман дал высокую оценку произведению и высказал ряд положений, тонко раскрывающих сущность программного замысла композитора. Шуман подчеркнул, что в увертюре, как и во многих других произведениях, Мендельсон не воспроизводит событийной стороны сюжета. «Композитор, чья концепция всегда по-

³¹ См.: Köhler K. H. Felix Mendelssohn-Bartholdy. S. 121.

³² Письмо от 7 апр. 1834 г. Цит. по кн.: Ворбс Г. X. Феликс Мендельсон-Бартольд. С. 149.

этична, — писал Шуман, — рисует и здесь лишь характеры мужчины и женщины: гордого, рыцарственного Лузиньяна и обольстительной, преданной Мелузины. Но кажется, будто видишь, как морские волны врываются в их объятия, то объединяют их под своим покровом, то снова их разлучают»³³. Шуман прав, указывая на драматическую функцию многоликого живописного образа водной стихии (моря или могучего сказочного Рейна). От начала к концу произведения раскрывается непрерывная смена картин водной стихии: мерный, спокойный плеск волн (главная партия), образы разбушевавшейся стихии (побочная, заключительная партии в экспозиции, развитие в репризе), волнующе-тревожное движение воды, на фоне которого «всплывают» лирические темы: страстная лирическая побочная партия (f—As), возвышенные, душевно-проникновенные музыкальные фразы в разработке (D—C), ассоциирующиеся с образом прекрасной Мелузины.

Ярко выраженная в увертюре интонационная общность тематического материала указывает на рождение монотематического принципа мышления (главная партия содержит интонационное «зерно» всех тем произведения). Принцип вариантного видоизменения тем определяет драматургию образно-композиционного развития. Структурно и тонально в увертюре выделена главная партия (заметим, в увертюре нет вступления, главная партия отмечает начало разработки, репризы, коды). Характерно стирание граней между разделами формы (отсутствие связующей партии, драматизированное развитие побочной в репризе). Своеобразное романтическое решение традиционной формы сонатного allegro выражено здесь в появлении новых тематических преобразований в разработке.

Не всегда Мендельсон длительно работал над своими сочинениями. Многие из них рождались сразу, в чрезвычайно короткий срок. Увертюра к драме Виктора Гюго «Рюи Блаз» была создана за три дня и впервые исполнена в Лейпциге 21 марта 1839 года, в одном концерте с симфонией Шуберта C-dur (обнаруженной Шуманом)³⁴.

³³ Шуман Р. Увертюра к «Сказке о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона-Бартольди // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 236.

³⁴ История создания увертюры «Рюи Блаз» была изложена композитором в письме к матери 18 марта 1839 года: «Ты хочешь знать, как обстояло дело с увертюрой к „Рюи Блазу“. Превесело. Шесть или восемь недель назад меня попросили сочинить увертюру к спектаклю театрального пенсионного фонда... а также просили написать романс к тексту в пьесе. Они рассчитывали, что доход будет больше, если мое имя будет значиться на афише. Я прочитал пьесу, она оказалась настолько ниже всякой критики, что трудно поверить, я ответил, что для увертюры у меня, мол, нет времени, и сочинил им романс. В понедельник (ровно неделю назад) должно было состояться представление; еще до этого, во вторник, они являются, любезно благодарят за романс, но говорят, что это, мол, ужасно, что я не сочинил увертюры; впрочем, они и сами понимают, что для такого произведения необходимо время, поэтому в будущем году, если я позволю, они известят меня заблаговременно. Это

Несмотря на подчеркнuto отрицательное (явно несправедливое, как и у Гёте) отношение Мендельсона к драме Гюго и нежелание связывать образы увертюры с драмой, все же общий приподнятый, романтический тонус произведения Гюго, с его высоким эмоциональным строем, накалом страстей, нашел свое отражение в музыке. Превосходно сумел композитор уловить черты французского национального характера в произведении Гюго. С пленительным изяществом, легкостью и непринужденностью воссоздал он образы драмы в увертюре (побочная и заключительная партии).

В произведении Мендельсона ясно очерчиваются два образно-эмоциональных плана: драматический (может быть, даже трагедийный) — во вступлении, главной и связующей партиях и лирический — в побочной и заключительной. При этом каждый из планов не однороден, имеет свой внутренний конфликт, свою процессуальную драматургию.

Необычны характер вступления и его роль в драматургии целого. Трижды звучащие зловещие аккорды меди (четырёхтакт) в чередовании с нежной, хрупкой, взволнованной темой будущей главной партии обозначают заложенный в произведении конфликт:

Вступление

The image shows a musical score for the introduction of Mendelssohn's Overture to 'Hugues'. It is divided into two systems. The first system is for the brass and strings. It starts with a tempo marking of 'Lento' and a dynamic of 'f' for the brass ('Ottoni'). The tempo then changes to 'Allegro molto' for the strings ('V-ni I, II'). The second system is for the strings ('Archi') and starts with a dynamic of 'p'. The score is written in G major and 2/4 time. The first system has a 4-measure introduction for the brass, followed by a 4-measure introduction for the strings. The second system continues the string introduction for 8 measures.

меня задело. Вечером я обдумал все и принялся за партитуру; в среду все утро шла репетиция концерта, в четверг был концерт, и все же в пятницу утром увертюра была уже у переписчика, в понедельник ее репетировали — сперва три раза в концертном зале, затем один раз в театре, потом ее исполнили перед проклятой пьесой, и она доставила мне больше удовольствия, чем какая-либо другая моя вещь. В ближайшем концерте мы ее повторим по желанию публики, но тогда я назову ее не увертюрой к „Рюи Блазу“, а увертюрой для Театрального пенсионного фонда» (цит. по кн.: Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 186—187).

Lento
Ottoni

Allegro molto
V-ni I, II

Archi

Lento

Драматизм усиливается в изложении и развитии взволнованной, исполненной сокровенных чувств главной партии:

13. **Allegro molto**

г. п.



В этот трепетный мир звуков врываются образы гнева, неумолимой роковой силы (связующая партия). Новая тема (несмотря на интонационные связи с главной партией) драматургически продолжает развитие зловещих образов вступления, замыкающих драматическое начало экспозиции. Ему противостоит мир светлой лирики, песенности (побочная партия) и легкой, изящной танцевальности (заключительная).

В разработке разворачивается еще один аспект — углубляется контраст главной и заключительной партий (взволнованная мольба, душевная тревога — и легкая, безмятежная танцевальность). Отсутствие в репризе зловещей связующей партии снимает напряженность, и даже «роковые» аккорды вступления, возникающие в последний раз перед побочной партией, не омрачают светлого завершения увертюры, где господствует радостная танцевальная заключительная партия.

Немало красочных романтических образов воплощает Мендельсон в других своих увертюрах. Берлиоз восторженно отзывался об увертюре к балладе «Первая Вальпургиева ночь» (по Гёте, для хора и оркестра, ор. 60, 1831)³⁵. В увертюре к драме Расина «Аталия» (ор. 74, 1845) страстно-приподнято звучит главная партия (d-moll), свободно трактована форма сонатного allegro, основной драматургический конфликт заключен между интонационно родственными медленным развернутым вступлением и главной партией. Здесь ясно вырисовываются принципы листовского монотематизма. Отход от классических норм демонстрирует отсутствие ярко выраженной побочной партии, репризы.

В музыке увертюр Мендельсона обнаруживается многое, что находит затем свое продолжение в творчестве композиторов разных европейских национальных школ. Так, образы светлой фантастики, добрых фей, лесных духов, эльфов и приемы их воплощения ори-

³⁵ См.: Берлиоз Г. Мемуары. С. 373—374. Подробнее об этой увертюре см. на с. 103—104.

гинально развиваются в творчестве Берлиоза, Листа, Грига, образы водной стихии — у Вагнера; взволнованность, драматический порыв переключается с мятежностью образов Шумана. Пейзажная акварельная живопись Мендельсона вырастает позднее в грандиозные музыкальные фрески Берлиоза, Листа, Вагнера. Жанр концертной программной увертюры подготовил появление программных симфонических поэм и утвердился как самостоятельное явление в музыке для всего XIX и XX веков.

Концерты с оркестром (два скрипичных: d-moll — 1822, e-moll — 1844; три фортепианных: a-moll — 1822, g-moll — 1831, d-moll — 1837; два двойных фортепианных концерта: E-dur — 1823 и As-dur — 1823; для скрипки и фортепиано: d-moll — 1823) и концертные пьесы для фортепиано с оркестром (Блестящее рондо Es-dur, Блестящее каприччио h-moll, серенада и Allegro giocoso, D-dur) так же увлекательны и интересны, как и другие симфонические произведения Мендельсона. Не все они равнозначны по художественной ценности. В ранних сочинениях ощутимо непосредственное воздействие концертных традиций Моцарта, Бетховена. Однако в 30-е годы в концертных сочинениях Мендельсона очевидны черты нового эмоционально-образного строя, романтической концепции и трактовки формы.

Среди концертов Мендельсона особенно выделяются фортепианный концерт ор. 25 g-moll, впервые исполненный в Мюнхене в 1832 году, и скрипичный концерт ор. 64, e-moll, законченный в 1844-м и впервые исполненный с огромным успехом Фердинандом Давидом в концерте Гевандхауза (март 1845 года).

В этих концертах ярко выступают черты романтического концертного мышления композитора. Как в симфониях и увертюрах, в них обнаруживаются основные признаки сродства с традиционными концертными жанрами: классическая трехчастность — энергичное allegro в качестве первой части, медленная лирическая часть в центре и оживленный финал; элементы мотивно-тематической работы и характерные тональные закономерности. И все же это хотя и существенные, но лишь внешние признаки связи с классическими традициями.

Романтический тематизм, преимущественно песенно-лирического, а также фантастического, скерцозно-танцевального (Elfenmusik) планов, с более свободным изложением и соотношением тем, создает новый тип концертного жанра. В сферу концертной виртуозности проникает задушевная лирическая тема, глубоко личная по тону. Это меняет облик жанра (так же, как это происходило в симфонии, сонате, квартете). Лирическая песенность здесь — не просто лирическая тема, а глубокая сущность, внутренний нерв всего музыкального замысла, его целостного воплощения. Концертные произведения Мендельсона обладают неповторимой индивидуальностью, захватывающей мелодической выразительностью.

В тематизме устремленных темпераментных *allegri*, в медленных частях, в подвижных танцевальных финалах царит искренность, теплота, задушевность интонаций. Лирическое выражение мыслей и чувств непринужденно и естественно. Мендельсон существенно преобразует «классический» тип концерта. Он отказывается от изолированности каждой части цикла, создает смену контрастных и вместе с тем связанных друг с другом романтических картин-переживаний. Романтичность мышления проявляется не только в «поэчности» трактовки цикла, но и во внутренней сути каждой его части. В сонатном *allegro* Мендельсона не устраивает традиционная форма двойной концертной экспозиции; свободно трактуя форму, композитор стирает грани между ее разделами, сужает репризу, но расширяет разделы коды (в первых и третьих частях). Преобразование крайних частей в цикле и утверждение небольшой лирической середины способствуют созданию «поэтной» целостности замысла при сохранении драматической остроты образных контрастов.

Скрипичный концерт Мендельсона (e-moll) — одно из лучших его произведений — достойно занимает важное место среди концертов Моцарта, Бетховена, Брамса, Чайковского.

Исключительная техническая сложность, «концертность», особый блеск партии солиста не являются у Мендельсона самоцелью, тем более что виртуозный характер произведения органично связан с образным типом тематизма. По своей драматургической функции партии оркестра и солиста в концерте равнозначны.

В непрерывном следовании частей, в блестящем эмоционально-виртуозном стиле музыки раскрывается романтическая образность концерта. Главная партия первой части является ярким эмоциональным ключом, определяющим интонационно-тематический строй всего произведения. Страстные лирико-драматические порывы сонатного *allegro* сменяются сокровенной элегантностью второй части; радостно-возбужденные скерцозные образы финала, после небольшого лирического вступления к нему, утверждают характерную романтическую устремленность, энергию, свет.

Во многом скрипичный концерт Мендельсона является предшественником фортепианных концертов Листа (1849), насыщенных динамикой развития романтических образов, воплощенных в концертно-поэтных композициях.

К камерно-инструментальной музыке Мендельсон тяготел в течение всей своей жизни. Это была близкая ему по духу сфера музыки. В камерных произведениях композитора всегда господствует естественность, искренность, благородная простота и изящная законченность форм. В них отражена и определенная эволюция внутреннего мира автора, развитие его идей от светлой лирической безмятежности, мечтательности и шаловливой скерцозности к романтической заостренности, драматизму и даже трагедийности (струнный квинтет op. 87 B-dur, фортепианное трио op. 66 c-moll и особенно струнный квартет op. 80 f-moll).

Среди инструментальных ансамблей композитора семь струнных квартетов (ор. 12, 13, 44 — № 1, 2, 3, ор. 80, 81), два струнных квинтета (ор. 18, 87), струнный октет (ор. 20), три фортепианных квартета (ор. 1, 2, 3), два фортепианных трио (ор. 49, 66), секстет для фортепиано, скрипки, двух альтов, виолончели и контрабаса (ор. 110), две сонаты для скрипки с фортепиано и др.³⁶

Опираясь на классический четырехчастный цикл ансамбля, Мендельсон, оставляя неизменным функциональное драматургическое значение крайних частей, своеобразно трактует роль и общий характер средних разделов в цикле. Композитор очень свободен и в выборе жанрового характера средних частей, и в определении их места, общей структуры, тематизма, масштабности.

Если в ранних ансамблях преобладала классическая последовательность средних частей, то уже в 30-е годы композитор решительно меняет местами средние части цикла, вторгаясь в их драматургические функции в процессе раскрытия целого. В этом отношении в камерных ансамблях можно обнаружить различное толкование медленных частей — от традиционных песенных вариаций (ранний период) до небольших лирических интермеццо (струнный квартет ор. 12 *Es-dur*) и значительных по наполненности эмоционального содержания, драматизированных *Adagio* (струнные квартеты ор. 44, 80).

Так же разнообразен Мендельсон и в сфере жанрового раздела цикла. Однако здесь можно наметить некую общую тенденцию, выражающуюся в движении от традиционной жанровой определенности скерцо (ранние ансамбли; изредка «моцартовский» менуэт — струнный квартет ор. 44 № 1) к утверждению новой, сказочно-фантастической образности (фортепианный квартет ор. 3, струнный октет ор. 20, струнный квинтет ор. 18), и далее — к постепенному отходу от фантастической скерцозности, к насыщению жанровых разделов цикла лирическим началом (струнные квартеты ор. 12 и 13, где скерцозность возникает лишь в трио) и, наконец, к утверждению лирико-драматического начала в жанровой части цикла. Это особенно полно выявилось в поздних инструментальных ансамблях композитора, в квартете ор. 80, где вместо скерцо появляется новая часть (обозначена автором *Allegro assai*), сущность которой родственна лирическим *Allegretti* И. Брамса.

В ранних произведениях Мендельсона (фортепианное трио *c-moll*, 1820; фортепианные квартеты: ор. 1 *c-moll*, 1822; ор. 2 *f-moll*, 1823; ор. 110 *D-dur*, 1824) особенно ощутимо воздействие традиций венской классики — прежде всего активной моторики бетховенского склада (господствующей преимущественно в фортепианных партиях ансамблей). Многие образы перекликаются с

³⁶ Седьмой струнный квартет (ор. 81) составлен из самостоятельных пьес: *Andante*, *Scherzo*, *Capriccio*, *Fuge*. Секстет ор. 110 был создан в 1824 году, но опубликован после смерти композитора.

музыкой И. Гайдна и очень близки общему духу крупных жанров (симфонии, увертюры) самого автора.

Тем не менее в ансамблях Мендельсона чувствуется дыхание романтической песенности, протяженности мелодического развития. В певучих, выразительных, задумчивых, иногда сосредоточенных образах ясно ощущаются контуры «песен без слов». Даже в таких ранних произведениях, как фортепианные квартеты (ор. 1—1822, ор. 2—1823 и ор. 3—1824), появляются черты нового жанра — лирической инструментальной миниатюры, форма которой окончательно отшлифуется в будущих замечательных фортепианных пьесах.

Своеобразный индивидуальный облик приобретают жанровые части камерных ансамблей. Здесь много изящества, тонкости, художественного мастерства, оригинальной выдумки в использовании инструментов. Это наиболее яркие части ранних ансамблей и наиболее любимые композитором.

Чаще всего Мендельсон обозначает их как скерцо, иногда дает иные наименования, но по характеру образов, по своей роли в цикле канцонетта из струнного квартета ор. 12 № 1, или *Andante scherzando* из секстета, или интермеццо из фортепианного квартета ор. 2 — несомненно выполняют функции скерцо.

Именно здесь можно видеть, как постепенно вырисовывались и как долго продолжали жить (уже после создания увертюры «Сон в летнюю ночь» — классического воплощения образов светлой сказочной фантастики) излюбленные образы композитора — фантастических шаловливых добрых лукавых эльфов и фей. Легкость, воздушность, полетность присутствуют уже в третьей части, *Allegro molto*, фортепианного квартета ор. 3. С еще большей полнотой эти образы будут воплощены через год в прекрасном, подлинно фантастическом скерцо октета ор. 20. Еще через год они оживут в «Сне в летнюю ночь» и далее будут еще долго оживать камерные партитуры мастера (секстет, фортепианные трио ор. 49 и 66, струнный квартет ор. 44 № 2 и другие его произведения).

Во многом характерным и очень высоким образцом камерного ансамбля Мендельсона является октет ор. 20 *Es-dur* (1825). Это глубоко поэтическое творение юного мастера отличается цельностью замысла, особой яркостью тематизма и необычно высокой техникой письма.

Широкий мелодический размах почти драматической главной партии октета (скрипки, затем виолончели — три вздымающиеся мелодические волны на две с половиной октавы на фоне тревожно бушующих средних голосов) и простая, народного склада напевная тема побочной партии составляют основу динамичного образного развития первой части.

Элегическая песенность *Andante* достигает большой драматической экспрессии, напоминая полноту эмоциональной насыщенности лирико-драматических песенных образов Брамса. Самостоя-

тельность партий, удивительная свобода их вариантного развития естественно возникают из содержания музыки.

Перелом в образном содержании цикла происходит между второй и третьей частями, когда в скерцо возникает мир фантастики: стаккато и пиццикато струнных в непрерывном кружении, легкий, порхающий ритмоинтонационный склад темы, появление протяженных звуков, взлет и растворение звучности в коде, активность и индивидуализация инструментов ансамбля и при этом — поразительная свобода, непринужденность общего стремительного движения — все это непосредственно подводит к возникновению через год увертюры «Сон в летнюю ночь».

14. Allegro leggierissimo

Октет оп. 20, Scherzo

Необычен в октете и финал, в какой-то степени конструктивно напоминающий финал симфонии Моцарта «Юпитер». Здесь также возникает своеобразный синтез форм, принципов фугированного и сонатного развития. В начале финала экспонируются три темы, затем в процессе развития к ним прибавляются еще две (подобно финалу Моцарта). Своеобразное развитие заключается в варьировании всех тематических образований и контрапунктическом их сочетании, разнообразных наложениях. Развитие продолжается и в репризе, начинающейся с двойной фуги (первые две темы), в кульминационный момент развития которой появляется основная тема скерцо.

Характер тематизма финала, принципы его развития и особенно вторжение материала скерцо не оставляют сомнения в скерцозности общего замысла финала.

Поразительное мастерство композитора проявилось в тонком ощущении специфики каждого инструмента. Все партии ансамбля активны, самостоятельны, глубоко индивидуализированы.

Масштабность октета, значительность и новизна тематизма, цельность замысла, целеустремленная экспрессия и свобода его развития — все это позволяет говорить о симфоничности произведения, являющегося по существу камерной симфонией.

Октет завершает ранний период создания камерного творчества композитора, возвышаясь над ним кульминационной вершиной.

Неожиданная глубина содержания, серьезность замысла раскрываются в струнном квартете *op. 12 Es-dur* (1829).

Романтические образы томления, вопроса возникают в медленном вступлении первой части, окрашивая все произведение в элегические тона. Интонации романтического вопроса сохраняют свое значение в *Allegro* (I ч.) и в задумчивом интермеццо — *Andante* (III ч.). Танцевальная канцонетта (II ч.) со скерцозным трио составляют контраст лирической элегичности первой и третьей частей. В оживленном энергичном финале широко используется принцип вариантности в рамках сонатного *allegro* (с большой кодой).

Большой интерес в плане образной эволюции ансамблей представляет собою квартет *op. 44 № 2 e-moll* (1837).

Прекрасное многотемное возвышенно-серьезное сонатное *allegro* сменяется типично фантастическим мендельсоновским скерцо, называемым известным исследователем камерного творчества Мендельсона Ф. Круммахером *Elfenmusik*, *Elfenscherso*, *Elfenstück*³⁷.

Скерцозная сфера образов, которая эволюционирует в творчестве Мендельсона, проникает в разные по жанру его произведения, в данном случае играет небольшую роль — интермеццо между двумя лирическими частями цикла.

15. *Allegro di molto*

Квартет *op. 44 № 2, Scherzo*

The image shows a musical score for the Scherzo of the String Quartet Op. 44 No. 2 by Felix Mendelssohn. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro di molto'. It features four staves with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of Mendelssohn's scherzos.

³⁷ *Krummacker F. Mendelssohn der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streichen. München, 1978. S. 425.*

A musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the viola, and the fourth for the cello and double bass. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. It features a wide, flowing melodic line in the first violin, with other instruments providing harmonic support. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte).

Широко развертывающаяся песенная тема *Andante*, возникающая в партии первой скрипки (позднее — в партии виолончели) на фоне характерного песенного аккомпанемента средних голосов, вызывает ассоциативную параллель с музыкой «Неоконченной симфонии» Шуберта (следует напомнить, что симфония *h-moll* в эти годы еще не была известна миру).

В финале *Presto agitato* синтезируются скерцозные (главная партия) и песенные образы (побочная партия), причем в разработке обе сферы сосуществуют в одновременности.

Квартет Мендельсона *op. 80 f-moll* помечен 1847 годом. Это последнее крупное произведение композитора называют «Реквиемом памяти Фанни». Оно было создано вслед за трагической смертью любимой сестры Фанни. В квартете с большой силой переданы боль и скорбь композитора. Но это не пассивные образы скорби, не примирение с неизбежностью. Квартет отличается бурным, мятежным характером. Композитор протестует яростно, гневно. Резкость звучания, жесткость мелодических линий, острота ритмического рисунка, образы тревоги, взрыва боли, лишь изредка прорывавшиеся в сочинениях Мендельсона ранее, теперь с необыкновенной страстностью раскрываются в квартете (сфера главной партии *Allegro*, *Adagio*).

Квартет *op. 80, I ч., г. п.*

16. *Allegro vivace assai*

A musical score for the first movement of Mendelssohn's String Quartet Op. 80, marked *Allegro vivace assai*. It consists of four staves. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The tempo is fast and lively. The score shows rhythmic patterns and dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for a four-staff piece, likely a piano concerto. The score is in a minor key and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *sf*, *cresc.*, and *ff*. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Мечтательно-светлая побочная партия не изменяет общего драматического плана первой части. Образы главной партии в зеркальной репризе и целеустремленно направленная кода (*Presto*, тот же концентрированный материал) придают всей первой части почти экстатический характер.

Вторая часть, *Allegro assai*, занимает место скерцо в цикле, но не обладает чертами ни жанровой, ни фантастической скерцозности. Эмоциональное напряжение первой части не находит здесь своего разрешения или отстранения. Сдержанный ритм, узкий диапазон, затаенный характер первой темы приобретают особое значение в репризе, где беспокойные синкопированные фигуры придают зловещие черты заключительному разделу части. Остатный бас трио усиливает эмоциональное напряжение целого, нередко оставляющего ощущение близости брамсовским звучаниям.

В *Adagio* образы глубокой скорби, душевного страдания продолжают свой круг развития, достигающий трагической глубины в кульминационный момент (в репризе), синтезирующий функции разработки и репризы.

III ч., реприза

17. [Adagio]

Musical score for the beginning of the *Adagio* section, marked "17. [Adagio]". It is a four-staff score in a minor key and 2/4 time. The music is slow and features a prominent bass line. Dynamics include *p*.



Душевный кризис Adagio не разрешается в финале. Трагическое тремоло, синкопированный ритм, лихорадочная смена образов в свободно компонирующейся структуре утверждают атмосферу безнадежности, трагического исхода. Квартет *f-moll* Мендельсона является последним и одним из самых прекрасных и трагических сочинений композитора.

Заметное место в творческом наследии Мендельсона занимают фортепианные произведения. Блестящий пианист Мендельсон обладал глубокой внутренней потребностью сочинения фортепианных пьес. Но помимо композиторского интереса к фортепианной музыке, склонность к просветительской и педагогической деятельности, к приобщению широкой аудитории к музыке вызывала его желание создавать репертуар для домашнего музицирования. Композитор писал фортепианные произведения всю жизнь с 20-х годов (соната *g-moll* op. 105, 1821; фантазия *B-dur*, 1823; соната *E-dur* op. 6, 1825 и др.) и в 40-е годы («Песни без слов»: цикл из 48 пьес в 8 тетрадах — 1830—1845 годы).

Преобладающее место в фортепианной музыке Мендельсона занимают небольшие пьесы, разнообразные по содержанию, композиционным приемам, фортепианной фактуре. Это — фантазии и каприччио, рондо, этюды, скерцо, вариации и др. Некоторые пьесы Мендельсон объединяет в группы: семь характеристических пьес op. 7, три фантазии или каприса op. 16, три каприса op. 33, семь детских пьес op. 72, шесть прелюдий и фуг op. 35, «Песни без слов»³⁸.

Образный мир Мендельсона широк, но в фортепианных пьесах преобладает лирика — меланхолическая и элегическая, светлая и радостная скерцозность, фантазийность и серьезные вдумчивые образы вариационных циклов. В фортепианной музыке Мендельсона отчетливо обозначились художественные вкусы композитора,

³⁸ Каждая тетрадь «Песен без слов» объединяет шесть пьес: op. 19 (1832—1834), 30 (1835), 38 (1837), 53 (1841), 62 (1842—1844), 67 (1843—1845), 85 (1842), 102 (1842—1845).

его борьба против господства пустой виртуозности, против салонной музыки; Мендельсон строго стоял на своих позициях и никогда не потакал «вкусам публики, жаждавшей одних только легких развлечений»³⁹.

В письме (13 июля 1831 г.) Мендельсон признавался Э. Девриенту: «...я так же мало пишу для того, чтобы стать знаменитым, как и для того, чтобы получить место капельмейстера... Мой долг писать так, как велит сердце... Я только все чаще и искренней думаю о том, чтобы сочинять как я это чувствую, без всяких оглядок, и если я написал вещь такой, как она вылилась у меня из души, то я могу считать, что сделал свое дело, и не задумываться о том, принесет ли она мне славу, почести, ордена табакерки и прочее»⁴⁰. Именно такой предельной искренностью проникнуты фортепианные сочинения композитора. На них лежит печать необычайной душевной чистоты и безыскусственности. Этому способствует не только образный строй, но и самый стиль письма (ясный гармонический склад, цветение песенности, мелодическая грациозность, простота выражения в фортепианной фактуре и композиционной структуре, опора на популярные бытовые жанры). Все это сочетается с тонкостью, изысканностью художественного вкуса, всегда обеспечивающего единство, завершенность, законченность целого. «„Песня без слов“ Мендельсона,— сказал Ганс фон Бюлов,— для меня такая же классика, как и стихотворение Гёте»⁴¹. Эти слова одного из крупнейших музыкантов XIX века можно с полным правом отнести ко всему фортепианному наследию композитора.

Подобно тому как в области симфонии и увертюры Мендельсон открыл новые возможности развития этих жанров, так и в области камерной музыки композитор показал новое понимание инструментальных циклов, расширил их образное содержание, создал новые камерно-бытовые фортепианные сочинения, тяготеющие к романтическому миниатюризму мышления, всегда отмеченные высоким художественным вкусом и совершенством композиционных форм.

Ораториальные произведения

Среди сочинений Мендельсона оратории занимают одно из важнейших мест. Жанр, в котором были созданы величайшие образцы немецкой музыкальной классики (оратории Генделя, хоровые произведения Баха и Бетховена), в котором к XIX веку уже окончательно сложились великолепные творческие традиции, не мог не привлечь внимание композитора, чьи интересы постоянно склонялись к искусству прошлого. Воспитанный в духе преклонения перед классикой, Мендельсон в своей творческой деятельности стремил-

³⁹ Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 137.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Цит. по кн.: Köhler K. H. Felix Mendelssohn-Bartholdy. S. 128.

ся не только вывести из забвения выдающиеся хоровые произведения XVII—XVIII веков, но и продолжить их традиции созданием собственных монументальных хоровых произведений.

Мысль о создании оратории на традиционный духовный сюжет возникла у Мендельсона в начале 30-х годов, в период углубленного изучения ораторий Генделя⁴². Впоследствии этот замысел разросся до своеобразного триптиха, в котором были отражены основные этапы формирования религиозных учений: до рождения Христа («Илия»), период деятельности Христа («Христос») и, наконец, всеобщее распространение его идей после смерти («Павел»). Ранняя кончина Мендельсона помешала целиком осуществить этот план, однако две оратории «Павел» и «Илия» были им полностью завершены. В них получили развитие и обобщение важнейшие особенности его ораториального стиля. Глубокие связи ораторий Мендельсона с хоровым стилем Генделя были отмечены еще современниками композитора, когда в 1847 году после исполнения оратории «Илия» на Бирмингемском фестивале его создатель был признан англичанами преемником искусства Генделя. Они выявляются прежде всего в том, что Мендельсон возрождает ораторию как эпическую хоровую композицию, написанную на библейский сюжет. Ораториям величайшего мастера родственны здесь героический характер образов, их философски-обобщенная трактовка. Влияние классической оратории обнаруживается и в общей драматургии сочинений, в их «номерной» структуре, традиционном облике увертюры с медленным вступлением и быстрой фугированной частью (тип французской увертюры). По примеру классиков немецкой хоровой музыки Мендельсон особенно акцентирует значение хоровых эпизодов, подчеркивая этим ведущее положение в своих ораториях образа народа. Хор здесь — один из важнейших участников драмы: он активно включается в действие, являясь то повествователем-рассказчиком, то героем событий, то сопереживателем и зрителем. Тяготением к широкому показу народного начала объясняется многообразие хоровых сцен — от мужественно-героических, драматических до трогательно-лирических, достаточно последовательное использование Мендельсоном традиций лютеранского хорала, вплоть до цитирования подлинных напевов.

Не прошел Мендельсон и мимо творческих достижений Бетховена в области хоровой музыки. Имеется в виду симфоническое развитие тематизма, мастерски внедренное в хоровые жанры, активное столкновение и трансформации ведущих образов, свойственные «Торжественной мессе» и финалу девятой симфонии, хотя революционно-гражданственная проблематика сочинений Бетховена осталась вне поля зрения Мендельсона.

Но при всем огромном значении классических традиций они

⁴² Поводом к этому явилось получение 32-томного собрания сочинений Генделя (1835).

составляют лишь одну из сторон общего облика ораторий Мендельсона. Весомое место занимают в них романтические образы и настроения — прежде всего задушевная лирика, нежная поэтичность, реже — причудливая фантастика. Эти мотивы одухотворяют сольные эпизоды ораторий, под их обаяние попадают и некоторые хоровые сцены, внося в стиль эпических монументальных произведений живую теплоту чувства.

Оратория «Павел» создавалась Мендельсоном в 1834 — 1836 годах. Источником ее сюжета послужила легенда о жизни апостола Павла, превратившегося из яркого гонителя христианства Савла в активного поборника новой религии⁴³.

В период работы над сочинением Мендельсон находился под непосредственным влиянием музыки Генделя. Однако исследователи справедливо считают, что в «Павле» это влияние сочетается с воздействием И. С. Баха — прежде всего его пассионов, особенно «Страстей по Матфею»⁴⁴. Легенда об апостоле Павле вобрала в себя многие специфические свойства евангельских сюжетов (к ним Гендель, как правило, не обращался) — острый драматизм сочетается в ней с углубленным философским раскрытием образов, обобщенность повествования — с индивидуализированными характеристиками, рядом с героическим началом как его антипод возникают мотивы возвышенной лирики. Эти свойства и обобщены в классическом немецком жанре пассионов.

Связи с традициями пассионов возникают в некоторых линиях сюжета оратории, особенно в первых ее сценах, где повествуется о страданиях и смерти первомученика св. Стефана. Эти же традиции прослеживаются в драматургии сочинения, которому в большей мере свойственна повествовательность, описание событий, а затем уже обобщение. Включен в музыкальную драматургию «Павла» и хоральный элемент, который обычно используется Мендельсоном в той же функции, что и в пассионах Баха, то есть как резюмирующее завершение большой сцены⁴⁵. Сами напевы хора получают у Мендельсона широкую разработку — здесь и строгие протестантские гимны с их аскетичным четырехголосным аккордовым изложением (например — № 3, «Господу в вышине благодарны»), и свободные хоральные фантазии и прелюдии, развивающие традиции вступительного хора «Страстей по Матфею» (хоральное заключение «O, Jesus Christe, wahres Licht» — «O, Иисус, истинный Свет» — хора № 29, где оркестровое сопро-

⁴³ Текст был написан друзьями композитора — теологом Ю. Шубрингом и проповедником Бауэром на основе «Деяний апостолов».

⁴⁴ *Einstein A. Musik in the Romantic Era. N. Y., 1956. P. 172.*

⁴⁵ В первой части две сцены: первая (мученичество и смерть св. Стефана) — № 4—9 — открывается и завершается хоралом, вторая (преображение Савла) — № 10—22 — заканчивается большим хором с хоральной кодой. Во второй части также две сцены: первая из них (странствия апостолов Павла и Варнавы) — № 24—29 — также завершается большой хоральной прелюдией.

вождение вырастает до значения самостоятельной прелюдии). Основная идея оратории — идея пробуждения человеческого сознания, становления личности — также раскрыта через хорал: классический протестантский напев «Wachet auf! ruft uns die Stimme» («Пробудитесь, голос нас сзывает!») открывает увертюру оратории и широко развивается в ней⁴⁶.

Важнейшее место в драматургии оратории занимают хоровые эпизоды (из 45 номеров оратории их 16). Здесь и большие сцены обобщающего значения, как, например, вступительный и заключительный эпизоды, хоры действенного драматического характера, а также хоровые лирические отступления. Каждая из названных групп имеет определенный круг интонаций, ритмические и гармонические особенности. Эпические хоры выдержаны в стиле монументальных гимнов, устойчивы по характеру, лапидарны по языку. Так, вступительный хор (№ 2, A-dur), раскрывающий идею стойкости духа, морального подвига, выделяется маршевым ритмом, величественным мелодическим движением. Основной образ его заложен в остро ритмованном восходящем мотиве.

18. Allegro maestoso «Павел», № 2

The musical score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are labeled S., A., T., B., and a fifth staff. Each vocal part has the word "Herr!" written below it. The piano part is marked "sempre f" and features a rhythmic accompaniment. The tempo is "Allegro maestoso".

Драматическим хорам оратории свойственна тематическая разветвленность, обилие кратких, подчас контрастных мотивов, среди которых особенно выделяются призывные фанфарные возгласы.

⁴⁶ Этот хорал использован в кантате № 140 И. С. Баха, в хоре «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя.

Напряженность развития усиливается введением имитационно-полифонического начала. В оркестровке широко используются тембры медной группы, то передающие тревогу и смятение, то несущие с собой радость ликования. Этот хоровой стиль представлен уже в первой сцене, сюжетно перекликающейся со сценой суда из «Страстей по Матфею»⁴⁷. Основной образ заложен во вступительном воинственном призыве валторны и трубы (хор № 5, d-moll). Возбуждение толпы выразительно передано кратким фугато на теме-кличе. Восходящее вступление хорových голосов усиливает эффект нарастания народного гнева. В процессе имитационного развития тема приобретает все большую весомость и, проходя в увеличении, перерастает в могучий торжествующий возглас. Параллельно с валторновой темой в хоре развивается краткая ламентозная интонация, связанная с образом человеческих страданий под натиском зла. Не являясь ведущей, она вносит психологический контраст, который в свою очередь получает разрешение в обобщенной теме среднего раздела сцены, выдержанной в характере сурового волевого марша.

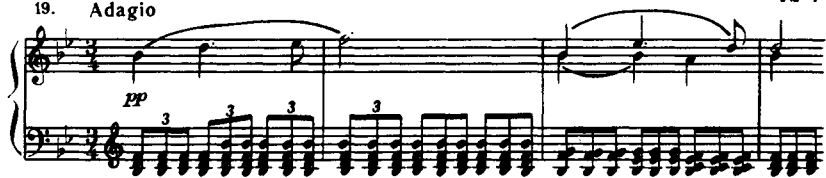
Героические фанфарные интонации сконцентрированы и в хоре «Mache dich auf, werde Licht» («И труд твой будет Свет», № 15, D-dur). Поступательная тема с характерным призывным квартетным началом излагается здесь тенорами в сопровождении валторн.

Иной хоровой стиль представлен в лирических эпизодах оратории с их мягкой кантиленой, тонким развитием средних голосов фактуры, прозрачной оркестровкой, выделяющей солирующие тембры струнных и деревянных духовых. Имитационное развитие уступает здесь место гомофонному изложению.

Но особенно интересны лирические сольные эпизоды — лирико-философские обобщения, завершающие наиболее действенные сцены⁴⁸. Так, ария сопрано (№ 7, B-dur) возникает как лирическое откровение, светлое воспоминание о родине в момент высшего драматизма. Все в ней покоряет удивительной мягкостью, чистотой: это и прозрачный колорит ориентального пейзажа, и чуткая передача романтического настроения. Хрупкая мелодия солирующего кларнета свободно парит над трепещущим фоном сопровождения. Основным интонационным зерном служит опевание звуков тонического трезвучия в высоком регистре. Воздушное звучание темы вызывает аналогии с утонченным колоритом вступления к «Benedictus» из «Торжественной мессы» Бетховена, с нежно-романтическими красками вступительных аккордов вагнеровского «Лоэнгрин».

⁴⁷ Носитель христианских идей Стефан должен быть убит разгневанной и возмущенной толпой.

⁴⁸ Использование сольного эпизода в качестве лирико-философского обобщения большой драматической сцены, переход от действия к размышлениям и воспоминаниям также находится в сфере претворения традиций пассионов.



Романтический облик эпизода усугубляется гармоническими красками, преобладанием в них субдоминантовых аккордов, усложненных побочными тонами.

Характер философского размышления носит и каватина тенора «Sei getreu bis in den Tod» («Освободишься ты в смерти», № 40, C-dur).

Широкая, певучая фигурация солирующей виолончели, размеренная «поступь» сопровождения создают настроение величавого покоя. Воодушевлением и строгой просветленностью чувства веет от простой поступенной мелодии.

В оратории «Павел» находит отражение и красочно-живописный язык в духе немецкой романтической оперы. Наиболее показателен здесь речитатив с хором — явление Христа Савлу (№ 44, fis-moll). Нарастающие тремоло литавр, уменьшенные гармонии рисуют картину волшебного явления и передают ощущение ужаса, объявшего Савла, почти театрально зримо. Сцена основана на сопоставлении мрачных тремоландо и просветленных хоральных аккордов в духе «Лоэнгрина», напряженный речитатив рассказчика сменяется мягким пением квартета женских голосов (партия Иисуса).

Стилистически многоплановая, оратория «Павел» вместе с тем не производит впечатления эклектичного и подражательного произведения. Переходы внутри ее языка драматургически и сюжетно обусловлены, а музыка в целом вдохновлена углубленным прочтением страниц Евангелия в глазах крупного художника XIX века, опирающегося в своем творчестве на высокие традиции классического искусства.

Исполнение оратории было восторженно встречено современниками, из года в год росла ее популярность. Хвалебный отзыв после исполнения «Павла» в Дрездене дает этому произведению всегда скептически настроенный Вагнер. Об исполнении оратории в Вене (1839) рассказывает Шуман: «Эта непрерывная цепь красот зажгла в аудитории как бы праздничный костер. Этого не ожидал никто — ни этого богатства, ни этой силы мастерства, но главное — не ожидали такого мелодического волшебства... до сих пор Вена и трехчасовая оратория плохо друг с другом уживались. Но „Павел“ их примирил. [...] Словом, победа была неплохой. [...] Это событие не может не принести своих плодов

также и для широких масс, и призыв „Пробудитесь!“ найдет себе отклик во многих душах»⁴⁹.

Дальнейшее развитие ораториальный стиль Мендельсона получило в его втором монументальном хоровом сочинении — оратории «Илия». Написанная десять лет спустя, эта оратория покорила современников величавой простотой образов, красотой и стройностью формы. После премьеры произведения на музыкальных торжествах в Бирмингеме (1846) композитор писал своему брату Паулю: «Еще ни одна моя вещь при первом исполнении не проходила так превосходно, не была принята с таким энтузиазмом и исполнителями и слушателями, как эта оратория»⁵⁰. Успех «Илии» особенно значителен, если учесть, что оратория исполнялась в соседстве с такими хоровыми шедеврами, как «Missa solemnis» Бетховена и «Сотворение мира» Гайдна.

Герой оратории — ветхозаветный пророк Илия, направляющий свою могучую духовную и физическую силу на свершение великих дел во имя народа. Он избавляет людей от стихийных бедствий, от засухи и голода, от болезней и смерти. Сам сюжет оратории «Илия» требовал иных средств воплощения по сравнению с «Павлом».

Широкий разворот повествования, могучая сила эпических образов максимально приближают произведение Мендельсона к стилю генделевских ораторий, особенно последовательно здесь выявляются традиции «Израиля в Египте» и «Иевфая», то есть монументальных хоровых полотен с неторопливо текущим развитием действия. Восемь сцен оратории сочетают в себе принципы эпика и драмы, повествования и картинности⁵¹.

Новое сочинение Мендельсона привлекает разнообразием хоровых форм, интересной трактовкой полифонии. Здесь она уже не связана только лишь с драматическими образами. Композитор создает фуги на различные по характеру, в том числе и песенно-лирические, элегические темы, которые, развиваясь в романсной манере, обогащаются певучим голосоведением, приобретают фигуративное сопровождение. Это расширяет возможности полифонического стиля, указывая пути в будущее⁵².

⁴⁹ Шуман Р. «Павел» Мендельсона в Вене. Из письма от 2 марта // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. II-А. С. 192—193.

⁵⁰ Цит. по кн.: Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. С. 252. См. также: Köhler K.-H. F. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, 1966. S. 216.

⁵¹ В первую часть включены четыре сцены: засуха и голод (№ 1—4), у вдовы (№ 5—9), спор с жрецами Ваала (№ 10—18), у царя Ахавы (№ 19—20); во вторую часть вошли также четыре сцены: молитва о дожде (№ 21—24), Илия в пустыне (№ 25—29), Илия на горе Хороб (№ 30—37), вознесение на небо (№ 38). Заключительные номера оратории (№ 39—42) составляют эпилог — пророчество Илии о пришествии Мессии.

⁵² Достаточно напомнить, что хоровые фуги в романсном стиле составили важную линию в русской хоровой музыке конца XIX — начала XX века; например, Ганев в кантате «Иоанн Дамаскин» использует фугу в жанре элегии.

Общий стиль оратории отмечен мрачным колоритом, лишь в эпилоге наступает просветление. Скорбно и сурово звучит вступительный речитатив пророка, предсказывающий трагическую судьбу народа, — предисловие ко всему произведению, определяющее его облик⁵³.

Тяжелые аккорды тромбонов и тубы в d-moll открывают речитатив, воплощая образы смерти и рока. Налицо сходство этого аккордового мотива и с фатальными романтическими образами (здесь вспоминается хорал смерти из песни Шуберта «Смерть и девушка»), и с их классическими предшественниками (увертюра к «Альцесте» Глюка).

20. Grave «Илия». Пролог

ELIAS

So wahr der Herr, der Gott Is.ra.els le. bet, vor dem ich ste. he:

Естественным продолжением и развитием образов вступительного речитатива является увертюра, ярко рисующая картину народного горя. На основе формы фуги здесь создается грандиозное драматическое полотно, которое рождается из сумрачной ламентозной темы, проведенной октавами в низком регистре пианиссимо.

21. Maestoso Увертюра

⁵³ Материал вступительного речитатива повторен в № 10. Но теперь он звучит в Es-dur, приобретая уверенность и силу.



Трагическую окраску усугубляет противосложение к теме в виде нисходящего хроматизированного баса. Однако в процессе развития характер темы постепенно видоизменяется, а в кульминации она звучит в обращении, в трансформированном виде: нисходящие скорбные интонации превращаются в волевые восходящие возгласы, подчеркнутые валторнами и тромбонами. Продолжая в увертюре традиции драматизации крупных полифонических форм, идущие от Генделя, Мендельсон насыщает форму фуги симфоническим развитием, опирающимся на приемы радикального преобразования тематизма. Прообразом такой симфонической драматургии Мендельсону служили фуги Бетховена.

Образы увертюры развиваются и в хоровых сценах первой части. Драматическая картина стихийного бедствия — засухи и голода, тревога, охватившая людей, мольба о помощи — все это с большой выразительной силой передано в хоровой фуге (№ 1, d-moll).

В таком же плане выдержан и заключительный хоровой эпизод первой сцены (№ 5, c-moll), основанный на сопоставлении двух контрастных эпизодов: тревожного, полного яркой динамики фугато и строгого величественного хора — выразителя объективно-народного начала оратории.

Образцы хоралов в «Илии» показывают глубокое проникновение композитора в протестантские традиции жанра. Спокойные, торжественные напевы вносят в произведение настроение умиротворения, передают уверенность и силу духа героя. Таков хорал в баховском духе «Кто будет твердым до конца, тот спасется» (№ 32) или хорал для квартета солистов (№ 15), заимствованный Мендельсоном из мейнингенского сборника гимнов.

Народно-национальные черты стиля оратории представлены и в эпических хорах, которыми особенно богат ее финал. Этим хорам присущи архангелская суровая мелодика, размеренность ритмического рисунка, жесткая ладогармоническая основа с терпким звучанием низких ступеней и увеличенных секунд, строгость полифонии. Такова грандиозная финальная фуга («И тогда будет ваш Свет», № 42, D-dur). Тема ее — гимн стойкости человеческого духа — имеет интонационное сходство с финальным хором из оратории Генделя «Самсон». В строгих раскачиваниях мелодии, опирающейся на опевание секунды, выявляется суровый, несколь-

ко аскетический характер. Развитие направлено на упрощение фактуры, обнажение основных интонаций темы, которая в конце звучит мощными аккордами всего хора и оркестра.

Ярко выражена в «Илие» и камерно-лирическая хоровая линия, развивающаяся и усиливающая традиции предшествующей оратории Мендельсона. Песенно-лирический характер тем, фигурационный тип сопровождения позволяют поставить такие хоры в связь с «Песнями без слов» (например, с № 7, 10, 19, 46), в которых бытовой жанр получил наиболее опоэтизированную, утонченную трактовку. Прямые аналогии с бытовыми жанрами, черты песенности сочетаются в оратории с широким полифоническим развитием. Так, в хоре-колыбельной G-dur (№ 9), развитие тематизма подчинено форме двойной фуги.

Интересно соединены песенно-романсная фактура фигурационно-гармонического склада с широким полифоническим развитием тематизма в двойной фуге D-dur (№ 29), в содержании которой одновременно выражены страдание и светлые надежды. Каждый голос развивается здесь мелодизированно. Проходящий же через весь хор мягкий остинатный рисунок триольных фигураций сопровождения придает эпизоду сходство с элегией. В этом синтезе гомофонии и полифонии в разных планах фактуры проявляется своеобразие мышления Мендельсона, индивидуальные черты его творческого почерка в условиях традиционных форм и жанров.

Сферу лирических образов оратории в большой мере определяют сольные номера и ансамбли. Это подлинные музыкально-поэтические вдохновения, иногда скорбные и строгие, иногда идиллические и светлые, но всегда, в отличие от романтизированных соло в оратории «Павел», классически-сдержанные. Композитор словно скупится на мелодические украшения, уделяя основное внимание чистоте и совершенству музыки и полностью, гармоничному слиянию ее с текстом. Эти черты концентрирует в себе ария полководца Авдия (№ 4), мелодика которой выделяется плавностью линий, мягкой закругленностью интонаций, а спокойный гармонический фон лишь подчеркивает ведущую роль мелодического начала. Характерные особенности стиля лирических «пейзажных» соло воплощены в первом разделе арии сопрано (№ 21) из сцены «Молитва о дожде». Нежная, хрупкая, словно жалобная песнь, тема вначале зарождается у деревянных духовых, затем уже переходит к голосу, сохраняя и в нем пасторальные краски. Мягким мечтательным настроением, нежной сентиментальностью отмечен двойной квартет (№ 7), написанный в духе непритязательной бытовой песни. Легкая грация мелодии, мерная пульсация сопровождения подчеркивает жанровые аналогии.

Драматургия оратории «Илия» выдержана в классических традициях. Как и в первой оратории, здесь в основном проявляются номерные принципы. Однако еще в ораториях Генделя

эти принципы гибко сочетались с элементами сквозного развития. Импульс генделевских преобразований пал на плодородную почву XIX века и в ораториальном творчестве Мендельсона получил непосредственное продолжение. В «Илии» есть сцены, в построении которых отразились оперные закономерности, на развитие которых воздействовали реформаторские тенденции конца XVIII — начала XIX века.

Наиболее интересен с этой точки зрения эпизод спора Или с жрецами Ваала (№ 10—18), отличающийся непрерывным драматическим нарастанием от начала построения к его концу. Сцена написана в виде диалога между фанатически молящимися своему идолу жрецами, тематизм которых связан с традициями хоральных жанров, основан на настойчивом повторении кратких интонаций, и величественным, уверенным в своей силе и правоте пророком, характеристика которого выдержана в речитативной манере, спокойно-властном тоне, свойственном всем эпизодам Или. При этом облик интонаций пророка в процессе столкновения и развития образов почти не изменяется, эпизоды же жрецов становятся все динамичнее, стремительнее, ведя к финальной кульминации-взрыву. Повышается tessitura хора, возрастает значение имитационного изложения, дробится ритмический рисунок — все это создает образ потрясенной, встревоженной толпы.

Оратория «Илия» оказалась последним крупным законченным хорovým сочинением Мендельсона. В ней окончательно оформились и получили наиболее полное выражение основные черты его ораториального стиля. Развивая драматургические закономерности классической оратории, Мендельсон вместе с тем значительно обновил и обогатил сюжетную основу жанра, расширил границы толкования его поэтических мотивов и образов. Важное место в ораториальном письме композитора заняла лирическая линия, определившая характер мелодики, гармонического языка, оркестровки и построения многих сцен. Обновлению подверглись и полифонические формы, возникшие на основе лирического тематизма. Это, однако, не снизило весомого значения героико-драматического начала, свойственного традициям жанра, а наоборот, наделило его глубоким психологизмом (взамен некоего «условного героизма»), многогранностью отражения героического характера — от мрачно-романтического пафоса до жизнеутверждающего духа оптимистической борьбы. К ораториям Мендельсона в полной мере относятся слова Т. Манна о немецком романтизме: «...это скорее некая неосознанная мощь и благоговейность, можно даже сказать — первозданность души... которая чисто рассудочному миропониманию и отношению к жизни противопоставляет свое более глубокое знание, свою более глубокую связь с святыней бытия...»⁵⁴

Особое место в ораториальном наследии Мендельсона зани-

⁵⁴ Манн Т. Германия и немцы // Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961. Т. 10. С. 321.

мает хоровая баллада «Первая Вальпургиева ночь», созданная в 1831—1832 годах, а спустя десять лет значительно переработанная⁵⁵. Источником сюжета в балладе явилось древнее народное предание о празднествах друидов, поэтически пересказанное в первой части «Фауста» Гёте⁵⁶. Этот сюжет дал повод к возникновению иной трактовки кантатно-ораториального жанра, нежели та, которую мы наблюдали в двух библейских ораториях Мендельсона. Его внимание сосредоточено здесь на излюбленных им скерцозно-фантастических и жанрово-бытовых образах. Вот как сам Мендельсон комментирует свое произведение в одном из писем: «...я написал музыку для „Первой Вальпургиевой ночи“ Гёте... Все сочинение теперь обрело форму: оно превратилось в большую кантату с полным оркестром и вполне может производить впечатление скерцо, так как вначале в ней в изобилии представлены весенние песни, потом появляется стража с вилами, зубцами и щетками, к этому добавлен шабаш ведьм; как Вы знаете, я питаю к этому особую слабость...»⁵⁷

Сказочно-легендарная тематика не укладывалась в рамки классических жанров хоровой музыки, и композитор в конце концов назвал все сочинение балладой, признаки которой ярко выражены в поэтическом тексте, сочетающем в себе черты реального и фантастического, народно-легендарного и языческого. Музыкальная же драматургия «Вальпургиевой ночи» позволяет рассматривать это сочинение как кантату с достаточно интенсивным развитием сюжета, что приближает его к оратории. Не случайно сам композитор полагал, что произведение могло бы стать «новым видом кантаты», предопределившим пути развития этого жанра в романтическую эпоху. Его отличает сквозное драматическое развитие действия: увертюра и 9 номеров (арий и хоров) свободно перетекают друг в друга, образуя единую линию непрерывно видоизменяющихся контрастных образов. Эти контрастные сопоставления позволяют усмотреть в кантате черты трехчастной формы, в которой лирико-пантеистическим крайним разделам противопоставлен скерцозный центральный эпизод.

⁵⁵ Премьера «Вальпургиевой ночи» (вторая редакция) состоялась в феврале 1843 года в Лейпциге. На ней присутствовал Шуман, работавший в это время над ораторией «Рай и Пери».

⁵⁶ Гёте так трактует это поверье: «Один исследователь немецкой старины пожелал отыскать историческое объяснение оргиям чертей и ведьм на горе Брокен, о которых веками толкуют в Германии, и высказал догадку, что древнегерманские язычники, жрецы и патриархи, когда их изгнали из священных рощ и народу была навязана христианская вера, стали весной удаляться со своими приверженцами в пустынные, недоступные горы Гарца, чтобы там, по древнему обычаю, молиться и приносить жертвы бестелесному богу земли и неба. Чтобы быть в безопасности от коварных, вооруженных христианских проповедников, они сочли за благо надеть личины на некоторых своих единоверцев, надеясь тем самым отпугнуть суеверных противников, и так под охраной „сатанинского воинства“ совершали свое чистое богослужение» (цит. по кн.: Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 286—287).

⁵⁷ Цит. по кн.: Einstein A. Music in the Romantic Era. P. 174—176.

Стилю светской кантаты Мендельсона присущи песенный лиризм, благородство мелодики — черты, свойственные его музыке в целом. В ней находят отражение и выразительная кантиленность фортепианных «Песен без слов», и изящество оркестровки программных увертюр. Написав незадолго перед кантатой увертюру к «Сну в летнюю ночь», Мендельсон овладел тончайшими приемами скерцозной звукописи как средством изображения волшебного мира природы и фантастических духов. «Вальпургиева ночь» в известной степени продолжила и развила сюжетную и стилистическую линию одного из самых значительных сочинений композитора.

Увертюра к кантате — типичное явление в мендельсоновском программном симфонизме. Характерны для его творчества и образы программы — изображение разных состояний природы: два раздела увертюры озаглавлены автором «Непогода» и «Наступление весны». Здесь находят отражение черты раннего романтического симфонизма — песенность тематизма, отсутствие острых контрастов внутри построения.

В первом разделе увертюры (сонатное *allegro*) господствуют тревожно-драматические настроения, ярко подчеркнутые оstinатными фигурациями. Их вихревое движение, ассоциирующееся с шумом ветра, придает этому эпизоду напряженный, временами патетический характер. Решительная, волевая тема, опирающаяся на трезвучные интонации, составляет единственное мелодическое зерно всего построения, песенные черты синтезируются в ней с мрачной фанфарностью, маршевойстью. Заметны связи увертюры с *g-moll'*ной «Песней без слов» — одним из наиболее драматических образцов фортепианной музыки Мендельсона.

«Первая Вальпургиева ночь». Увертюра

22. [*Allegro con fuoco* $\text{♩} = 60$]

The image shows a musical score for the first section of Mendelssohn's 'Walpurgisnacht' overture. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'mf' and shows a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the bass line and shows a key signature change to one flat (B-flat) in the treble clef.

В иной сфере образов выдержан второй раздел. Суровый a-moll сменяется нежно-пасторальным A-dur. Хрупкие струящиеся фигурации струнных и духовых, восторженно-гимническая тема, поддержанная мягким колыханием аккордов с педалями валторны, — все это вводит в мир пантеистического восхваления пробудившейся природы.

Лучезарный гимн М а ю открывает хоровые сцены кантаты. Народно-песенная природа его музыки, тесно связанной с заключением увертюры, простодушная ясность мелодии и гармонии уходят своими корнями в наивные картинки весенних обрядов. Этот колорит одухотворяет музыку крайних разделов кантаты.

Контрастом к нему звучит центральный эпизод — скерцо стражи друидов (№ 4—6), представляющее наибольший интерес среди хоровых сцен «Вальпургиевой ночи». Оно выделяется яркими сопоставлениями фактуры, динамики, регистров. Тяжеловесную поступь басов внезапно сменяет легкое трелеобразное движение, прозрачная фигуративная ткань неожиданно пронизывается сигнальными мотивами. Причудливое staccato хора, почти шелестящие интонации оркестра создают необычайно тонкий, национальный сказочный колорит.

№ 4

23. [Allegro leggiero $\text{♩} = 88$]

S.
A.
T.
B.

Ver.theilt euch,
Ver.theilt euch hier,
Ver.theilt euch hier,
Ver.theilt euch,

pp
pp
pp
pp
ppp

wack - re Män - ner, hier,
 ver - theilt, euch hier,
 theilt, ver - theilt, euch hier,
 wack - re Män - ner, hier,
 hier,

Интересно, что именно эта сцена особенно нравилась такому мастеру фантастики, как Берлиоз, который называл ее блестящей композицией, казавшейся «несмотря на свою сложность совершенно прозрачной»⁵⁸. Французский композитор высоко ценил «Вальпургиеву ночь», считая ее самым значительным сочинением Мендельсона, но хор «С кочергой и вилами» (№ 4) был ему особенно по душе благодаря своим резким гармониям, острым ритмам, настойчиво повторяющимся мотивам.

Хоровое письмо в «Вальпургиевой ночи» значительно отличается от стиля других ораториальных произведений Мендельсона. Ему свойствен гомофонный склад фактуры, аккордовая основа партитуры. Часто вместо полных четырехзвучных вертикалей композитор использует сопоставление отдельных голосов, облегчая общее звучание. Хоровые партии мелодичны и интонационно просты — все это свидетельство того, что «Вальпургиева ночь» написана с учетом исполнительских возможностей любителей хорового пения, в ней определенно выражены традиции исполнительской манеры Liedertafel.

В творчестве Мендельсона тип камерной светской оратории-кантаты не получил продолжения, композитор значительно ярче проявил себя в области библейской оратории. Но сама попытка расширить сюжетные возможности крупных хоровых жанров, обновить

⁵⁸ Цит. по кн.: Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. С. 229. Заметно сходство сцены друидов с фантастическими видениями скерцо феи Маб из симфонии Берлиоза «Ромео и Джульетта».

их драматургические, исполнительские традиции, придать им большую доступность весьма показательна. Она отражает демократические устремления романтического искусства, намечает пути преобразования классических жанров, реализовавшиеся в творчестве Шумана и Брамса.

Творческая жизнь Мендельсона многогранна и весьма значительна. Его деятельность оставила глубокий след не только в немецкой музыке, но и в истории всей европейской музыкальной культуры.

Воплощая глубокие народно-национальные черты родного искусства, Мендельсон своими симфониями, увертюрами, ораториями, камерно-инструментальными и фортепианными произведениями внес неоценимый вклад в немецкий романтизм. Он раскрыл новые возможности развития традиционных музыкальных жанров, вдохнул в них живую силу романтической поэзии, нашел новые приемы композиции, ладогармонического и оркестрового письма.

Неистощимое мелодическое богатство, многоплановость образного и стилистического содержания, где особенно впечатляют сферы лирики, фантастики, эпической повествовательности, безупречный художественный вкус и высокое композиционное мастерство способствовали тому, что творчество Мендельсона не исчерпало своей жизненной силы вплоть до наших дней.

Черпая животворные силы в великих традициях немецких и венских классиков, но особенно в эстетической атмосфере своей эпохи, в широком общении с современниками (творчество Шуберта, Вебера, Шумана, Шопена, Листа), Мендельсон создал произведения, в которых выступают новые принципы музыкального мышления (романтическая образность, многообразие симфонических и камерных концепций, фантазийность и лирическая проникновенность мелодизма, чудо оркестрового колорита, свежие структурные закономерности и т. д.). От многих сочинений Мендельсона в крупных и камерных жанрах протягиваются прямые нити в будущее (к Шуману, Листу, Брамсу, Брукнеру и др.).

Огромное значение имела также исполнительская деятельность Мендельсона, способствовавшая установлению новых традиций музыкально-концертной жизни Германии, Австрии, Англии.

И, конечно, чрезвычайно велик вклад Мендельсона в дело музыкального образования. Высокие идеалы и цели просвещения народа нашли свое конкретное выражение в организации Лейпцигской консерватории, сыгравшей свою исключительную роль в развитии музыкальной культуры едва ли не всех стран Европы.

РОБЕРТ ШУМАН (1810—1856)

Творческий облик композитора. Эстетика, стиль

С творчеством Роберта Шумана музыкальный романтизм вступил в новую фазу своего развития. Это — зрелый этап романтизма, время его цветения в музыке, давшее миру в 30—40-е годы XIX века Шопена, Берлиоза, Паганини, Беллини, начавших свою деятельность Верди, Листа и Вагнера. В русской музыке это было временем расцвета гения Глинки, многообразие которого включает и романтические черты.

Связанное с предшествующими, в частности шубертовскими, традициями творчество Шумана имеет многие точки соприкосновения и с поздним романтизмом (Лист, Вагнер, Брукнер), особенно же непосредственно подводит оно к Брамсу. Таким образом Шуман, наряду с Шопеном, занимает центральное положение в истории музыкального романтизма. При этом сам романтизм Шумана подвергся значительной эволюции. Начав свое формирование в конце 20-х годов, когда он был особенно тесно связан в своих литературно-эстетических истоках с Жан Полем, представителями иенской школы, Гофманом (эти связи сохранились и далее), придя к своей бурной кульминации в «штюрмерские» 30-е годы, романтизм Шумана к середине 40-х годов эволюционирует в сторону объективизации художественного метода, эмоциональной уравновешенности. В его творчестве становятся заметными связи с классическими традициями, что особенно ощутимо в крупных формах симфонических и отчасти вокально-ораториальных произведений, в циклах камерных ансамблей. В этом сказалась и та реакция на субъективные крайности романтизма, которая в немецкой литературе наступила несколько ранее (деятели «Молодой Германии», Гейне).

Однако вместе с известным отходом от романтических позиций, особенно заметным в самом конце творческого пути композитора, в начале 50-х годов, Шуман начинает терять и свою художественную самобытность. Ибо всей сутью своей он представляет собой тип художника-романтика. О творчестве Шумана можно сказать, что это само сердце, сама душа немецкого музыкального романтизма. В нем — воплощение духовности, идеальности, свойственных немецкому романтизму в целом. В мире шумановской музыки соединились и пламенная жажда идеала, красоты — «макси-

мализм прекрасного» (Н. Я. Берковский), и острота иронии, полная горечи от несовершенства жизни, ее «кричащих диссонансов» (Р. Шуман). Здесь Шуману, как никто другой, близок Гейне.

Шуман — типично германское явление по характеру проникновения в тайники душевной жизни. В нем, как в фокусе, сконцентрировались такие качества немецкого романтизма, как интимность тона, душевность, психологизм. Определение Innerlichkeit (внутреннее), выдвинутое Томасом Манном¹, как нельзя более подходит к лирической сущности музыки Шумана. Ему свойствен и другой аспект, другой полюс немецкой романтической сущности — ирония, проникнутая болью и тоской о недостижимо прекрасном, остротой ощущения убожества мещанского духа во всех его проявлениях.

Две грани, два типа героя, отражающих двустороннюю сущность конфликтного шумановского мировосприятия, олицетворены в образах Флорестана и Эвсебия. Это больше чем образы. В них обобщение двух начал шумановского романтизма — Innerlichkeit, всепроникающий, «тихий тон» мечты, и Aufschwung (взлет), мятежность порыва, неистовость фантазии, ирония, смех, шутка. Оба начала теснейшим образом спаяны друг с другом.

Но есть и другая антитеза, в которой оба психологических героя, выразителя внутренней жизни художника, противостоят образам иного плана — носителям народно-национальных традиций, сфере эпической. Отсюда две линии творчества Шумана — субъективно-психологическая и объективно-жанровая, легендарно-эпическая, которые противостоят друг другу (фортепианная, вокальная лирика — симфонии), но подчас и переплетаются между собой (контрастные планы образов в фантазии C-dur и др. соч.). И все же главное для Шумана — сфера духовности, сердечной интимности чувств. И в этом акценте на мире внутреннем, в психологическом акценте, усилившемся даже по сравнению с Шубертом, Шуман отразил общую направленность эволюции романтизма. «...Романтизм все более сводится к чистой лирике... — пишет Н. Я. Берковский. — Мечта не превращалась в предметный мир, как романтики того ожидали, она осталась в человеке, ее значение свелось к раскрытию внутренней его жизни, к глубокому свидетельствованию о ней»². Лиризм Шумана — лиризм романтический, свободный от будничности, он затронул струны души, дотоле не приведенные в звучание искусством. В его музыке раскрывается психологическая сущность души романтической с ее особенностью внутренних, казалось бы, неуловимых движений, непрозрачностью связей с окружающим миром.

¹ «С этим понятием связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести — короче говоря, все черты высокого лиризма; того, чем мир обязан этой немецкой самоуглубленности, он даже и сегодня не может забыть: ее плодами были немецкая метафизика, немецкая музыка и в особенности чудо немецкой литературы...» (Манн Т. Германия и немцы // Собр. соч. Т. 10. С. 320).

² Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 148—149.

Характерен и сам метод этого раскрытия — через контрасты эмоциональных движений показана внутренняя нить психологического развития, его скрытый подтекст. Внимание к психологическому анализу, к психологическому подтексту событий, процессов окружающего мира роднит, казалось бы, такие разные явления немецкого романтизма, как фортепианная, вокальная миниатюра Шумана и опера Вагнера. «Тайный голос», лейтинто-национная линия лирического развития у Шумана и взаимодействие лейтмотивов эпической вагнеровской драмы не так беспредельно далеки между собой (при всем их различии) именно благодаря раскрытию в них внутреннего подтекста, фактору глубинной психологической связи. При этом дает себя почувствовать импульсивность, напряженность психологической жизни, превалирующая над внешней, событийной действительностью. «Проливать свет в глубины человеческого сердца — таково призвание художника!» — писал Шуман³. Для Шумана как немецкого романтика важно отношение к чувственному материальному миру как возвышенно-одухотворенной данности, чувство символической связи двух миров — внутреннего и внешнего. Важна для него символичность связей внутри антитезы — мир реальной действительности и фантастики (что является универсальным для всего романтизма). Шуман был глубоко связан с миром немецкой поэзии и литературы — Тика, Новалиса, но особенно близкими ему были Гофман и Жан Поль.

Сравнивая Шумана и Шопена, Б. В. Асафьев так расставил акценты: «Шопен — совершенство, но Шуман эмоционально первозданнее: исповедь души и начало эпохи. Отсюда неоглядность и неохватность его влияния всюду и всепроникаемость его голоса»⁴. Вот эта «первозданность», стремление пойти в своем искусстве от непосредственного «схватывания» мгновений жизни в поэтически-эмоциональном отклике, импульсивном движении души, особенно рельефно очерчивает художественную индивидуальность Шумана.

Можно без преувеличения сказать, что главным содержанием шумановского творчества стала лиричнейшая из тем — тема любви. Именно через нее композитор раскрыл богатство внутреннего мира своего героя — его драму, мечты, стремления и горькую иронию. Об этой обобщающей силе шумановской лирики Чайковский писал: «В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»⁵.

В этом главном содержании своего искусства Шуман несомненно продолжил Шуберта, линию его «Неоконченной симфонии»,

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 183.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 226.

⁵ Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 38.

песенных циклов, но продолжил по-своему, выступив с новым лирическим героем.

На смену шубертовскому страннику из «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути» пришел романтический герой новой поры, которого гениально коснулся Шуберт в своих последних, гейневских песнях. Конфликт шумановского героя с миром острее, а главное — и м п у л ь с и в н е е. Переживания его окрашены более резкой субъективностью, движения души полны беспокойных контрастов. В шумановских порывах и мечтах, в его боли и тоске появились новые краски, новая экспрессия неустойчивости, дисгармонии, которые приближают шумановского героя к позднеромантическому. Сам язык, которым «говорит» Шуман, сложнее, своеобразнее, ему присуща динамика неожиданных контрастов, особая спокойность пульса. Если о Шуберте во многих его проявлениях можно говорить как о романтике-классике, то Шуман в наиболее характерных своих творениях далек от единства, уравновешенности, законченности форм классического искусства.

Пролагая новые пути в искусстве, делая очень многое для развития музыкальной эстетики романтизма, Шуман оставался художником, творящим очень непосредственно, спонтанно, по велению сердца. Романтическая импульсивность его жизневосприятия выразилась в стремлении уловить всю многогранность пестрого потока жизни в его контрастах, изменчивости, бесконечных новых оттенках. Его постижение мира — это не последовательный философский охват действительности, а мгновенная и обостренно чуткая фиксация всего, что заставило вибрировать тончайшую мембрану его художественной души. Эмоциональная шкала музыки Шумана отличается множеством градаций: нежность и ироническая шутка, бурный порыв, драматический накал и растворение в созерцании, поэтических грезах. Впервые в ней выражены такие романтические настроения, как *Sehnsucht* (тоска, страстное стремление; хотя у Бетховена в ор. 101 уже была ремарка «*Sehnsuchtsvoll*» — исполненный страстного стремления), а знаменитое стихотворение Гёте уже было положено на музыку тем же Бетховеном и потом Шубертом.

Характерно, что Гофман в «Крейслериане» пишет о музыке как искусстве, открывающем «человеку неведомое царство... в котором он оставляет все определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»⁶. Многие сочинения Шумана проникнуты атмосферой страстного ожидания, «тоски по чему-нибудь»⁷, что так характерно для его душевного состояния. Портреты-характеры, картины настроения, образы одухотворенной природы, легенды, народный юмор, веселые зарисовки, поэзия быта и сокровенные

⁶ Гофман Э. Т. А. Избр. соч. В 3-х т. М., 1962. Т. 3. С. 27.

⁷ «Я узнал, что фантазию ничто так не окрыляет, как напряжение и тоска по чему-нибудь», — писал Шуман Кларе Вик (*Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 344*).

признания — все, что мог содержать дневник поэта, альбом художника, воплощено Шуманом языком музыки.

«Лирик кратких мгновений», как тонко назвал Шумана Асафьев⁸, он особенно самобытно раскрывает себя в циклических формах, дающих возможность создать целое из множества контрастов, переплести поэзию с прозой, вымысел с реальностью, за внешне характерным штрихом, капризной сменой настроений дать почувствовать глубинную сущность образов. С полным правом Шуман мог бы отнести к себе известные слова, сказанные им о Шуберте: «Вообще нет иной музыки, кроме шубертовской, которая была бы так удивительно психологична в развитии и связи идей и в кажущихся логических скачках; немногие смогли бы так, как он, выразить индивидуальные черты единичного столь разнообразной массой звуковых картин... Чем для других является дневник, в который они заносят свои мимолетные переживания и т. д., тем для Шуберта, собственно говоря, был лист нотной бумаги, которому он поверял все свои настроения...»⁹. В этом высказывании, в сущности, выражен шумановский идеал новой музыкальной формы, рожденной романтической эстетикой. Неверно было бы думать, что образы в новых циклических формах Шумана лишены процессуальности, развития, а форма — своеобразного единства. Да, Шумана влечет «свободная фантазия», в ней, по мнению композитора, «объединяется высшее в музыке, чего нам недостает в аккуратно расчлененных композициях. Свобода всегда гениальнее и духовнее, чем связанность...»¹⁰. Свободное чередование образов, частая и внезапная смена настроений, переключение из одного плана действия в другой, нередко противоположный, — весьма характерный для него метод, отразивший импульсивность его мироощущения. Характерно замечание Шумана о моментах слияния в человеческом сознании «трех времен, которые странным образом бушуют все разом»¹¹. Немалую роль в формировании нового музыкального метода Шумана сыграла романтическая литературная новеллистика (Жан Поль, Гофман), вошедшая в плоть и кровь шумановской художественной природы.

В своем обобщении метод Шумана исходил из романтически понимаемой диалектики, основанной на идее несовместимости идеала и действительности, желаемого и существующего, двойственности внешнего и внутреннего, видимого и скрытого в человеке и окружающих его явлениях жизни. Единичное и общее, частное и целостное находится в произведениях Шумана в гибкой взаимосвязи, составляющей важную проблему стиля композитора. Во

⁸ Игорь Глебов (Асафьев Б.). Вступ. статья // Шуман Р. Песни для голоса с ф.-п. М., 1933. Тетр. 3.

⁹ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 94.

¹⁰ Запись Шумана в дневнике, сделанная в августе 1828 года. Цит. по кн.: Schumann R. Tagebücher / Hrsg. von G. Eismann. Leipzig, 1971. Bd 1: 1827—1838. S. 113.

¹¹ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 233.

многих его произведениях постоянно перебиваемая контрастами линия высказывания восстанавливается, часто идет «подспудно», составляя единое внутреннее русло пестрой картины. Знаменательны слова Шумана о том, что «целое чувствует выдернутое из цепи звено менее, чем отдельное — свой выход из целого»¹². Шумана не удовлетворяли произведения, лишённые «внутренней нити».

Духовное формирование Шумана началось в 20-е годы, когда романтизм в Германии только что прошел через блистательный период своего расцвета в литературе. Импульсы, идущие от литературы, были очень сильны, и юный Шуман воспринял их со всей страстностью своей природы.

Трудно найти композитора (за исключением, может быть, Вагнера), у которого бы столь тесно сплелись музыка и литература, как у Шумана. Это срастание выразило характерный для романтизма процесс синтеза искусств, проникновение музыкального начала в литературу, особенно в поэзию, и поэтического, литературного — в музыку. Если до Шумана была осуществлена одна сторона процесса — омузыкаленность литературы (особенно яркий пример — новеллы Гофмана), то глубинное, внутреннее проникновение самих закономерностей романтических литературных жанров в музыку было осуществлено именно Шуманом. Союз музыки с литературой выступает у него не только в виде прямого их сочетания в вокальных жанрах, в обращении к литературным образам и сюжетам. Шуман идет дальше, в глубь этого синтеза¹³, создавая такие особые жанры, как «Новеллеты», циклы-«рассказы», лирические миниатюры, подобные поэтическим афоризмам или стихотворениям («Листок из альбома» *fis-moll*, пьесы «Поэт говорит», «Was ist?» и др.). Казалось бы, нечто подобное можно видеть и у Шопена (баллады, прелюдии), но для последнего литературный жанр был скорее первоначальным (баллады Мицкевича), чем внутренним элементом, ибо сочинения его, даже баллады, целиком подчинены внутренне-музыкальным закономерностям.

В противоположность Шуману, Шопен не только не хотел выразить свой внутренний мир в музыкально-литературных образах, но и чуждался литературного самораскрытия вообще. Шуман же считал, что «удачно выбранное название усиливает воздействие музыки»¹⁴. Незамкнутость художественного мышления Шумана чисто музыкальной сферой подкрепляется его убеждением: «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен»; «Для живописца стихотворение становится кар-

¹² Шуман Р. Письма. Т. I. С. 233.

¹³ Среди ранних литературных работ Шумана симптоматична статья (Речь) «О глубоком родстве поэзии и музыки». (1827) // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 186—188.

¹⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 160.

тиной, а музыкант перекладывает картины на звуки»¹⁵. Глубокое родство искусств — общее положение романтической эстетики. Еще более подчеркнуто сказано об этом у Новалиса: «Музыка, пластика и поэзия суть синонимы»¹⁶. У него же читаем: «Взаимопроникновение пластики и музыки — не просто опосредование»¹⁷.

Подход Шумана к программности был очень гибок. Он ненавязчив в своем стремлении к ассоциативности, считая словесную конкретизацию авторского замысла не всегда уместной, зачастую даже случайной», сделанной *post factum*¹⁸.

Следует еще раз акцентировать, что литературно-сюжетное начало шумановских произведений отражается не в прямой программности (также имеющей место), а более внутренне и свободно — в особенностях хода музыкально-образного развития, его неожиданных поворотах, в фактурно-тематическом «рисунке», в самом необычном «синтаксисе» его тематических и общекомпозиционных структур.

Идея родственности музыкального и литературного мышления выступает у Шумана в его музыкально-критической деятельности¹⁹. В данном очерке нет возможности и необходимости характеризовать ее подробно. Достаточно полный, обобщающий анализ литературного наследия Шумана дан Д. В. Житомирским в его монографии, вступительных очерках и комментариях к изданиям статей и писем композитора (см. список литературы). Наличие такого материала дает возможность выборочно остановиться лишь на тех аспектах, которые имеют наибольшее значение для уяснения творческого облика композитора, его художественных позиций, связей с эстетикой немецкого, в частности литературного, романтизма и выхода за пределы идеалистических положений этой эстетики в сторону широких связей с реальной жизнью, практического осуществления задач искусства.

Совершенно особое место среди литературных увлечений моло-

¹⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 87.

¹⁶ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. М., 1981. Т. I. С. 307.

¹⁷ Там же. С. 309.

¹⁸ Так было с некоторыми произведениями и самого Шумана, например, с заголовками пьес «Карнавала». Интересное высказывание по вопросу о заголовках имеется в рецензии Шумана 1839 года «Композиции для фортепиано» // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 165.

¹⁹ Показательны сами формы, сам романтический литературный стиль шумановских рецензий. Его статьи о музыке — своего рода музыкальные новеллы, в которых выражают свои мысли и чувства конкретные персонажи — те же Флорестан, Эвсебий и Паро, которые олицетворяют различные стороны воззрений композитора; образы, которые запечатлены им в музыке. Многие из шумановских литературных высказываний объединены в циклы с характерными названиями — «Записные книжки давидсбюндлеров», «Театральные книжки», «Афоризмы», «Письма мечтателя» (к Кларе Вик) и др. У Шумана есть немало литературных набросков — романов, повестей (например, «Июньские вечера и июльские дни», «Селена») и других жанров.

дого Шумана принадлежит Жан Полю: «Он был не просто интересным чтением, эстетической радостью или радостью познания, — пишет Д. В. Житомирский. — Он глубоко вторгся в личную жизнь юноши, стал для него духовным руководителем, истолкователем жизни, образцом художественного творчества»²⁰.

Слияние с миром Жан Поля выразилось в письмах, дневниках, различных литературных работах (в том числе романы «Июньские вечера и июльские дни», «Селена»), в эстетических суждениях и музыкальном творчестве (например, «Бабочки» ор. 2) Шумана. Здесь и аналогия двух характеров — волевого и мечтательного (Вульт и Вальт в «Мальчишеских годах» Жан Поля), и переплетение мечтательного и обыденного, лирики и юмора, перебивка различных жанров, принцип цикличности и многое, многое другое.

«Я часто спрашиваю себя, кем бы я стал, если бы не узнал Жан Поля?...» — признается Шуман²¹. «Жан Поль у меня все еще на первом месте; он для меня выше всех, не исключая даже Шиллера (Гёте я еще не понимаю)»²².

Характерно, что многие свои литературные работы Шуман называл «жанполиадами».

Вхождение Шумана в мир Жан Поля теснейшим образом переплетается с воздействием на него Э. Т. А. Гофмана — явления неизмеримо более значительного и идейно острого, концентрирующего главнейшие тенденции романтической литературы. И что особенно важно, он усилил движение романтиков в сторону проблем современной действительности. В этом — значительная дистанция между довольно-таки патриархальным сентиментализмом Жан Поля и остро современным критицизмом Гофмана. Если Жан Поль для Шумана — эмоциональный и духовный импульс в его юности, то гофмановское начало присуще зрелому шумановскому интеллекту — энтузиастическому и ироничному одновременно²³. Духовная близость с Гофманом в музыке проявилась у Шумана позднее и в гораздо более зрелых формах, чем в его литературном стиле. Гофмановское двоемирие — критическая сила его гротеска и концентрированная красота его идеальных образов, острота характеров, их необычность, перебивка планов повествования, темперамент, с которым Гофман бичует филистерское и утверждает свободное и прекрасное, — по существу гораздо более соиз-

²⁰ Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964. С. 82—83. Материал о связях Шумана с творчеством Жан Поля см. на с. 82—92.

²¹ Там же. С. 85.

²² Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 36. Посещая Байрейт — город Жан Поля, ставший впоследствии городом Вагнера (!), Шуман живет «в блаженных воспоминаниях о Жан Поле...» (там же. С. 37).

²³ Очень точно в плане аналогии Шуман — Гофман звучит у Берковского цитата из Достоевского о романе «Кот Мурр»: «Что за истинно зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты и рядом — какая жажда красоты, какой светлый идеал» (Берковский Н. Романтизм в Германии. С. 481).

меримо с творчеством Шумана, чем все созданное Жан Полем (масштаб дарования которого был сильно преувеличен композитором). «Крейслериана» и «Бабочки» соотносятся между собой у Шумана как зрелость и юность художника. Несмотря на многие авторские ссылки на Жан Поля, в художественной манере Шумана, в своеобразии композиционных приемов его музыкальных новелл, в рисунке самих образов, причудливом сплаве масок и характеров более существенны по художественному результату связи с Гофманом. Но и здесь нужна дифференциация. «Манера Калло» у Гофмана выражается острее, она значит для него неизмеримо больше, чем для Шумана, для которого главное — подлинная жизнь человеческой души, лирическая ее сфера, при всей необузданности флорестановского смеха и фантастических причуд. Роль лирики, ее диапазон, психологическое богатство, жизненная сила, реализм чувствований все же несоизмеримы в творчестве Шумана и Гофмана. Принцип остранения — главный для Гофмана — не поглощает столь безраздельно стремлений Шумана, который бывает часто предельно простым, непосредственным в своих лирических откровениях.

В эволюции своих связей с немецкой романтической литературой Шуман неизменно шел к современности. Можно выделить жанполевский, гофмановский и гейневский этапы его духовного развития, после которых наступил поворот к Гёте (поздний период).

К Генриху Гейне Шумана прежде всего влечет психологическая острота, поэтическая тонкость его лирики, ее внутренний драматизм, глубоко личностный, автобиографический подтекст, часто скрытый под улыбкой насмешливости. Шуман ценит в этом поэте пламенный сарказм, великое сомнение. К Гейне Шуман обратился в период своей зрелости, уже пройдя через «безумства» своих штюрмерских лет. Он может отдать дань и душевным страданиям гейневского героя, боли его сердца, и объективности его взгляда на себя со стороны, его утонченному интеллектуализму.

Творческая встреча с Гейне — 1840 год («Круг песен» op. 24). Этот год можно назвать гейневским в художественной биографии Шумана.

Таким образом Шуман прошел путь от сентиментального романтизма Жан Поля и острой раздвоенности Гофмана к Гейне, романтизм которого перерастает в новое качество критического реализма. Поэзия Гейне способствует вызреванию в лирике Шумана нового качества, вносящего в исповедь души, в психологическое самораскрытие начало объективное, подчас ироническое, корректирующее субъективную остроту выражения привлечением элементов народного, эпического.

Прогрессивная сущность романтической эстетики Шумана проявляется в подходе к таким важнейшим проблемам, как искусство и жизнь, фантазия и реальность, традиции и современность, соотношение интуитивного и рационалистического.

Романтические позиции Шумана наиболее непосредственно вы-

ражены им в словах: «...Чем ограниченнее мир внешне, тем шире делает его фантазия»²⁴. И хотя эти слова были сказаны с оттенком юмора (по поводу невезения с погодой во время швейцарского путешествия), Шуман фактически выразил в них самую суть романтического взгляда на соотношение фантазии и реальности. Фант а з и я, раскрывающая жизнь в ее скрытом течении, в ее возможностях, является стержнем романтической эстетики. Н. Я. Берковский из всех характеристик романтизма выделяет определение Шеллинга, акцентирующего идею раскованности человеческого духа, апеллирующую не к действительному, а к возможному²⁵. Фантазия, дающая возможность постижения мира не в его внешних, а подспудных, угадываемых, предчувствуемых явлениях, была особенно дорога Шуману, ее «серебряной нитью» обвиты все образы, все формы его творчества. Известно, что самым могущественным и универсальным из искусств романтики считали музыку.

«Я рассматриваю это искусство как корень... всех остальных искусств», — говорил Генрих Клейст²⁶. Музыка, по убеждению романтиков, выражает важнейшие процессы бытия, жизнь в ее тайном, внутреннем движении. «Песнь спит во всех вещах, погруженных в дремоту, и мир начнет свою песнь, если ты угадаешь чудесное слово», — так поэтично сказал об этом Й. Эйхендорф²⁷. Музыка как внутренний голос жизни — такая концепция присуща и Шуману, слышавшему, как никто другой, «тайный тон» бытия. Музыка — поэзия — природа выступают у него в неразрывном единстве: «Песни поэта — лишь эхо языка природы: они — гармоника, клавиши которой приводятся в действие чувством»²⁸.

Для Шумана музыка и романтизм идентичны, она не может быть вне романтизма, так же как романтизм не может быть вне музыки. А потому: «Трудно себе представить, чтобы в музыке, которая романтична сама по себе (разрядка моя. — Н. Н.), могла образоваться особая романтическая школа»²⁹. Эта естественность слияния музыкального и романтического в понимании Шумана освобождает его эстетику от какой бы то ни было предустановленности, надуманности, туманного абстрагирования, собственного теоретикам литературного немецкого романтизма. Шуман, как и другие романтики, любил показывать превращения, обнажающие внутреннюю диалектику жизни, каждому образу давать варианты, в том числе варианты-антитезы. Его властно манит к себе полярность контрастов жизни, ее «внутренние диссонансы», раздвоенность, антитетичность психологических состояний, сплав причудливых видений и зримой действительности, эффект парадокса, ирония, гротеск. О своем приобщении к романтическому

²⁴ Письмо к матери от 31 авг. 1829 года // Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 83.

²⁵ Берковский Н. Романтизм в Германии. С. 37.

²⁶ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. С. 41.

²⁷ Там же. С. 37.

²⁸ Schumann R. Tagebücher. Bd 1: 1827—1838. S. 78.

²⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 87.

миру он мог бы сказать словами Новалиса, который подчеркивал смысловую двойственность романтических образов: «...обыденному придается высший смысл, привычному таинственный вид, знакомому достоинство незнакомого, конечному видимость бесконечного»³⁰. Все эти превращения не являются лишь данью фантастике, вымыслу, а призваны воплотить движение, многосмысловость явлений самой жизни, ее романтически понимаемую диалектику. «...В универсуме поэзии ничто не пребывает в покое, все находится в становлении и движется гармонически», — писал Фр. Шлегель³¹. Отсюда и суть романтического подхода к художественной форме, влечение к форме свободной, обладающей «скрытым» ненасильственным порядком, форме, возникающей из глубин содержания. «Для духа нашего равно смертельно иметь систему и не иметь ее вовсе, — писал Фр. Шлегель. — Поэтому уже не обойтись ему иначе, как объединить одно с другим»³². Шуману было близко романтическое понимание ценности хаоса и парадокса как средства освобождения от давления застывшей, окостеневшей логики, предустановленных норм художественной формы: «И разве жизнь система? И разве она не состоит из отдельных полуразорванных листков?»³³ — писал Шуман.

Так же как создателям романтической новеллы в литературе, Шуману был важен эффект поворота в конце, внезапность его эмоционального воздействия. Много размышляя о музыкальной форме и создавая ярко индивидуальные новые формы, Шуман хочет, чтобы линия музыкального развития походила «не на прямую линию водного канала, а на свободное течение ручья, который то бурно бежит, то легко льется...»³⁴. Однако свобода формы не исключает требования ясности: «Лишь тогда, когда станет тебе вполне ясной форма, — тебе ясным станет и содержание», — говорится в «Жизненных правилах для музыкантов»³⁵. Шуман отнюдь не склонен начисто отрицать значение рационалистической логики, объективных законов мышления, хотя и отдает приоритет чувству («Рассудок заблуждается — чувство никогда»)³⁶.

Романтик Шуман стремится познать жизнь во всех ее проявлениях. Вспомним известное: «Меня волнует все, что происходит на белом свете, — политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, а затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке»³⁷. И далее: «Меня захватывает все примечательное в современности». Ему присуще пристальное вглядывание в жизнь: «...Небезынтересно было бы отразить жизнь в искусстве

³⁰ Цит. по кн.: Берковский Н. Романтизм в Германии. С. 45.

³¹ Там же. С. 130—131.

³² Там же. С. 39.

³³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 138.

³⁴ Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 262.

³⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 182.

³⁶ Там же. С. 267.

³⁷ Шуман Р. Письма. Т. I. С. 358 (Кларе Вик, 1838 г.).

такой, какая она есть» (разрядка моя.— *Н. Н.*)³⁸. Это уже говорит о касании реализма, другой стороне шумановского метода, направленной на создание жизненной достоверности художественного изображения (чего стоит в этом смысле портретность многих шумановских образов!). Тут нужно понять, что сама новая эстетика была у передовых деятелей романтизма борьбой за художественную правду искусства, за расширение эстетических границ художественной образности. Таков, в частности, был смысл романтического манифеста Гюго (знаменитое Предисловие к драме «Кромвель», 1827), призывавшего к отражению всех сфер жизни, сплавляющему «в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию»³⁹. О расширении эмоциональных, образных границ восприятия музыки Шуман писал в статье «Комическое в музыке» (категория, раньше не освещенная в музыкальной критике).

Шумановские образные контрасты — суть новое постижение диалектики жизни, которое принесла с собой романтическая эпоха, — ничто не пребывает в покое, все испытывает превращения, трансформации. И в этой незамкнутой системе связи явлений коренное отличие романтического миропонимания от классицистского, базирующегося на утверждении категории стабильности.

Мечта и фантазия Шумана шли не «мимо жизни», а вторгались в самую гущу ее процессов. Его устремления не только не игнорировали реальные интересы духовного развития страны, но активно направляли это развитие в сфере искусства.

Несмотря на то что Шуман был не первым композитором романтиком, национальные пути развития музыкального романтизма Германии в 20-е годы, когда начал свою деятельность Шуман, не были еще достаточно четко осознаны и направлены, при всем значении усилий Гофмана и Вебера. Во всяком случае, Шуман характеризует 20-е годы как «тот вялый период, когда одна половина музыкального мира все еще раздумывала над Бетховеном, а другая жила как бог на душу положит, когда единственный немец в лице К. М. фон Вебера лишь с трудом противостоял вторжению легковесного итальянца Россини»⁴⁰. О том же, какое большое значение Шуман придавал национальным путям развития музыкального искусства, свидетельствуют многие его высказывания, в частности о Шопене.

Таким образом, Шуман отнюдь не шел и не мог идти по инерции уже сложившихся музыкально-романтических традиций в Германии (пока они охватили в основном оперу). Наряду с Вебером он был активным их создателем. Активность вмешательства Шума-

³⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 138.

³⁹ Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Собр. соч. В 15-ти т. М., 1956. Т. 14. С. 91.

⁴⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-а. С. 152.

на в музыкальную и — шире — духовную жизнь Германии выразилась в идеях его Давидсбунда.

Содружество Давидсбунд, созданное воображением Шумана, а главное — реальная деятельность его «Нового музыкального журнала»⁴¹ в чем-то существенном близки направленности «Молодой Германии» — прогрессивного литературного объединения 30-х годов, с которым был связан Гейне. Правда, в шумановской газете не было какой-либо политической программы, но цели и задачи ее во многом те же, что и у младогерманцев, — борьба против духовного застоя, рутины, консерватизма, характеризующих филистерскую Германию. Если в обличительной силе своей публицистики Шуман и уступает Гейне, то обоих художников глубоко роднит острота чувствований, общественный темперамент, страстная непримиримость с духовным убожеством, торгашеской моралью самодовольного немецкого бюргерства, погрязшего в мелочах эгоистических расчетов, в атмосфере «будничного рынка жизни»⁴². Именно в этих целях — борьбы против филистерства, ремесленничества в искусстве — Шуман создал в 1834 году в Лейпциге «Новый музыкальный журнал», вступивший в жаркую полемику с консервативными позициями «Всеобщей музыкальной газеты», и начертал на нем девиз «Молодость и движение». Вот как характеризует Шуман историю создания журнала.

«В конце 1833 года в Лейпциге собиралось по вечерам несколько молодых музыкантов [...], чтобы поделиться мыслями об искусстве, о музыке. Нельзя сказать, чтобы тогдашнее положение музыки в Германии могло особенно радовать. На сцене еще царил Россини, в области фортепиано господствовали почти исключительно Герц и Гюnten. А ведь протекло немного лет с тех пор, когда среди нас жили Бетховен, К. М. фон Вебер и Франц Шуберт. Правда, восходила уже звезда Мендельсона и долетали необыкновенные вести о поляке Шопене. [...] И вот однажды в горячих молодых головах зародилась мысль: „Не останемся праздными зрителями, напряжем все силы, чтобы улучшить дело, чтобы поэзия снова заняла почетное место в искусстве“»⁴³.

Обязанности Шумана в журнале были многосторонними — он явился его издателем, редактором и автором большинства статей (журнал выходил еженедельно!). Обрушиваясь на салонное, пустое искусство, модную виртуозную музыку в лице Тальберга, Бертини, Герца и др., Шуман пламенно защищает великие традиции классиков и прокладывает дорогу новому талантливому поколению, подлинному новаторству. Об этом говорят его пылкие прозорливые рецензии о произведениях Шопена, Берлиоза, Брам-

⁴¹ Подробно о Давидсбунде и «Новом музыкальном журнале» см. в работах Д. Житомирского (см. список литературы).

⁴² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 157.

⁴³ Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Leipzig. Bd 1. S. 86.

са. Показательно само название статьи, посвященной молодому Брамсу, — «Новые пути».

Многое в идеях Давидсбунда Шумана было созвучно устремлениям деятелей русской «Могучей кучки». История музыки, по убеждению Шумана, — процесс живой, не терпящий застоя⁴⁴. «Мы будем питать твердое убеждение в том, что если в наше время родится гений подобный Моцарту, он станет писать концерты скорее шопеновские, чем моцартовские»⁴⁵ — в этих словах Шумана сконцентрировано его убеждение в необходимости обновления традиций в ходе времени. Отсюда и его непримиримость по отношению к эпигонству, способному «рождать лишь жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без голов, на которых эти парики сидели»⁴⁶. В рецензии на одно из таких эпигонских сочинений Шуман советует автору: «Так не пишите же больше никаких Adagio или пишите их лучше, чем Моцарт. Разве вы сделаетесь мудрее оттого, что наденете парик? Мыслям вашего Adagio не хватает правдивости, подлинности, жизни — словом, всего...»⁴⁷.

Как истинный романтик, Шуман устремлен в будущее⁴⁸. Положение в музыкальном искусстве он оценивает так: великое прошлое, малоинтересное настоящее и влекущее к себе новыми открытиями будущее. Музыкальный гений для него олицетворяется именами Баха, Моцарта и Бетховена, каждый из которых вносит свой мир в музыкальное искусство.

«Если речь идет о гении, то не столь уж важно, как именно он проявляется — в глубине ли, как у Баха, в высотах ли, как у Моцарта, или сразу в глубинах и высотах, как у Бетховена»⁴⁹.

Среди венских классиков Шуман особенно выделяет «титана» Бетховена, в котором его покоряют величие и простота, революционный дух новаторства, глубокая человечность. Много усилий приложил Шуман для создания памятника Бетховену, который представлялся ему величественным храмом музыки⁵⁰. Шуман очень чуток к поэтическому совершенству моцартовского искусства, не раз говорит о его произведениях как высших классических образцах⁵¹.

⁴⁴ «Мы уже у цели? — ошибаемся! Искусство станет той большой фугой, в которой будут чередоваться голоса различных народов». — Мысль поистине бетховенских масштабов! (См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 82.)

⁴⁵ Там же. С. 254.

⁴⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. С. 246.

⁴⁷ Там же. Т. I. С. 267.

⁴⁸ «Журнал должен не только отражать настоящее; когда оно идет на убыль, критика должна его опережать и как бы отвоёвывать его с позиций будущего» (Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 92).

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ См. статью «Памятник Бетховену» (там же. С. 322—327).

⁵¹ Особое его внимание привлекают Реквием, «Дон-Жуан», симфония g-moll и фортепианные концерты Моцарта. Небезынтересно общение Шумана с сыном Моцарта, связанное, в частности, с обнаружением подлинной рукописи Реквиема (см.: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. С. 190).

Самая большая любовь Шумана принадлежит Баху, который ему особенно дорог и близок. «Хорошо темперированный клавир» Баха он называл своей грамматикой. В самой музыке Шумана можно найти немало страниц, претворяющих по-своему черты баховского стиля (например, в «Крейслериане»).

Позиции Шумана по отношению к современности, его понимание путей развития музыки раскрываются в дифференцированном отношении к романтикам. Можно без преувеличения сказать, что свои музыкальные корни Шуман видел в Шуберте.

Его высказывания о сонатах, экспромтах, трио и других произведениях композитора заключают ценнейшие наблюдения над своеобразием романтических форм, их естественной свободой, гибкостью, плавностью течения. Прекрасно почувствовал Шуман всепроникающую задушевность музыки Шуберта, непосредственность его лирических высказываний (то, чем для других являются записи в дневниках, у Шуберта выражено музыкой), тонкость и богатство ее колорита. Близость этих свойств самому Шуману настолько органична, что порой эти рецензии выглядят как наблюдения над собственным стилем.

Шуману принадлежит открытие симфонического гения Шуберта. Его статья о найденной им в Вене рукописи партитуры симфонии C-dur показывает характер и своеобразие нового, эпикоромантического симфонизма. Свои субъективные суждения о музыке композиторов-современников Шуман корректировал стремлением объективно оценить явление. Неприглаженность, иногда и разность оценок творчества одного композитора показывает Шумана как очень искреннего и вдумчивого критика, отражает неоднозначность самих процессов, происходивших в музыкальном романтизме, все более усложняющуюся его картину вместе с приближением к позднему этапу. Такова, например, неоднородность (в чем-то и противоречивость) шумановских оценок произведений Шопена. Известно, как горячо приветствовал Шуман гений Шопена в своей первой рецензии, как проникательно он почувствовал в его музыке не только лирику, но и национально-гражданственное звучание, и хотя в дальнейшем далеко не все в творчестве Шопена оказалось близким Шуману (многое не убеждало его в прелюдиях⁵², в сонате b-moll), он был и остается для него «самым смелым и гордым поэтическим духом»⁵³ своего времени. Шопен для Шумана — истинный «бюндлер», победоносно вышедший из борьбы с филистерами и невеждами, стремительно идущий вперед, все к большей простоте и совершенству.

Характерна полемика Шумана с «Всеобщей музыкальной газе-

⁵² Так, например, о прелюдиях (op. 28) Шуман писал, что это «разрозненные орлиные перья, пестрая и дикая смесь. Но в каждой пьесе запечатлено: [...] „Это написал Фридерик Шопен“» (*Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. С. 190*).

⁵³ *Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. С. 190.*

той» по поводу «дьявольских романтиков», или «новейшей школы»: «Где же скрываются эти дьявольские романтики?.. Может быть, эта „дьявольщина“ сидит в Мендельсоне, Шопене, Беннете, Хиллере, Гензельте, Тауберте? Однако, что же старые господа могут против них возразить?.. Если же говорят „о муке и пытке этого переходного периода в музыке“, то ведь достаточно еще на свете людей, благодарных и дальновидных, которые придерживаются иного мнения. Пора, наконец, перестать сваливать все в одну кучу! Нельзя ставить под вопрос искания молодых немецких композиторов только из-за того, что в сочинениях немецко-французской школы, например, у Берлиоза, Листа и т. п., кое-что может показаться предосудительным. А если это вам не по нутру, то предложите, почтеннейшие господа, собственные сочинения...»⁵⁴.

Защищая искания молодых немецких композиторов и Шопена, Шуман противопоставляет их «новой немецко-французской школе» с ее склонностью к виртуозности, броским эффектам. Но даже в этой критике определенных явлений современной музыки у Шумана на первом плане выступает протест против рутинерства «почтеннейших господ». Шуман остро чувствовал сложность контрастов, различных тенденций романтического искусства. При всей пылкости его художественной натуры, ему глубоко чужда была какая-либо аффектация выражения чувств. Отсюда — и критические моменты в оценке Листа, «виртуозный гений» которого, по мнению Шумана, целиком подчинил себе композитора⁵⁵. И хотя Шумана поражала «неистовая» сила пианизма Листа, этот художественный мир оставался чуждым его натуре:

«Но, Клерхен, этот мир — имею в виду листовский — уж более не мой. Искусство, как его культивируешь ты, да и я часто, когда сочиняю за фортепиано, — эту прекрасную сердечность я не отдам за всё его великолепие, — здесь есть некая мишура, и, пожалуй, ее слишком много»⁵⁶.

В своей оценке новейших явлений немецкой музыки Шуман не прошел мимо колоссальной фигуры Вагнера, с которым он общался в дрезденские годы. Его отношение к Вагнеру было сложным. Письма, заметки в дневниках Шумана говорят о его интересе к вагнеровским операм, довольно частых встречах с композитором. И это неудивительно — в сознании самого Шумана зрели тогда (1845—1849) творческие замыслы, в чем-то сближавшие его с Вагнером. Это был период интереса Шумана к музыкальному театру (создание оперы «Геновева», музыки к «Манфреду» Байрона). В поисках сюжетов Шуман, как и Вагнер, тяготел к немецкому

⁵⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 193—194.

⁵⁵ В этой оценке Шуман основывался на произведениях Листа 30-х годов. Симфонические поэмы, симфонии «Фауст» и «Данте», соната h-moll были еще впереди, но есть основания считать, что эти сочинения не вызвали в дальнейшем симпатии Шумана.

⁵⁶ Шуман Р. Письма. Т. I. С. 552.

рыцарскому средневековью. В его замыслах были сюжеты, к которым обращался и Вагнер.

Среди опер Вагнера особое внимание Шумана привлек «Тангейзер». В письме к Г. Дорну от 7 января 1846 года Шуман пишет: «Я хотел, чтобы вагнеровского „Тангейзера“ Вы увидели. В нем есть глубина, оригинальность, и вообще он в сто крат лучше прежних опер Вагнера; правда, многое в музыкальном отношении тривиально. В общем, он может стать весьма значительным оперным композитором. И, насколько я его знаю, у него есть для этого необходимая смелость. Технику, инструментовку я нахожу превосходной, несравненно более мастерской, чем прежде»⁵⁷.

Примерно год спустя (7 августа 1847 года) — еще одно шумановское высказывание о «Тангейзере»: «Несомненно в ней есть нечто гениальное. Если бы у автора было столько же мелодической одаренности, сколько у него ума, он стал бы во главе эпохи (разрядка моя.— Н. Н.)»⁵⁸.

В отношении Шумана к тенденциям развития современной музыки сказались не только его личные вкусы, но и назревавшие расхождения в музыкальном романтическом искусстве Германии, определившие вскорости (1840—1850-е годы) различие путей лейпцигской и веймарской школ. Думается, однако, что еще в большей мере, чем известное расхождение путей Лейпцига и Веймара, в суждениях Шумана сказалось различие художественной направленности немецкого и французского романтизма в целом. Глубочайшему из немецких романтиков был чужд эффектно-театральный дух романтизма Франции, особенно в том виде, каким он представлен творчеством Мейербера. Совсем иным было, однако, отношение Шумана к Берлиозу. Его статья о «Фантастической симфонии» — это открытие Берлиоза музыкальному миру, она показывает всю объективность и проницательность шумановского понимания гениального французского художника, идущего своим, не близким немецкому романтизму путем.

Литературно-критическая деятельность Шумана активнее всего разворачивается в 30-е годы, параллельно его творчеству — это годы наивысшего подъема, поразительной сконцентрированности сил композитора.

Вопрос периодизации и творческой эволюции — один из важных в общей картине художественного облика Шумана. Каждый из периодов жизни и творчества (за исключением самых последних лет) у Шумана имеет свой тонус и характер, в каждом из них есть своя «доминанта»⁵⁹. Так, ранний период — конец 20-х и

⁵⁷ Шуман Р. Письма. М., 1982. Т. 2. С. 131.

⁵⁸ Из театральной записной книжки Шумана. Цит. по кн.: Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М., 1956. С. 355 (см. также: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 171).

⁵⁹ Четкую общую схему жизненного пути Шумана см. в кн.: Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Bd. 1. (См. окончание сноски на стр. 124).

начало 30-х годов (до «Карнавала» и «Симфонических этюдов») проходит под знаком литературных интересов и пианистических занятий, под знаком борьбы за право стать музыкантом. В этот период Шуман особенно увлекается романтическим исполнительским стилем (Паганини), чувствует особое влечение к деятельности пианиста, создает первые фортепианные произведения, в которых отразились эти интересы (обработка капризов Паганини и др.). Это студенческие годы Шумана, связанные с университетом сначала Лейпцига, потом Гейдельберга. Это пора его путешествий (Италия, Швейцария). Время это живо обрисовано на страницах дневников композитора, в которых романтизм-мечтательные, порой глубоко меланхолические настроения перемежаются с грубоватой прозой и юмором (свой дневник Шуман назвал Готтентотианой). С 1830 года Шуман порывает с Гейдельбергским университетом, возвращается в Лейпциг и целиком посвящает себя занятиям музыкой.

30-е годы — это период «Бури и натиска» в жизни и творчестве Шумана, бурный взлет его романтического гения.

Напряженность эмоциональной жизни, связанная с утверждением своего пути в искусстве, драматическими перипетиями любви к Кларе Вик, нашла выражение в исповеди Шумана, доверенной фортепиано. Шуман в эти годы — прежде всего создатель своего романтического фортепианного стиля, отличающегося своеобразием образного мира и форм. Он весь в художественном порыве, творческом движении. Вдохновению его нет предела. Композитор молод и весь устремлен в будущее, но это уже и зрелость, ибо в эти годы (с 1834 по 1840) он создает свое самое характерное, самое сущностное для своего стиля — «Карнавал», «Симфонические этюды», сонаты, «Крейслериану», фантазию *S-dur*, «Танцы давидсбюндлеров», новеллеты, «Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Ночные пьесы». Эта волна шумановского романтического вдохновенного расцвета переступает за грани 30-х, захватывает начало 40-х годов.

40-е годы не представляют собой единого периода. Здесь разграничиваются между собой лейпцигский (до поездки в Россию в 1844 году) и дрезденский (с 1844 по 1850) периоды.

40-е годы вносят много нового в творчество Шумана. Прежде

Детство в Цвикау 1810—1820.

Гимназические годы в Цвикау 1820—1828.

Студенческие годы 1829—1833:

1. Студент правоведения в Лейпциге 1828—1829.

2. Студент правоведения в Гейдельберге 1829—1830.

3. Музыкальные занятия в Лейпциге 1830—1833 (с Ф. Виком и Г. Дорном).

Годы мастерства:

В Лейпциге 1834—1844.

В Дрездене 1844—1850.

В Дюссельдорфе 1850—1854.

Трагический конец жизненного пути. Эндених 1854—1856.

всего обращает на себя внимание смещение акцента в области жанров. Так, если в 30-е годы Шуман всего себя посвящал фортепиано, то начало 40-х годов ознаменовано «годом песен» — в 1840 году Шуман создает почти все свои «песенные тетради» — «Круг песен» на стихи Гейне ор. 24, «Мирты» ор. 25, «Круг песен» на стихи Эйхендорфа, циклы «Любовь и жизнь женщины» (Шамиссо) и «Любовь поэта» (Гейне). Отдав щедрую дань циклам вокальных миниатюр, Шуман обращается к крупным формам инструментальной и вокальной музыки. Начало 40-х годов ознаменовано созданием фортепианного концерта (I ч.), первой симфонии, трех струнных квартетов, фортепианных ансамблей (квintет ор. 44 Es-dur и квартет ор. 47 Es-dur), оратории «Рай и Пери».

Таким образом, в целом первая половина 40-х годов — это развитие лирико-романтического русла шумановского творчества и начавшийся процесс претворения классических форм вместе с объективизацией тематики, образного строя произведений.

Процесс этот усилился во второй половине 40-х годов — в дрезденский период. Шуман обосновался в Дрездене после поездки в Россию⁶⁰, в конце 1844 года. Период этот чрезвычайно интересен и важен. Он раскрывает новые стороны личности и творчества композитора в новых условиях жизни в Дрездене.

Если Лейпциг в 30—40-е годы выдвигается в качестве музыкально-просветительского центра Германии (открытие в 1843 году консерватории, концерты Гевандхауза, деятельность Мендельсона), то Дрезден сыграл выдающуюся роль в истории немецкой романтической оперы. С Дрезденом связан расцвет творчества и оперно-дирижерской деятельности Вебера, в 1842 году в Дрезден приезжает и становится главным дирижером оперного театра Вагнер. Здесь Вагнер создает произведения («Тангейзер» и «Лоэнгрин»), которые вместе с «Летучим голландцем» положили начало его оперной реформе. Здесь зреют его революционные взгляды, приведшие композитора на баррикады в мае 1849 года. Здесь во второй половине 40-х годов пересеклись пути двух величайших немецких композиторов эпохи романтизма — Шумана и Вагнера!

В дрезденском дневнике Шуман фиксирует встречи с Вагнером, знакомство с его операми, поставленными в Дрезденском театре⁶¹.

⁶⁰ О впечатлениях Шумана от России, от русской музыки, его встречах с музыкантами, концертах, данных Робертом и Кларой Шуман, а также об отношении к Шуману в России см. в кн.: *Житомирский Д.* Роберт и Клара Шуман в России. С приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман. М., 1962.

⁶¹ 16 апреля 1845 г. Вечером «Риенци».
19 октября " Вечером «Тангейзер» Вагнера (премьера.— Н. Н.).
20 октября " Хиллер о «Тангейзере».
22 октября " Закончил свои 6 фуг. Вечером «Тангейзер».
23 октября " Мысли о «Тангейзере». (См. окончание сн. на с. 126.).

Эти записи помогают понять связь между оперой Шумана «Геновева» и вагнеровскими музыкальными драмами. Не будучи поклонником Вагнера, относясь к нему с достаточной долей настороженности и критичности, Шуман творчески соприкасается с ним, что проявляется в его поздних сочинениях — фортепианном трио d-moll, в «Манфреде», в опере «Геновева», созданных в атмосфере общения с Вагнером. Открытия Шумана в области гармонии, лейтмотивной драматургии, прокладывающие путь к позднему романтизму, шли параллельно с вагнеровскими, хотя на этом пути новшества Шумана не достигали степени вагнеровской силы и радикальности.

Другая линия интересов Шумана в дрезденский период ведет его к классикам — Баху, Моцарту, Бетховену. Он принимает участие в заседаниях Баховского общества, изучает партитуры «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», слушает в театре «Фиделио». Шуман часто обращается к творчеству Гёте, пишет «Реквием по Миньоне» на стихи из «Вильгельма Мейстера», читает «Беседы Гёте с Эккерманом». Композитор возвращается к замыслу оратории «Сцены из „Фауста“ Гёте», завершённой уже в Дюссельдорфе в 1853 году.

Отчасти «классицистская» ориентация шумановского творчества дрезденского периода нашла также отражение в симфонии C-dur, в которой Шуман хотел проявить себя наследником бетховенского симфонизма. Здесь же подготовлена почва для создания эпической концепции третьей, «Рейнской симфонии» (написана в Дюссельдорфе), корни которой уходят одновременно в бетховенскую и шубертовскую почву.

Дрезденский период отмечен обращением Шумана к хоровым жанрам. Это связано с деятельностью Шумана в дрезденском лидертафеле (мужском хоровом кружке), а затем дрезденском хоровом обществе (ферейне), во главе которого он становится в 1848 году (в качестве дирижера).

Хоровое искусство привлекало Шумана своими национальными демократическими традициями. Добавим, что Дрезден был городом высокой хоровой культуры, здесь исполнялись оратории Генделя, пассионы Баха, «Торжественная месса» и девятая симфония Бетховена.

Значительные стимулы к созданию хоровых сочинений Шуману дала революция 1848—1849 годов и Дрезденское восстание 1849 года. В обстановке растущего революционного подъема Шуман особенно почувствовал силу и воодушевление масс. Это было новым воздействием на него как художника.

24 октября 1845 г. Вечером у Р. Вагнера. О «Тангейзере».

17 декабря " Вечером Вагнер «Лозингрин».

7 марта 1846 г. После обеда в парке — Вагнер.

См. в кн.: *Boetticher W.* Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. B., 1942. S. 418.

Проблема «Шуман и революция» не может быть решена однозначно. В литературе существует мнение о том, что Шуман не принял революции, бежал от нее. Известно, что в августе 1849 года, в разгар Дрезденского восстания Шуман с семьей уединяется в тихом местечке Крейша (под Дрезденом). Разительный контраст с Вагнером, принявшим непосредственное участие в революционных событиях. Однако это не было выражением антиреволюционных настроений Шумана. Наоборот, революция нашла в его душе глубокий и положительный отклик, любовь и симпатии его всегда принадлежали народу.

Здесь уместно обратиться к дневниковым записям Шумана поры его юности (1827): «Политическая свобода есть, может быть, собственная душа поэзии [...] в стране, где царит крепостничество, не может быть истинной поэзии»⁶². «Подлинные времена поэзии,— записывает он,— есть те, когда поэт и народ составляют единство, где интересы одного и другого так тесно связаны, где от поэта мы узнаем о характере народа и, наоборот, из характера нации делаем заключение о творчестве поэта»⁶³. «Высшей красотой народа являются его песни, они освещают жизнь, как вечные лучи солнца»⁶⁴. И хотя Шуман считает, что «демократия в Германии невысказана, потому что каждый хочет сыграть свою самостоятельную роль», он убежден, что «республика остается лучшей формой государственного устройства»⁶⁵.

Когда начали развиваться революционные события 1848 года, Шуман отнесся к ним с огромным интересом и сочувствием, о чем свидетельствует его дрезденский дневник. Он пишет: «1848: великий революционный год. Читаю больше газет, чем книг». Он приветствует начало революции, называя ее «весной народа», откликается на события созданием революционных хоров, революционных маршей.

Вот несколько пометок в записной книжке:

«18 марта 1848. Весна народа».

«1 апреля. 1848. Написал „Песню свободы“ на стихи Фюрста».

«4 апреля 1848. „Черно-красно-золотое“ на стихи Фрейлиграта».

«4 мая 1849. Революционное воодушевление»⁶⁶.

В письме к Листу от 10 августа 1849 года Шуман сообщает о создании им четырех революционных или республиканских маршей для фортепиано: «Дата, которая над ними стоит, имеет на

⁶² Schumann R. Tagebücher. Bd 1: 1827—1838. S. 77.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid. S. 79.

⁶⁵ Цит. по кн.: Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über Leben und Schaffen. Bd 1. S. 158.

⁶⁶ Ibid. S. 159.

этот раз особое значение, как Вы легко можете увидеть. О время — О князя — О народ!»⁶⁷ — завершает письмо Шуман.

Революционный 1848 год отмечен в биографии Шумана подъемом творческих сил⁶⁸, созданием мятежного «Манфреда». Таким образом, слова Клары Шуман о том, что, когда от ее мужа ждали героических произведений, он написал очень милые, но совершенно далекие от героики произведения («Альбом для юношества» ор. 77), не нужно понимать как действительное свидетельство индифферентности Шумана к событиям времени. Скорее они говорят о контрастах психики Шумана, в которой мятежный порыв существовал рядом с тоской о покое, жаждой тишины и уюта. И хотя это был период возрождения после душевного кризиса, болезни 1844 года, контрасты состояний, острые перепады действительностью давали себя чувствовать, приближая композитора к трагическому итогу последних лет.

Период жизни в Дюссельдорфе (1850—1854)⁶⁹ прошел под знаком этой внутренней борьбы — борьбы творческого начала и угасания духовных сил. Внешне его творческий почерк, казалось бы, стал умиротворенным, но это не было той гармонической ясностью и цельностью, которые характеризуют, скажем, поздний стиль Брамса. Скорее здесь можно почувствовать скованное, подспудное биение творческой мысли, то вздымающейся к вершинам гениальности (медленная часть третьей симфонии, сцена в храме из «Фауста»), то инертно повторяющей пройденные этапы⁷⁰ своего вдохновенного и столь трагически прерванного пути.

Последние годы жизни Шумана были освещены встречей и творческим общением с молодым Брамсом (1853), в котором он видел будущее музыки и который, как никто другой из немецких композиторов, воспринял шумановские заветы.

Фортепианная музыка

Новый шумановский мир раскрывается прежде и изначально всего в фортепианной музыке, в фортепианных циклах с их свободной сменой настроений-образов, внешней пестротой контрастов и глубоко спрятанной внутренней нитью психологического развития. Именно эти формы стали для Шумана «концентрирующим зеркалом» его души, наиболее естественным способом выражения его поэтической фантазии, мыслей, переживаний, наблюдений.

⁶⁷ Boetticher W. Op. cit. S. 453—454.

⁶⁸ Это отмечает и сам композитор в письме к Листу от 31 мая 1849 года.

⁶⁹ Два последних года жизни Шумана (1854—1856) прошли в лечебнице Эндениха близ Бонна.

⁷⁰ Здесь можно назвать «Сказочные рассказы» — четыре пьесы для кларнета, виолончели и фортепиано, «Сказочные картины» для фортепиано и альта и другие сочинения.

Созданные Шуманом новые циклические формы — это последования контрастных «мгновений», складывающихся в своего рода музыкальный рассказ-новеллу. В такой «новелле» множество граней, в ней прихотливо сплетаются люди и маски, чувства и картины, явь и сновидения. Но главная их суть — исповедь души романтического художника.

В зависимости от последовательности проведения «внутренней нити», чаще всего определяемой диалогом двух романтических характеров — автопортретов (Флорестан и Эвсебий), возникают различные виды шумановского цикла — от «Пестрых листков» до «Симфонических этюдов» (если их располагать по возрастанию степени спаянности).

Образно-композиционное своеобразие музыки Шумана проявляется в большем и малом — от общих контуров произведения до его внутреннего синтаксиса, структуры разделов и тем. При этом классическое соотношение тема — развитие уступает место тематической множественности, насыщенности контрастными темами, между которыми часто исчезают переходы, связки — то, что обычно продолжает музыкальную мысль в более «нейтральной» общей форме. Само развитие осуществляется через накопление новых тематических образований, фрагментов — все важно, все индивидуально, образно-конкретно. Таким образом и здесь, внутри формы, действует тот же принцип свободного контраста, «персонификации» каждого отдельного момента, принцип циклической дробности. В то же время выступают интонационно-тематические арки (внутренние нити), нередко — тенденция к монотематизму.

Фрагментарность, синтаксическая незавершенность тематизма, обрыв мелодической фразы становится у Шумана важным выразительным фактором, передающим импульсивность эмоций, быструю смену настроений или же единовременный охват разных явлений. В своих наблюдениях над стилем композитора⁷¹ Д. В. Житомирский тонко анализирует эту особенность, говоря об окончании шумановских фраз как бы многоточиями, вопросами, восклицаниями. Действительно, тематизм в фортепианных миниатюрах Шумана нарушает классическую трехфазность — ядро, развитие, завершение. Это не значит, конечно, что у Шумана нет структурно законченных тем, но такие чаще выступают в произведениях крупной формы, в связи с обращением к образам объективно-жанрового порядка — песенным, танцевальным, повествовательным. Предельно сжатая, сконцентрированная тема, насыщение мелодической линии ярко индивидуализированными «говорящими» интонациями (например, в пьесе «Wagum?» с ее лейт-интонацией вопроса) выступает у Шумана в единстве с противоположной тенденцией. Это — интонационная рассредоточенность импровизационно-текучей, мелодической линии в медитативной

⁷¹ Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 378—477.

лирике или же интонационная нивелированность хоралоподобных построений в образах сугубо объективного характера. На стыке таких противоположностей часто строится двуплановая музыкальная драматургия циклов Шумана (поэзия и проза, эмоция и разум, порыв и размышление).

Секрет яркой образности музыки Шумана в большой мере кроется в характерности и многообразии ее ритмов — то нервно-импульсивных, капризно-перебивающихся, подчеркнуто-острых (флорестановская сфера), то завуалированных, плавно-текучих, без четкой опоры (сфера Эвсебия) или же — нарочито четких в жанровых и бурлескных эпизодах. Ритм как ярчайшее средство характеристики выступает у Шумана с особой силой.

Контрастное взаимодействие выразительных элементов обнаруживает себя и в других особенностях музыкального языка композитора. Образные контрасты выразились в индивидуализированности ф о р т е п и а н н о й ф а к т у р ы, образно-эмоциональная роль которой выступает у Шумана как ни у кого ранее. То легкая, ажурная, полная поющих внутренних голосов («чудесно сплетенная», говоря словами самого композитора), то упруго-динамичная, «рвущаяся вперед» в полновесных аккордах или насыщенных полифонией фигурациях, то простая, чисто гомофонная (мелодия на фоне аккомпанемента, строгие «хоральные» аккорды) — она лепит образ, составляет удивительно точный его рисунок, сообщает ему особое дыхание, жизнь. Нарочито «примитивная» лапидарно-гомофонная фактура, грубо подчеркнутые ритмические акценты в прозаически-бытовых, иронически-жанровых эпизодах, в бурлесках контрастирует с певучей узорчатостью, воздушностью шумановских нежно-лирических страниц.

И в этом также кроется «контрапункт» жизни, контрасты сложного и простого, поэтического и будничного. Без углубления в структуру шумановской ткани с богатством ее внутренних голосов, планов, красок нельзя постичь всю удивительную полифонию и взаимосвязь образов, душевных состояний и картин жизни, которые несет в себе эта насыщенная до краев поэтическим содержанием музыка.

В интонационном строе фортепианной музыки Шумана, обладающем огромной амплитудой выразительности, ярко выделяются две л е й т с ф е р ы. Нетерпеливо вторгающиеся ямбические мотивы, клубящийся поток фигураций, острые пунктирные ритмы характеризуют флорестановскую сферу тематизма — упругого, динамичного, приподнято-страстного. В глубине этой сферы живет бетховенская патетика, приобретая новый, романтически-пылкий характер («Aufschwung» из «Фантастических отрывков», первая часть сонаты *fis-moll*, первая пьеса «Крейслерианы»).

Нежнейшие мелодические сплетения, изысканная хрупкость или, наоборот, интимнейшая простота интонаций характеризуют «речь» Эвсебия, полную импровизационной свободы, недомолвок,

задумчивых вопросов, мгновенных вспышек и угасаний («Эвсбий» из «Карнавала», пьеса № 2 из «Давидсбюндлеров»).

Одна из самых важных «тайн» выразительности шумановской фортепианной музыки, ее внутренней эмоциональной объемности поясняется словами композитора: «В музыке как в шахматах. Королева (мелодия) обладает высшей властью, но решает всегда король (гармония)»⁷².

Трудно охватить границы новизны гармонического языка Шумана — каждый раз они определяются всем контекстом музыкальной ткани. При этом особенно следует подчеркнуть воздействие на шумановскую гармонию разнообразных фактурных приемов, создающих особые колористические штрихи. Так, постепенное снятие нижних тонов аккорда при помощи педали создает впечатление постепенного истаяния звучности в пространстве (заключительные такты «Бабочек»):

24. [Finale] «Бабочки»

Противоположный процесс — собирание в аккорд отдельных мелодико-гармонических элементов, завершающееся мягким касанием запаздывающего баса:

25 a. Innig «Давидсбюндлеры», № 2

6. [Innig]

⁷² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 80.

Мягкость чуть намеченного педального фона, широкое расположение голосов, парящее задержание к квинтовому тону доминантноаккорда — все это придает приведенному в примере звучанию особую воздушность, «пространственность».

Тонкий эффект растворения гармонии, размывание четкого контура аккорда и превращение его в мягкий колористический блик-пятно путем бифункционального сочетания доминанты и тоники — в заключении первой части фантазии C-dur.

26 [Adagio] rit. Фантазия, I ч.

С другой стороны, бифункциональное расслоение гармонии, например, нонаккорда на доминантовое и субдоминантовое (II ступень) трезвучия — в начале Фантазии — ведет к динамизации ткани, способствует созданию страстно-напряженного тону. Вообще фонизм нонаккорда и малого септаккорда часто выступает у Шумана как ярчайшая романтическая интонация.

Чарующе-тонко взаимодействуют у Шумана гармоническое и мелодическое начала — мелодия освещается гармонией, часто возникает из гармонического фона-фигурации, и наоборот, гармония поет, насыщаясь неаккордовыми тонами, мелодическими интонациями, создающими характерную шумановскую полифоничность ткани (см. пример 27).

Мелодии, вытекающие из фонически яркой гармонии, не редкость у Шумана, как и обратный процесс насыщения мелодическими голосами аккордовой вертикали. Это придает музыкальной ткани особое внутреннее движение, воздушность и объемность. Велико значение гармонических фигураций, в очертаниях которых неуловимо рождается певучая мелодия или яркая мелодическая интонация.

27а. Sehr innig zu spielen

Фантастические пьесы. Вечером

6. Schnell

Пестрые листки. Листок из альбома № 2



в. Leicht und zart

Арабеска



Созданию фортепианных произведений Шуман посвятил самые пылкие, импульсивные годы своей творческой биографии — 30-е годы, когда он писал почти исключительно фортепианные пьесы. Здесь и начало пути композитора и стремительный романтический расцвет его гения. Редкостное явление, когда первые опыты тут же, буквально через три-четыре года приводят к таким блистательным вершинам, как «Карнавал» и «Симфонические этюды» (1834—1835 годы).

Творческая самобытность Шумана проявилась с первых же фортепианных сочинений, созданных в 1829—1832 годы. Сразу наметились жанры, которые определили направление его дальнейшего творчества, — вариации Abegg op. 1 (1830), программный цикл миниатюр «Бабочки» (op. 2, 1831), этюды для фортепиано по капризам Паганини (op. 3), интермеццо (op. 4, 1832), экспромты на тему Клары Вик (op. 5, 1832), токката (op. 7, 1830—1-я ред.), Allegro h-moll (op. 8, 1831).

Ранние сочинения (до «Карнавала» и «Симфонических этюдов») интересны и с точки зрения истоков фортепианного стиля Шумана, его соприкосновения с предшествующими и современными ему явлениями. Своеобразно переплетаются здесь черты шумановской индивидуальности и освоение характерных тенденций молодого романтического пианизма, находящегося на пути к своему расцвету — фортепианному творчеству Шопена, Листа и самого Шумана.

В раннем творчестве Шумана можно заметить несколько линий или направлений, по которым идет развитие его фортепианного стиля. Эти линии связаны с определенными жанрами и формами, которые группируются следующим образом: виртуозно-

концертные пьесы, этюды, вариации, токкаты; характерные пьесы, так или иначе связанные с принципом программности (цикл «Бабочки», интермеццо); сонатно-поэмное сочинение — Allegro h-moll. С первых же опытов ведущими принципами формы становятся цикличность и вариационность. Вариационность развивается от более общей, виртуозно-блестящей пассажной техники к шумановской характерной выразительности, образной трансформации.

Освоение Шуманом виртуозного концертного стиля связано с влиянием Паганини, Гуммеля, Мошелеса.

Особенно важно отметить работу Шумана над каприсами Паганини. Расширяя диапазон выразительных возможностей фортепиано, Шуман переносит на него фактурные приемы, свойственные другим инструментам; в частности, весьма интересно осваивает скрипичную технику Паганини для усовершенствования и обогащения собственной.

Характер обработки каприсов, упражнения и комментарии, которые дает Шуман⁷³, помогают вскрыть природу его фортепианного письма. В частности, большое внимание уделяется самостоятельности голосов, выявлению скрытых «внутренних» голосов в фигурациях, пассажах. В упражнениях, предлагаемых Шуманом, наглядно выражены приемы полифонизации фактуры, превращения стереотипных технических формул в живую, выразительную ткань, полную оригинальных штрихов, самостоятельных линий, «реплик» голосов, в которых безошибочно можно узнать собственный почерк композитора.

28.

The image shows two systems of musical notation for exercise 28. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a 'cresc.' marking. The second system includes a 'и т. д.' marking.

⁷³ См.: Шуман Р. Полн. собр. соч. для ф-п. / Ред. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1964. Т. 4.

Так, в скрипичном стиле Паганини Шуман нашел образцы полифонии, скрытой в одноголосной мелодической линии. То, что на скрипке создается путем использования разных позиций, переходов с одной струны на другую, у Шумана в обработках приобретает значение реального многоголосия. В дальнейшем композитор отойдет от скрипичного прообраза, но такого рода техника у него останется.

В выработке Шуманом полифонических приемов ясно видна опора на Баха. Показательна уже сама рекомендация исполнителю — обратиться к фугам из «Хорошо темперированного клавира». Внимание к максимальному выявлению полифонических возможностей фактуры сочетается у Шумана с требованием многообразия колорита, динамических оттенков, способов звукоизвлечения — «штрихов». Тонко разработаны приемы педализации, «переливания» одного звука в другой.

В шести концертных этюдах по каприсам Паганини (op. 10, 1833) заметно соприкосновение с колористичностью шопеновской этюдной фактуры. В них преобладают фигурации не линейно-обнаженные, как в этюдах op. 3, а утопающие в пышных гармониях — сравним, например, этюд *As-dur* № 1 с шопеновским этюдом *As-dur* № 13. Добавим, что *As-dur* для Шумана — «шопеновская» тональность. Многие *As-dur*'ные эпизоды в его произведениях отмечены близостью к стилю Шопена («Шопен» в «Карнавале», эпизод в разработке первой части фортепианного концерта и др.).

Одно из первых произведений крупной формы у Шумана — *Allegro h-moll* — интересно как ранний образец шумановской сонатности, романтической, свободной, в духе поэмы или фантазии. Здесь ярко выражено импровизационное начало, особенно во вступлении (*Prestissimo*). Сонатная форма отличается обилием контрастных тем и разделов. Объединяющим фактором служит лейтмотив *h — cis — fis*, изложенный во вступлении. В характере его изложения имеется нечто общее с мотивами «Сфинксов» из «Карнавала».

Лейтмотив является каркасом для свободного течения музыкальных мыслей. Он пронизывает форму, часто выступая в виде фундамента-баса (в главной партии, разработке и коде), моментами переходя в верхние голоса (например, в кульминации разработки). Используется он и в качестве связок либо начальной интонации новых тем (побочная партия). Такое разнообразие применения лейтмотива типично для Шумана, оно придает своеобразие сонатной форме, вносит в нее черты полифонической вариационности (признаки свободных вариаций на бас).

Подобно тому как *Allegro h-moll* явилось важным звеном на пути создания «поэменной» сонаты, так экспромты на тему Клары Вик op. 5 подготовили «Симфонические этюды» известной общностью вариационного метода, контрапунктическими наслоениями тем. Вообще же Шуман очень охотно пользуется техникой тема-

тического контрапункта, особенно в вариационных формах. Проникновение такой техники в другие формы обычно связано у него с лейтмотивным принципом. Так своеобразно соединяются в композиционном методе Шумана романтическая свобода фантазии, вдохновенный порыв и рационалистическое начало, особенно явно проступающее в последний период творчества.

О том же, насколько стремительно развивалась художественная индивидуальность Шумана, можно судить, если сравнить два первых опуса — вариации Abegg и «Бабочки» (хотя «Бабочки» были задуманы раньше вариаций).

В вариациях на тему Abegg черты шумановского стиля проступают лишь моментами. При всех художественных достоинствах сочинение это создано больше пианистом, нежели поэтом. Известно, как упорно работал молодой Шуман, мечтавший стать концертирующим пианистом, над усовершенствованием своей фортепианной техники. Виртуозная техника с обилием пассажей, «колоратурных» каденций позволяет видеть в вариациях черты концертного пианизма того времени. Особенно ярко выражено это в финале — блестящей концертной пьесе. Но есть в этом сочинении моменты и характерно шумановские. Прежде всего контрасты, внезапные переключения в мир интимного, поэтического — например, в эпизоде *Cantabile (As-dur)* из третьей вариации, или в начале финала. Контуры шумановских скерцозных образов проступают в первой вариации с ее характерными ритмическими акцентами, капризной переброской мотива. Наконец, буквенная символика самой темы (вариации посвящены графине Abegg) — прием, нашедший развитие в «Карнавале».

В «Бабочках» Шуман выступает уже как музыкант-поэт. Созданное под впечатлением романа Жан Поля «Мальчишеские годы», повествующего о жизни двух братьев — Вульта и Вальта (прообразов Флорестана и Эвсебиа), это сочинение отмечено романтической новеллистичностью построения, яркой индивидуализацией образов. Свобода фантазии, создающей целый калейдоскоп контрастных, остро характеристичных по рисунку образов — реальных и фантастических, карнавальных, — таков облик сочинения, явившегося своего рода прелюдией к «Карнавалу».

Шуман ясно чувствовал необычность музыкальной формы «Бабочек» и не раз писал о том, что нить, связывающая эти пьесы, трудно уловима без учета поэтического источника произведения, дающего программу. Эту программу автор вкратце набрасывает в письме к Л. Рельштабу от 19 апреля 1832 года: «...Несколько слов о происхождении „Бабочек“, ибо нить, которая должна связать их, едва видима. Ваше благородие, припомните последнюю сцену „Озорных лет“: танец масок — Вальт — Вульт — маски — Вина — танцы Вульта — обмен масками — признания — гнев — разоблачения — поспешный уход — заключительные мечтания и затем уход брата. — Часто я переворачивал последнюю страницу, ибо конец казался мне лишь новым началом, — почти ни о чем не

думая, сидел я у рояля, и так возникли „Бабочки“ одна за другой»⁷⁴.

В цикл вводит интродукция, которая настраивает на дальнейшее карнавальное представление.

Внутри цикла пьесы очень краткие, переходы от одной пьесы к другой непосредственны, внезапны. Характеристичность, поэтическая образность, рельефность рисунка, а не технические приемы пианизма определяют их облик.

В композиции цикла ярко выражены контрасты и в то же время особые связи между пьесами, характеризующие многие последующие шумановские циклы миниатюр. Жанровые пьесы — вальсы, полонезы, шествия, создающие атмосферу карнавального праздника или рисующие маски⁷⁵, переплетаются с картинными настроениями — скерцозными, задумчивыми, бурными. В вихре танцев, в мелькании масок вырисовываются лица главных героев, выразителей чувств и мыслей самого автора.

Особенно велико значение вальса, выступающего в качестве «заглавной» пьесы цикла и имеющего свою репризу в финале. Реминисценция этого вальса — в «Карнавале», с которым связывает этот цикл и введение темы гротеска в финальные разделы. Наряду с упомянутым вальсом *D-dur* выступает другой — в *C-dur*, еще более сокровенный. Он возникает внезапно, как «внутренний голос», в начавшейся фанфарой пьесе (№ 10) и переходит в заключительные такты финала, воспроизводя «замирающие отзвуки карнавальной ночи и бой часов на башне» (ремарка Шумана). Вальсовые ритмы пронизывают цикл, создавая атмосферу поэзии и лиризма. Шуман тесно соприкоснулся здесь с музыкой Шуберта.

И хотя здесь нет еще богатства и многообразия музыкальных портретов «Карнавала» или «Давидсбюндлеров», портретность как принцип уже отчетливо намечена. В каждой пьесе своя фактура, свой рисунок, обнаруживающий характерные черты шумановского стиля. Шумановский почерк безошибочно угадывается и в тонких лирических пьесах с их сокровенной «беседой» голосов, полифонией «реплик» (особенно ярко в пьесе № 5). Стиль Шумана ощутим и в порывистости лирических интонаций, в нервной остроте танцевальных ритмов пьес взволнованно-устремленных (например, № 4, *Presto*). Или же — в нарочитой грузности трехдольных маршевых движений пьес грубовато-шутливого плана, в подчеркнутой синкопированности ритмического рисунка остро скерцозных пьес (№ 6) и т. д.

Ярко шумановской чертой являются контрасты внутри пьес, обнаруживающие тревожный ритм эмоций, сплетение внутреннего и внешнего планов содержания — своего рода микроциклы

⁷⁴ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 154.

⁷⁵ Пьеса № 3, например, в характере неуклюжего танца-шествия, рисует фантастический образ «огромного сапога, который сам себя надел и сам себя носит» (авторская характеристика).

(пьесы № 2, 6, 9, 10, 11, 12). Среди них — и развернутый финал (№ 12), который имеет объединяющее значение для цикла. В контрапункте здесь соединены начальная (вальс № 1) и заключительная (гросфатер) темы. Образно-тематические связи, скрытые от внешнего взора, протягиваются внутри цикла. Достаточно сравнить раздел A-dur в пьесе № 6 и основную тему пьесы № 8, раздел G-dur в пьесе № 10. Или же пьесы № 5 и 11 (два контрастных полонеза — лирический и торжественный).

Программность, выраженная в самой музыкальной сущности образов «Бабочек», их связях с романтической новеллой, не получила, в отличие от «Карнавала», последовательного словесного выражения. За исключением трех моментов — интродукции, пьесы № 3 и коды финала, этот цикл не имеет программных обозначений. Являясь подборником программности, Шуман, однако, не всегда считал название необходимым для конкретизации содержания пьесы (об этом говорит ряд его высказываний). В таких программных циклах, как «Давидсбюндлеры», «Крейслериана», пьесы лишены названий, но имеют авторские ремарки.

Мысли Шумана о «Бабочках», высказанные в его письмах, показывают эстетическое осмысление композитором проблемы нового жанра — музыкальной новеллы, сюитного цикла миниатюр.

Циклы миниатюр составляют самую многочисленную и своеобразную группу сочинений Шумана. Именно здесь прежде всего заключен тот «новый идеальный мир», который, по отзыву поэта Грильпарцера, был создан Шуманом⁷⁶.

Зерном фортепианного творчества Шумана явилась с самого начала пути миниатюра как наиболее непосредственная лирическая, а потому и индивидуальная форма выражения. На ее основе Шуман создает свой новый принцип цикличности. Процесс идет двумя основными путями — объединение миниатюр в различного типа циклы и разрастание миниатюры, превращение одночастного произведения в своеобразные внутрициклические формы, по-новому развивающие принцип многочастных «калейдоскопических» (определение Г. Катюара) рондо. Ярчайшие примеры — арабеска C-dur, новеллетта fis-moll, юмореска B-dur.

И процесс объединения, и процесс разрастания миниатюр в циклы теснейшим образом связан с вариационным принципом, имеющим собственную линию развития в вариационных формах композитора, создавшего новый тип романтического свободного вариационного цикла. Взаимодействие между циклами миниатюр и вариационными циклами выражено у Шумана очень гибко и разнообразно. Наконец, крупные формы фортепианной музыки Шумана также представляют собой важное направление его циклического принципа, в котором взаимодействуют сонатность, вариационность и сюитность. Можно говорить о син-

⁷⁶ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 182.

тезирующем значении таких произведений, как фантазия C-dur, концерт a-moll, сонаты. Здесь Шуман связан с другим важным жанрово-композиционным принципом романтиков — монотематической поэмностью.

Рассматривая далее фортепианные сборники и циклы миниатюр Шумана по композиционным типам, подчеркнем значение их классификации, показывающей многообразие форм шумановской фортепианной «новеллистики».

Самым простым и традиционным типом являются сборники миниатюр, не претендующие на внутреннее единство. Таковы «Листки из альбома» op. 124—20 пьес, созданные на протяжении 1832—1845 годов, и «Альбом для юношества» op. 68 (1847 год).

В художественном отношении преимущество следует отдать «Листкам из альбома» (сборник интересен также возможностью сопоставить в нем пьесы различных лет). Здесь ярко чувствуется связь с Шубертом — его неприятными, но полными поэзии пьесами для домашнего музицирования. Та же сердечность тона, простота форм. Те же «шубертовские», вернее — обобщенные Шубертом жанры, с которыми выступал ранний романтизм в сфере фортепианного творчества, — экспромты, вальсы, лендлеры, романсы, песни. От этих шумановских страниц веет духом «шубертиад», где веселье и шутка сменялись часто моментами поэтических откровений, а порой здесь предвосхищаются оригинальные находки Брамса — фактурные и гармонические.

Типично шумановские контрасты — внезапные переходы от задумчивости к юмору, от песни к танцу, от тревоги к спокойствию, от глубокого чувства к наивно простому — определяют последовательность этих пьес. Многие здесь — словно отголоски «Бабочек». Среди наиболее характерных в стилевом отношении выделяется порывистый экспромт d-moll (№ 1) с обилием ритмических акцентов, идущий в легком прелюдийном движении, скерцино F-dur на $\frac{6}{8}$ (№ 3), напоминающее гротеск из финала «Бабочек». Фантастический танец e-moll (№ 5) — весь движение, устремленность, скорее картина-настроение, чем танец. А рядом скорбная колыбельная песенка — предел непосредственности и простоты (№ 6) или же — «песня без слов» F-dur с названием «Бесконечное страдание» (№ 8), просветленная элегия в духе шумановских «Грез», не имеющая заключительной интонации — основная фраза, многократно повторяясь, словно «повисает» на терцовом тоне...

«Альбом для юношества» создан, как известно, в педагогических целях. Здесь собраны этюды, песенные жанры, программные пьесы, марши, хоралы, каноны, маленькая fuga. Сборник имеет определенную художественную ценность не только в качестве репертуара для юного музыканта. В нем выразились некоторые черты стиля Шумана, одна из характерных линий немецкой музыки той поры. Здесь много национальной немецкой жанровости, уютной домашней поэтичности в духе мендельсоновских «Песен

без слов»⁷⁷, и в этом частица самого Шумана. Многое здесь перекликается с образами «Детских сцен». Чередование лирических и жанровых пьес, расположенных по степени возрастания сложности (вершина — прелюдия и fuga № 40), служит в известной мере объединяющим фактором.

Гораздо ярче тенденция к объединению пьес в группы выражена в сборнике «Пестрые листки» (14 пьес, ор. 99, 1837—1849 годы). В общей композиции «Пестрых листков» ярко выражен контраст двух планов. Лирические пьесы — «Три пьески» и «Листки из альбома» образуют маленькие циклы внутри опуса. После них следуют отдельные, более крупные пьесы, контрастные в жанровом и образном отношении (новеллетта № 9, прелюдия № 10, марш № 11 и др.).

Написанные в разные годы, пьесы этого сборника ярко представляют различные стороны зрелого стиля Шумана.

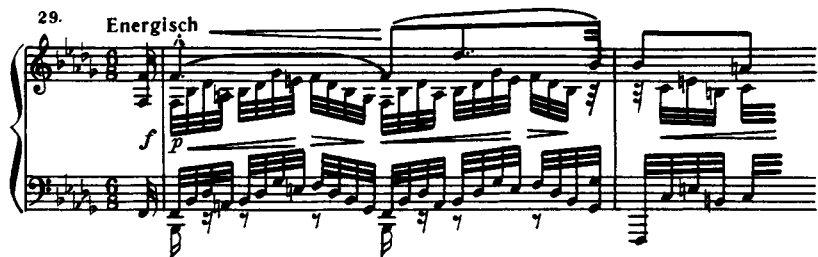
Контраст настроений определяет первую группу этих пьес. Вслед за акварельно-нежной пьесой *A-dur* идет взволнованно-мрачная, с восклицательными интонациями, порывистыми фигурациями — *Sehr gasch, e-moll*. И, как часто бывает у Шумана, сердечная боль сменяется шуткой. Бурная пьеса в *e-moll* сменяется скерцо-маршем в *E-dur* с бодрой фанфарной темой. Это момент отстранения, переключения во внешнюю сферу с ее четкими жанровыми образами.

Пять «листочков из альбома» (пьесы 4—8) наиболее примечательны в сборнике. Поразительна емкость содержания в этих кратких, без единого «лишнего» мгновения пьесах. «Листок» № 1 *fis-moll* (1841) воспринимается как символ искренности и психологической глубины шумановской музыки. Предельная простота сочетается с необычайной значительностью каждой интонации, каждого звена пьесы. Характерна строгая аккордовая фактура, отсутствие фигурационности. Не случайно эта пьеса была избрана впоследствии Брамсом в качестве темы для вариаций, в которых он запечатлел портрет Шумана, душу его искусства (см. пример 115). В своих вариациях Брамс использовал и второй «Листок», *h-moll*, психологическую антитезу первому. Две стороны, два начала шумановской души. Сосредоточенной задумчивости противопоставлена страстная устремленность, драматическое движение, это — «крейслериановская» пьеса и по настроению, и по фактуре. Свое развитие драматический «Листок» № 2 получил в прелюдии *b-moll* (№ 10) — в музыке величественной и патетически-страстной, выделяющейся своим соприкосновением с прелюдией *b-moll* Шопена, а также предвосхищением интермеццо *es-moll* Брамса, драматичных прелюдий Рахманинова. Самого же Шумана, думается, могли здесь вдохновить фантазии и прелюдии Баха, связь с которыми ощутима в непрерывности могучего пото-

⁷⁷ Одна из пьес — № 2 («Воспоминание») — имеет пометку «4 ноября 1847 г. День смерти Феликса Мендельсона».

ка фигураций, их гармоническом наполнении, в самой величественной глубине настроения этой прелюдии.

Пестрые листки, № 10



Объединение миниатюр в циклы образует у Шумана единство двойного порядка. В одном случае это единство ограничивается общей поэтической идеей или программой («Детские сцены», «Лесные сцены», «Фантастические отрывки»). Во втором — оно включает в себя (в той или иной мере) сквозную интонационно-образную линию развития. К с ю и т н ы м ц и к л а м с к в о з н о г о р а з в и т и я относятся «Бабочки», «Карнавал», «Давидсбюндлеры». В наиболее обобщенной и вместе с тем сложной форме единство выражено в «Крейслериане», где пьесы укрупнены и сами представляют собой малые циклы. Подразделение циклов на две указанные группы отнюдь не исключает своеобразия образно-композиционного решения внутри групп.

Линия циклов сквозного строения, начатая «Бабочками», получила свое продолжение в «Карнавале» (ор. 9, 1834) — цикле более развернутом, контрастном и в то же время более едином по своей общей композиции.

«Карнавал» концентрирует в себе принципы шумановского «новеллистического» творчества — его эстетики, содержания, композиционного метода. Он определяет облик Шумана как художника-романтика, стремящегося запечатлеть чувства человека и картины жизни не в будничном повседневном течении, а в моменты яркие, необычные. Фантастичная причудливость карнавальных масок, переплетаясь с достоверностью портретов-характеристик реальных героев, создает типичный для немецкой романтической новеллистики дуализм контрастов, в которых действуют маски и люди, условно-театральные, загадочные и жизненно-реальные образы (новеллы Гофмана «Щелкунчик», «Песочный человек», Тика — «Кот в сапогах» и др.).

Столь же типичен для романтической эстетики параллелизм планов — высокой поэзии («Эвсений», «Флорестан», «Шопен», «Кларина», «Признание») и бытовых зарисовок (персонажи комедии dell'arte), граничащих с иронией и гротеском (гросфатер в финальном марше).

Назвав «Карнавал» маленькими сценами на четыре ноты,

Шуман подчеркнул единство и многообразие, одновременно действующие в этом цикле. В нем осуществлен своеобразный синтез программной цикличности, где индивидуализация образов достигает наглядности «сценок», и вариационности, основанной на весьма свободной трансформации исходного мотива-зерна.

Отмечая композиционную новизну, Шуман писал Кларе Вик о сквозном построении цикла, в котором «все время одна пьеса переходит в другую, что не все могут воспринять»⁷⁸.

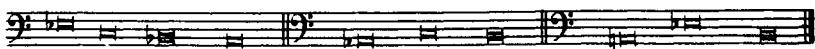
Этот переход пьес одна в другую, единство цикла осуществляется при помощи многих факторов. Большое значение имеет группировка пьес по принципу парности (взаимодополняющий контраст характеров — «Пьерро» — «Арлекин», «Эвсебий» — «Флорестан») или трехчастности («Киарина» — «Шопен» — «Эстрелла»; «Паганини» в обрамлении «Немецким вальсом»). Две последние пьесы — «Пауза» и «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — находятся в соотношении предыкта и кульминации. Очень важную формообразующую функцию (наряду с образной) исполняют Прембула и финал (марш), создающие тональную и тематическую арку. В финал включены эпизоды *Animato molto*, *Vivo* и заключительная стретта из Прембулы.

Некоторые пьесы не имеют устойчивых завершений («Эвсебий», «Флорестан», «Шопен», «Паганини», «Пауза»), часто используются окончания на слабой доле такта («Благородный вальс», «Киарина», «Эвсебий», «Бабочки», «Встреча», «Признание»).

Важным объединяющим фактором является опора на танцевальный жанр («Карнавал» — танец масок). Особенно интересно и разнообразно представлена в пьесах трехдольная «формула» вальса. По всей вероятности, именно о «Карнавале» композитор писал Г. Фойгт: «Это, собственно говоря, лилии любви, их объединяет „*Sehnsuchtswalzer*“»⁷⁹. Основы этих композиционных принципов были заложены в «Бабочках». Здесь же они даны с возросшим мастерством, последовательностью и рельефностью.

Но особенно оригинально представлен в «Карнавале» мотивно-тематический вид связи, принцип вариантности заглавного мотива (*Asch*). Зашифрованность его выражена и в структурном и образном смысле — он выступает во многих облициях-масках, в разных голосах и регистрах, меняется его ритм, последовательность звуков. Изменение последовательности тонов образуют три основных варианта — «Сфинкса».

30.



⁷⁸ Шуман Р. Письма. Т. I. С. 432.

⁷⁹ Там же. С. 225.

Помещенные примерно в середину цикла (между 8-м и 9-м номерами), «Сфинксы» обнажают мотивную структуру произведения, дают ключ к расшифровке ее, оставаясь за кулисами «представления»⁸⁰.

Варианты мотива Asch присутствуют почти во всех пьесах, за исключением «Паганини», «Паузы» и финала. Для наглядности приводим схему его вариантов, дающую поразительную картину ритмического, интонационного разнообразия.

31. «КАРНАВАЛ»

I группа: A—Es—C—H

а. [Moderato] № 2. Пьерро 6. Vivo № 3. Арлекин

№ 4. Благородный вальс

Un poco maestoso

в. Adagio № 5. Эвсебий

г. Adagio № 5. Эвсебий

f перестановка: вместо c—h—h—c

sotto voce

д. Passionato № 6. Флорестан

д. Passionato № 6. Флорестан

е. [Vivo] № 7. Кокетка

[L'istesso tempo]

№ 8. Реплика

№ 9. Бабочки

ж. [L'istesso tempo] № 8. Реплика

з. Prestissimo № 9. Бабочки

II группа: As—C—H

№ 10. Танцующие буквы

№ 11. Киарина

и. Presto № 10. Танцующие буквы

к. Passionato № 11. Киарина

⁸⁰ «Сфинксы дают нотное обозначение названия места Asch и не должны исполняться» — авторская ремарка, приведенная в изд. Петерса.

[Agitato] № 12. Шопен (конец пьесы)

д. ritard.

№ 13. Эстрелла

Con affetto

№ 14. Встреча (Reconnaissance)

Animato

м. н. pp

№ 15. Панталон и Коломбина

Presto

№ 16. Немецкий вальс

Molto vivace

о. п. pp

№ 17. Признание

Passionato

№ 18. Прогулка

Comodo

р. с. mf

№ 20. Марш Давидсбюндлеров

Non allegro

т. ff

По отношению к лейтмотиву пьесы делятся на две равные группы — вначале идут пьесы с вариантом *A — Es — C — H* (№ 2—9) — первая серия. С № 10 вступает в действие второй вариант *As — C — H* — вторая серия.

Что касается третьего варианта, выписанного в «Сфинксах», — *Es — C — H — A*, то он практически в пьесах отсутствует, во всяком случае не выступает сколько-нибудь заметным образом.

Прикрепленность лейтмотива к звукам определенной высоты, символика их буквенных обозначений определила особенности тональной структуры цикла. В «Карнавале» представлены лишь родственные по отношению к *As-dur* бемольные тональности (исключение — середина — «Reconnaissance» в *H-dur*). В результате тональное развитие в «Карнавале» обладает целостностью, присущей крупным классическим формам: сначала движение в сферу *D* с ее параллелями, затем — в сторону *S* и завершение

тониной: As — В — g — Es — с — As — f — As (опорные тональности).

В композиционном отношении выдающееся историческое значение «Карнавала» заключено, таким образом, в утверждении новых принципов цикличности и вариантного развития. По существу, перед нами интереснейший образец монотематизма (микромонотематизма), ведущий к одному из важных завоеваний романтического метода. По своей тонкости, изобретательности лейтинтонационная микротехника в «Карнавале» Шумана может соперничать с музыкой XX века, в которой эта сфера чрезвычайно развита. И, быть может, могло возникнуть сопоставление мотивного варьирования в «Карнавале» с современной вариантностью на основе серийного принципа, если бы Шуман не был так неизмеримо далек от схематической конструктивности, если бы он не был таким ярким приверженцем свободной фантазии. О том, насколько произвольно, следуя за порывом поэтической фантазии, возникли эти своеобразные вариации на четыре ноты, свидетельствует признание автора, сделанное в письме к И. Мошеле-су: «Расшифровать *Танец масок* [Карнавал] будет для Вас простой игрой: мне едва ли нужно уверять Вас, что композиция целого, так же как заглавия, появились после сочинения пьес»⁸¹. Нужно воздать должное «режиссерскому» мастерству Шумана, сделавшего из «танца масок», яркого калейдоскопа лиц, движений, лирических сцен — целостный цикл, части которого обладают внутренней взаимосвязанностью.

От «Карнавала» нити протягиваются к «Давидсбюндлерам» ор. 6 (1836), где шумановская цикличность выступает в новом качестве. «Я думаю, что они совсем иные, чем *Карнавал*, и относятся к нему как лица к маскам», — писал об этих пьесах Шуман⁸². Здесь нет причудливой карнавальской обстановки, нет масок, зрелищности, хотя сохранена танцевальность⁸³. Основу цикла составляет психологическая нить, шкала контрастных портретов-настроений. О контрастных началах жизни как идее произведения говорит сам эпиграф, взятый автором из старинной немецкой пословицы:

Во всем и всегда
Спаяны радость и страдание.
Оставайся веселым в радости
И мужественным в горе.

Цикл представляет собой как бы диалог Флорестана и Эвсебия (пьесы подписаны их именами), оттененный эпизодами более объективного, фонового плана. Так же как в сонате *fis-moll*, посвящение (сыну Гёте — Вальтеру) дано от их лица. Таким образом, в «Давидсбюндлерах» усилен субъективный лирический

⁸¹ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 283.

⁸² Там же. С. 347.

⁸³ Первоначальное название произведения — «Танцы давидсбюндлеров».

элемент. Ведь Флорестан и Эвсебий — «двойственная натура» самого автора. Если в «Карнавале» можно видеть род музыкального представления, то в «Давидсбюндлерах» — лирические письма, заметки в дневнике. Здесь особенно значительны моменты раздумий, погружений в глубь души, прерываемые бурными порывами страстных эмоций или иронической шуткой. Из писем Шумана явствует, что данный цикл навеян не столько идеей содружества музыкантов Давидова братства, сколько любовными переживаниями Шумана; подобно фантазии C-dur, эта музыка имеет внутреннее посвящение Кларе Вик⁸⁴.

Композиция «Давидсбюндлеров» развивает принципы, наметенные в предыдущих шумановских циклах, внося в них свои особенности. Здесь имеется интродукция с кратким motto, заимствованным из пьесы Клары Вик, эпилог, тематическая реприза в конце цикла (реминисценция пьесы № 2 в № 17). Внутри цикла часто наблюдается контрастно-парное расположение пьес, интонационно-ритмические и жанровые связи. Вместе с тем композиция здесь психологически сложнее. Контрасты и связи между пьесами — более углубленного, внутреннего плана. Действующий в цикле диалогический принцип дан в развитии. Диалог начинается в первой пьесе (G-dur — h-moll), сразу после энергичного motto; затем — раздельная экспозиция образов Эвсебия и Флорестана в контрастной паре пьес (№ 2, h-moll, Innig и № 3, G-dur, Mit Humor).

Далее следует развитие этих двух линий, «перебивка» планов, показ разнообразия внутри каждой сферы, особенно сферы Флорестана — появление страстных пьес (пьеса № 4, h-moll, Ungeduld, пронзаянная синкопами; № 6, d-moll, Sehr rasch; № 9, C-dur, Lebhaft), оттененных шутливыми и энергично-веселыми.

Общая планировка цикла:

Сферу Эвсебия составляют пьесы № 2, 5, 7, 11, 14, 18
h D g h Es C.

Флорестановские пьесы — № 3, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 16
G h d c C d e—EG—h

Внутренне контрастные пьесы, объединяющие образы Флорестана и Эвсебия,— № 1, 13, 15, 17
G—hh—H B—EsH—h

Из них в 13-й преобладает флорестановский тонус, а 17-я почти целиком идет от лица Эвсебия, лишь в коде ее включается пылкая «речь» Флорестана. Объединение контрастных характеристик внутри пьес раскрывает приведенные выше слова Шумана о его романтической «Doppelnatur».

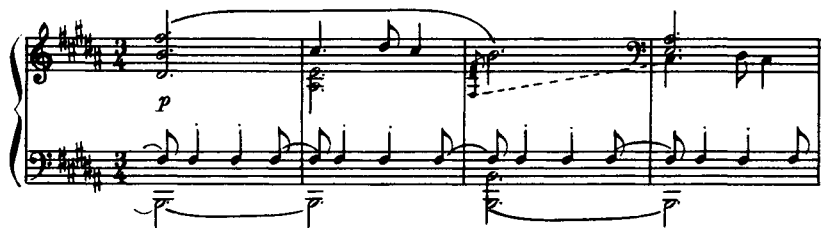
При сравнении выделенных групп пьес оказывается, что флорестановская сфера более развита, охватывает собой более широкий диапазон настроений. Здесь страстные нервно-порывистые, мятежные образы оттеняются бурно-шутливыми, энергично-весе-

⁸⁴ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 330.

лыми, подчас эпически-суровыми. Являясь воплощением действительного начала, флорестановские пьесы явно преобладают в центральной зоне цикла, внося в нее драматически-балладный тон (например — № 10, *Balladenmässig*; № 13, *Wild und lustig*). И тем не менее внутренний «скрытый тон» «Давидсбюндлеров» принадлежит Эвсебию. Появляясь и внутри композиции (особенно выделяется пьеса № 7 — сокровенный речитатив-раздумье), эвсебиевские пьесы обрамляют цикл, определяют его поэтическую атмосферу. Они имеют свою кульминацию в «звездной» тишине пьесы № 17 *H-dur* (*Wie aus der Ferne* — высший момент духовной сосредоточенности и устремленности «вдаль»).

32. *Wie aus der Ferne*

№ 17



Именно Эвсебию принадлежит лирическое послесловие, тихое и сокровенное, — тающая *C-dur*'ная кода, эпилог цикла (№ 18), такой новаторский по своей психологической функции.

Обобщающее значение лейтмотивной эвсебиевской пьесы (№ 2, *h-moll*) — образа поэтической мечты — подчеркнуто реминисценцией ее в конце цикла, перед эпилогом. Весь облик этой пьесы — хрупкой и певучей, с ее утонченной нонаккордовой лейтгармонией, словно «говорящими» интонациями, прославившими всю ткань, воспринимается как поэтическая речь, как лирическое стихотворение, удивительное по красоте самой формы. Без преувеличения можно сказать, что шумановская лирическая миниатюра вступила здесь в пору своего цветения. Это одна из самых тонких интонационно-гармонических находок Шумана, его томительная интонация (*Sehnsuchtsvoll*), ведущая к гармоническим и фактурным тонкостям фортепианного письма позднеромантической эпохи (см. пример 25)⁸⁵.

Усложнение психологического содержания, особая многогранность оттенков душевной жизни, их драматическая конфликтность сказались в характере музыкального языка «Давидсбюндлеров», во многих находках фактурного, гармонического плана сочинения, в уходе от непосредственной жанровой первоосновы. Танцевальные ритмы (ведь сочинение было задумано как «Танцы давидсбюндлеров»!) скрыты, преобразованы в разнообразные

⁸⁵ В мажорном варианте этой темы тонко ощутимо и интонационное предвосхищение скрябинского стиля.

типы движения — плавные, парящие у Эвсебия, импульсивные у Флорестана. Вместе с тем очень выразительна и многогранна жанровая природа этих пьес, поданная в индивидуально претворенном виде. Здесь выступают черты монолога-импровизации, песни, романса, речитатива, ноктюрна, совершенно особого вальса (в духе лирической реплики) у Эвсебия и различного вида скерцо, танцы, юморески (то веселые, то мрачно-иронические), эпическая балладность, бурная порывистая речь монологов — у Флорестана. Флорестан выступает в двух планах — под маской иронии и от себя непосредственно. Все это богатство жанровых истоков придает выразительную рельефность образной драматургии цикла, усиливает черты его скрытой программности, данной в авторских ремарках, столь необычных по своей литературной развернутости и сокровенному характеру.

Продолжением «Давидсбюндлеров» явилась «Крейслериана» — произведение более позднее (ор. 16, 1838), относящееся к итогу шумановского бурно-романтического десятилетия — 30-х годов. Портретно-характеристическое начало приобрело здесь новые, глубоко психологические обобщенные формы выражения, что связано с усложнением личности героя. Это не только литературный прообраз, заимствованный у Гофмана из «Записок капельмейстера Крейсlera», — экзальтированный, находящийся в вечных противоречиях с прозой жизни музыкант, фантазер и идеалист⁸⁶. В контрастах душевных состояний, в напряженности внутренней жизни гофмановского героя, в его приверженности к прекрасному, его боли от столкновения с обывательской тупостью, бескрылостью филистерского мира Шуман почувствовал самого себя. В своей «Крейслериане», в образе художника-романтика той эпохи Шуман создает собственный портрет. Отсюда — господство лирической стихии в произведении, почти полное отсутствие внешних штрихов, зарисовок, так метко поданных в «Карнавале» с его «многоликой» композицией. Вот признания самого автора: «Играй иногда мою *Крейслериану!* — пишет он Кларе Вик. — Поистине безмерная любовь звучит там в некоторых частях, там твоя жизнь и моя и многое, к чему устремлен твой взгляд»⁸⁷. И еще одно — в письме к Г. Дорну: «Несомненно, многие из тех битв, которых мне стоила Клара, отразились в моей музыке и поняты Вами. Концерт, соната, *Танцы давидсбюндлеров, Крейсleriана и Новеллеты* вызваны к жизни почти ею одной»⁸⁸. К этому необходимо добавить, что «битва за Клару» была у Шумана и битвой за свои идеалы в искусстве, за свое призвание художника, за право отдать себя музыке полностью.

⁸⁶ Шуман пишет: «Крейслер — это фигура, созданная Э. Т. А. Гофманом, эксцентричный, дикий, гениальный капельмейстер» (Письма. Т. I. С. 447). Прототипом для Гофмана послужила личность немецкого органиста Людвиг Бенера.

⁸⁷ Шуман Р. Письма. Т. I. С. 377.

⁸⁸ Там же. С. 507.

Ко времени создания «Крейслерианы» зреее и драматичнее стала духовная жизнь Шумана, сложнее стали оба полюса его «Doppelnatur». Сокровенность и глубина обобщения — таковы гениальные черты шумановской «Крейслерианы». Здесь нет гофмановской гротескной заостренности в психологической характеристике героя. Мысль Шумана сосредоточена на другом — драме художника, богатой гамме его мыслей и чувств, выраженных в более сложной, интеллектуализированной форме по сравнению не только с «Бабочками» и «Карнавалом», но и с «Давидсбюндлерами». Отсюда и почти полный отказ от жанровости, от танцевальных форм (Шуман называет пьесы «Крейслерианы» не танцами, а фантазиями) и обращение к баховской сфере как обобщающему выражению духовных процессов. Претворение элементов баховского стиля можно наблюдать как в сосредоточенно-задумчивых, так и в динамичных, устремленных частях цикла. И язык, и композиция становятся сложнее. Особенно заметно новые черты выступают в эвсебиевской сфере — наиболее чуткой к изменениям внутреннего строя души автора. Только вторая пьеса, В-dur, сохранила поэтическую простоту и непосредственность прежних эвсебиевских характеристик. В остальных же номерах этой сферы лирика выступает в интеллектуализированной фило-софской окраске; интонации песенные, романсовые переплетаются с фрагментами в духе инструментальных речитативов Баха с их глубокой и величавой экспрессией (№ 4, 6).

В пьесах динамичного, бурного профиля усилена драматическая напряженность, благодаря непрерывности мелодического развертывания, полифонии скрытых голосов, насыщающих фактуру, гармонической обостренности фигураций с прилегающими тонами, разложенные септаккорды, в частности уменьшенные.

Основой цикла, таким образом, является излюбленный Шуманом контраст двух сфер — драматически-активной и самоуглубленно-лирической. Он определен последовательностью первых двух номеров с ремарками — *Außerst bewegt (d-moll)* и *Sehr innig und nicht zu rasch (B-dur)*. Новое же в драматургии «Крейслерианы» — отсутствие отступлений в периферическую, фоновую сферу, бóльшая, чем раньше, сконцентрированность на сквозном развитии этих линий, их параллелизм.

Каждая из первых двух пьес имеет значение «исходного», экспозиционного образа, получающего далее последовательное развитие, видоизменение, разработку.

Драматическая сфера воплощена в нечетных номерах — 1, 3, 5, 7 (четные пьесы — эвсебиевские) и находит свое завершение в финале (№ 8). Пьесы эти объединены родственными минорными тональностями (d — g — g — c — g), типом фактуры и движения — стремительного, остигато-фигуративного, ритмическим рисунком, данным в двух вариантах — триольной и квартольной группировкой шестнадцатых. В последней пьесе триольность дана в новом ритмическом наполнении — восьмые с пунктиром:

33а. *Agitatissimo*6. *Molto agitato*в. *Vivace e scherzando*

№ 8



Получая импульс в первой пьесе, ритм выступает здесь как важное средство образно-тематического развития от начала к концу цикла.

Лирическая линия имеет своим истоком вторую пьесу и развивается по четным номерам цикла — 2, 4, 6. Подобно побочной партии в сонатной драматургии, она составляет типичный образно-тематический и тональный контраст с первой, главной сферой. Основная тональность лирических пьес — В-dur (нижняя медианта по отношению к начальной тональности и верхняя — по отношению к тональности финала).

Указанное соотношение двух линий говорит о проникновении принципов крупной формы в «Крейслериану», о своеобразном влиянии на нее сонатных контрастов. Количество пьес в «Крейслериане» сокращено по сравнению с предыдущими циклами, их всего восемь, но каждая из них масштабнее. Цикл разрастается путем расширения и усложнения структуры его пьес. Это связано с более сложным взаимодействием и развитием основных контрастных образов. Переосмысливаясь на основе сближения с крупными формами, цикл, однако, не теряет своей шумановской специфики. Ибо само развитие осуществляется путем накопления новых вариантов образов, увеличения сопоставляемых внутри пьес разделов (отсюда большая тематическая насыщенность цикла).

Большое значение в этом цикле укрупненных пьес приобретает наряду с трехчастностью принцип рондо. Он выражен как в структуре произведения в целом (лирические пьесы — эпизоды, обранные бурными рефренами), так и в отдельных пьесах, например во второй и пятой. Эти пьесы, особенно вторая, представляют собой своего рода микроциклы внутри цикла. Во второй пьесе эпизоды выделены особенно ярко и обозначены автором как I и II интермеццо. По образному значению они представляют собой две грани флорестановской сферы: острую шутку (I интермеццо, В-dur) и тревожный порыв (II интермеццо, g-moll). II интермеццо намечает мелодическим рисунком и типом движения драматический образ седьмой пьесы (с-moll), играющей роль преддыкта к финалу.

Образные переключения внутри пьес развивают принцип контрастности, намеченный в «Давидсбюндлерах». Но здесь он представлен в усиленном и более разработанном виде. Он пронизывает собой весь цикл, создавая вторую линию контрастов (проникновение в лирические пьесы драматических эпизодов и наоборот). В результате создается одновременное действие двух факторов — сконцентрированность, крупный план общей драматургии произведения и многогранность контрастов внутри его частей.

«Крейслериана» — один из самых целостных циклов у Шумана. Несмотря на отсутствие ведущей музыкальной темы или лейтмотива (как это было в «Симфонических этюдах» и «Карнавале»), здесь ярко выражено сквозное интонационно-ритмическое развитие.

Глубина взаимодействия двух контрастных образных сфер, последовательное и нарастающее их развитие, подготавливающее финал, кульминацию, — все это говорит о своеобразно выраженном симфоническом принципе. Возникает параллель с более ранним циклом другого, вариационного профиля — «Симфоническими этюдами». Но ведь и «Крейслериану» можно назвать своего рода вариациями (на два образа). Связи между этими произведениями определяются как их общим драматическим тонусом, так и взаимодействием вариационно-симфонических и сюитных принципов. Оба произведения говорят о новаторском, романтическом претворении Шуманом метода симфонизма, завещанного музыке XIX века Бетховеном.

Вариационных циклов среди сочинений Шумана значительно меньше, чем циклов сюитного типа. Здесь можно назвать лишь вариации *Abegg*, экспромты на тему Клары Вик (тема и десять вариаций), *Andante* и вариации для двух фортепиано и «Симфонические этюды»⁸⁹. Однако вариационный принцип, его новаторская оригинальная трактовка составляет один из главных компонентов стиля Шумана, проникая в его произведения различных форм и жанров. Вариационность Шумана разнообразна и многолика. Она имеет и традиционный вид блестящих концертных вариаций (*Abegg*) и свободной, трансформирующей вариантности в сонатных формах (фантазия *C-dur*, сонаты *fis-moll* и *f-moll*, концерт для фортепиано), в крупных одночастных произведениях типа рондо (арабеска, новеллетта *fis-moll*). В исключительно своеобразном воплощении вариационность выступает в «Карнавале».

Венцом вариационной драматургии Шумана явились его «Симфонические этюды» — произведение, в котором симфоническая целенаправленность развития сочеталась с ориги-

⁸⁹ Кроме того, Шуманом были написаны два неизданных сочинения — вариации на тему принца Луи для фортепиано в 4 руки (1828) и вариации для фортепиано на тему «*Sehnsuchtswalzer*» Шуберта (1833).

нальной свободой контрастов, основанной на образной трансформации исходной темы. «Симфонические этюды» — произведение, стягивающее в единый узел многие нити раннего творчества Шумана — этюды, вариации, циклы характерных миниатюр. Синтез жанров и форм, присущий многим произведениям Шумана, здесь выступает во взаимодействии вариационно-симфонического и контрастно-сюитного принципов. Последовательное накопление новых качеств, ведущих к финалу цикла, счастливо совместились здесь с внезапностью «скачков», контрастных переключений, что создает свежесть и новизну каждого звена вариационной цепи. В истории вариационных циклов «Симфонические этюды» Шумана утвердили романтический принцип свободных вариаций, подготовка которого была осуществлена Бетховеном (вариации на тему Диабелли).

Для понимания драматургии «Симфонических этюдов» исключительно важную роль имеют два шумановских высказывания в письмах к И. фон Фриккену:

«В моих вариациях я подошел к финалу. Я очень хотел бы постепенно возвысить траурный марш до величавого победного шествия и тем самым внести некоторый драматический интерес»⁹⁰.

Второе высказывание касается понимания Шуманом вариационного принципа: «Хотя в вариациях объект нужно все время ясно видеть, но стекло, сквозь которое на него смотрят, должно быть различно окрашено; это можно уподобить составленной из цветных стекол розетке, сквозь которую местность кажется то розово-красной, как при вечерней заре, то золотой, как в солнечное утро, и т. д. Я говорю здесь то, что, собственно, касается и меня, так как я сам написал в эти дни вариации на Вашу тему, которые хочу назвать „патетическими“; однако я пытался это патетическое, если оно там присутствует, расцветить различными красками»⁹¹.

Последовательность трех авторских редакций «Симфонических этюдов» (1834, 1837 и 1852) говорит о неуклонном стремлении композитора добиться максимальной цельности, концентрированности цикла, не потеряв при этом разнообразия характера, «драматического интереса» в соотношении его частей.

Так, уже в первое издание (1837) автор не включает пять этюдов⁹², которые расширяли лирическую сферу цикла и вносили в него известное торможение своего рода дублированием отдельных вариаций (здесь есть, например, аналог третьему этюду с его летящей «скрипичной» фактурой). Во втором издании (1852),

⁹⁰ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 237. И. фон Фриккен — автор флейтовых вариаций, на тему которых написаны «Симфонические этюды». В свою очередь фон Фриккен заимствовал эту тему из концерта для флейты неизвестного автора (см. примеч. Д. Житомирского к Письмам Р. Шумана. С. 612).

⁹¹ Там же. С. 228.

⁹² Эти пять этюдов включены в некоторые посмертные издания, впервые они опубликованы в 1873 году.

вышедшем под названием «Этюды в форме вариаций», выпущено еще два этюда — № 3 и 9 (таким образом, в этом издании было уже не двенадцать, как в первом, а десять этюдов). Эти два этюда были восстановлены в третьем издании 1861 года (ред. Dr. A. Schubring, использовавший корректурные пометки Шумана)⁹³ и в последующих изданиях. Отсюда, видимо, происходит двойная нумерация этюдов (вторая дается в скобках, в ней пропущены этюды № 3 и 9). Окончательное название, которое закрепилось за сочинением: «Симфонические этюды в форме вариаций» (см. изд. Петерса).

Как уже указывалось, в симфоническом замысле сочинения ярко выражена диалектика контрастов и постепенность изменений в ходе развития темы.

Каждый из этюдов-вариаций свободно трансформирует тему, создавая яркий контраст ее предыдущему варианту. При этом радикально изменяется сама жанровая природа темы, что свойственно романтической вариационности.

Последовательность жанровых трансформаций в «Симфонических этюдах» можно выразить краткой характеристикой-схемой:

Тема	Этюд I	Этюд II
Траурный марш Andante, cis-moll	Скерцо — staccato мрачного характера Un poco vivo, cis- moll	Пылая лирическая кантилена Espressivo, cis-moll
Этюд III	Этюд IV	Этюд V
Изящный быстрый этюд с легким стаккат- ным движением, скрипич- ным характером фактуры Vivace, cis-moll	Энергичный марш- канон (без обозначе- ния темпа), cis-moll	Скерцо с признаками маршевости Vivacissimo, cis-moll
Этюд VI	Этюд VII	Этюд VIII
Вариация на этюд IV страстно-патетического характера Agitato, cis-moll	Блестящее мажор- ное скерцо Allegro molto, E- dur	Величественная патети- ческая импровизация- фантазия в стиле барокко Andante, cis-moll
Этюд IX	Этюд X	Этюд XI
Скерцо воздушного, по- летного характера Presto possibile, cis- moll	Марш быстрого ток- катного движения (продолжение линии этюда IV) Allegro, cis-moll	Порывисто-страстная кантиленная пьеса с чер- тами ноктурна Andante espressione, gis-moll

⁹³ Данные о трех первоначальных изданиях «Симфонических этюдов» взяты из комментариев А. Б. Гольденвейзера (см.: Шуман Р. Полн. собр. соч. для ф-п. Т. 4).

Таким образом, в этюдах ясно вырисовываются следующие образно-жанровые линии:

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Тема — Этюды IV—VI — X | —финал — героическая линия, основанная на развитии жанра марша от <i>cis-moll</i> к <i>Des-dur</i> . |
| Этюды I—V—VII—IX —
Этюды II—XI — | линия скерцо.
кантиленные лирические пьесы пылкого, страстного характера. |
| Этюд III | примыкает к скерцозной линии (жанр быстрого этюда). |
| Этюд VIII | примыкает к героической линии. |

Уже сама возможность подобной группировки этюдов говорит о рельефности драматургической организации фортепианного цикла, о симфоническом принципе сквозного развития контрастных образных сфер, выросших из единого тематического стержня.

Используя вид свободных вариаций, композитор позволяет себе очень далекие отклонения от темы, дает простор романтической фантазии, однако сохраняет тональность, метр, маршевую акцентность каждой доли такта. Наибольшей удаленности от первоисточника внутри цикла музыкальное развитие достигает в этюдах VIII (фантазия в стиле барокко) и XI (коренная трансформация темы — превращение ее из марша в кантилену, ноктюрн). Однако такие отклонения влекут за собой возвращение в основное русло, к вариациям-репризам, где воссоздаются на новом уровне контуры темы. Это также объединяет цикл, усиливает целенаправленность образного развития.

Почти во всех этюдах, за исключением VII и XII, выдерживается форма темы (двухчастная репризная типа A/ba). В VII этюде простая трехчастная форма. В финале она разрастается до масштабов двойной трехчастной с разработочными средними разделами.

Для понимания симфонического принципа организации цикла не менее важно учесть постепенность, последовательность накопления новых качеств, ведущих к финальной трансформации темы.

Такая постепенность удаления от исходной точки развития осуществляется, в частности, при помощи контрапунктического соединения первоначального и производного вариантов темы. Такие контрапункты появляются в начальных звеньях развития — в этюдах I и II.

34 a. [Un poco più vivo] Etüde I

6. Marcato il canto Etüde II

Постепенно в этюдах складывается новый тип маршевости — энергичный, бравурный, отличающийся от первоначального траурного характера темы. Маршевость в том или ином виде ощутима во всех этюдах (за исключением XI), но наиболее сконцентрированно она выступает в IV и X — важнейших звеньях на пути к финалу. В этюде VII «прорывается» в виде фрагмента и мажорный вариант марша (тональный сдвиг в C-dur).

Подчеркивая яркость контраста финала с остальными этюдами, Шуман использует в нем новую тему, которую обычно считают цитатой из оперы Маршнера «Храмовник и еврейка» (романс Айвенго)⁹⁴. Однако она преподнесена как производный вариант от основной темы, благодаря чему создается органичность ее введения в качестве итогового звена цикла.

35a. Mit ritterlichem Enthusiasmus Романс Айвенго

Wer ist der Rit-ter hoch ge-ehrt der hin-gen Osten zieht?

6. Allegro brillante Etüde XII

⁹⁴ См. об этом в кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 301.

Восходящее движение мелодии в теме финала, ее пунктирный ритм подготовлены ходом предшествующих тематических изменений. Устремленные вверх мелодические варианты, выразительность которых обострена пунктирным ритмом, возникают уже в первых двух эпизодах — мрачном стаккатном скерцо и порывистой кантилене.

В дальнейшем этюды с восходящей и нисходящей направленностью мелодической линии чередуются между собой, постепенно подводя к утверждению триумфального финального варианта (сравним этюды V—IV, V—VI, VIII—IX). Однако для того, чтобы контрастом подчеркнуть кульминацию цикла, Шуман в трех этюдах, непосредственно предшествующих финалу, использует нисходящие варианты темы.

Немалую роль в усилении финальной кульминации цикла играет яркая смена упорно выдерживаемой тональности (из двенадцати этюдов девять написаны в *cis-moll*). Интенсивность мажорного колорита (*Des-dur*) подчеркнута фактурой финала — в характере блестящего оркестрового *tutti*. Впечатление это усугубляется переключкой фанфарных мотивов в разработочных разделах формы.

Вообще «инструментовка» — важный фактор в драматургии цикла «Симфонических этюдов». Тембровые изменения, имитация средствами фортепианной фактуры различных оркестровых красок усиливают контрастность этюдов, их жанровую характерность, способствуют рельефной дифференциации сквозных линий в образной трансформации темы. Так, в этюдах скерцозного плана создается колористический эффект стаккатного звучания деревянных духовых инструментов (особенно ощутим тембр фагота в этюде I, имитация деревянных духовых в легком движении этюда IX). В этюде-ноктюрне (XI) ощущается лирическая напряженность тембра струнных, усиленная вибрирующим фоном; выделены «виолончельные» имитации в средних голосах. В скрипичной манере, как уже отмечалось, написан этюд III.

Таким образом, название «Симфонические этюды» оправдывает себя как в отношении метода тематического развития, так и в отношении инструментального колорита.

Своеобразие шумановского метода ярко проявляется в одночастно-циклических пьесах. Здесь та же диалектика контраста и единства, свободного течения мысли и внутренней направляющей нити, перебивка планов повествования и продолжения их на расстоянии, что и в сюитах сквозного строения. Однако здесь все это выражается в рамках разросшейся одночастной формы.

Яркие образцы таких пьес — арабеска (op. 18), *Blümenstück* (op. 19), юмореска (op. 20), новеллеты (op. 21), особенно последняя из них — *fis-moll*, № 8. Все эти произведения написаны одно за другим в 1838—1839 годах, в ту пору, когда фортепианный стиль Шумана полностью сложился. Однако путь Шумана к таким фор-

мам намечен раньше — в интермеццо ор. 4 (шесть пьес, 1832). Генезис их идет от форм достаточно простых и распространенных, трехчастных с эпизодом в качестве контрастирующей середины. Именно такие формы представлены в интермеццо. Шуман вносит в них противоположность контрастов, обособляет средний раздел (обозначенный *Alternativo*) новым темпом, фактурой, тональностью. Происходит как бы включение пьесы в пьесу, то есть процесс циклизации. До Шумана подобную трактовку трехчастной формы можно встретить у Шуберта в его «*Drei Klavierstücke*».

Уже в названных интермеццо Шумана такие контрастирующие разделы подчас связаны общей тематической нитью — например, в интермеццо № 1, в среднюю «пьесу» которого введен мотив из крайних разделов. Поскольку четыре интермеццо из шести идут без перерыва, замыкаясь кодой, образуется цикл в цикле. Такое наращивание слагаемых формы ведет к шумановским многочастным (калейдоскопическим, по терминологии Г. Катуара) рондо и его же синтетическим формам, отличающимся множественностью контрастов и разнообразными видами связей между разделами.

В таких одночастно-циклических формах, в которых принципы контраста и единства особенно тесно взаимосвязаны, кроется секрет шумановской новеллистичности — музыкального повествования, изобилующего разными образами, неожиданными «событиями», свободно и гибко включающимися в общую нить «рассказа».

Одночастные формы Шумана, воспринимаемые как внутренний цикл, обладают большим разнообразием. Они развиваются от простого к сложному. От рондо с двумя эпизодами (усложненного, однако, трансформацией темы рефрена в первом эпизоде), представленного в арабеске, Шуман приходит к таким сложным формам, как юмореска *B-dur*, новеллетта *fis-moll*, первая часть «Венского карнавала» (ор. 26).

Каждая из этих пьес представляет собой сложную циклическую структуру, в которой воплощен шумановский принцип построения крупной формы на основе прихотливой смены контрастных образов-миниатюр.

Один из наиболее интересных примеров такого типа пьесы — юмореска *B-dur* ор. 20 (1839). В ней очень своеобразно представлен процесс циклизации внутри единой формы. Произведение вбирает в себя множество образов, следующих друг за другом непрерывной цепочкой. В сущности, здесь имеется пятнадцать пьес, которые группируются в четыре крупных раздела и завершаются эпилогом (*Zum Beschluss*). Последовательность этих разделов направлена от репризных замкнутых структур к разомкнутости, исчезновению репризности к концу цикла (см. схему). Такая открытость формы компенсируется, однако, введением самостоятельного замыкающего раздела (эпилога).

Схема юморески

I раздел. Концентрическая пятичастная форма

A	B	C	B	+	A сокр.
Einfach	Sehr rasch und leicht	Noch rascher	Erstes Tempo		Wie im Anfang
B-dur	B-dur	g-moll	B-dur		B-dur
Оживленная лирическая пьеса в простой трехчастной форме с допол- нением.	Бурная скерцозная пьеса, трех- частная фор- ма с дополне- нием.	a b c a расширение трехчастной формы.			

II раздел. Сложная трехчастная форма с несколько измененной репризой и дополнением

D	E	D	Дополнение
Hastig	Nach und nach immere lebhafter und stärker	Wie vorher	Adagio
g-moll	d-moll	g-moll	B-dur
(появление Innere Stimme).			на новом материале.

III раздел. Сложная трехчастная репризная форма

F	G	F
Einfach und zart g-moll	Intermezzo B-dur	g-moll
	Соотношение F и G подобно A и B.	

IV раздел. Сложная трехчастная безрепризная форма

H	I	J	
Innig	Sehr lebhaft	Mit einigem Pomp	Zum Beschluss
B-dur	g-moll — B-dur	c-moll — g-moll B-dur	B-dur

Новый материал, но образует арку с A в силу лирического характера.

От раздела к разделу — все дальше от первоисточника, но все время тянутся тематические линии-связи. Сложная конструктивная техника, скрытая в свободной смене контрастов, цементирует,

организует форму, позволяет выразить внутренний подтекст образов, полифонию настроений.

«Целую неделю я сидел за фортепиано, — писал Шуман Кларе Вик, — и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал поочередно; прекрасное изображение всего этого ты найдешь в моем опусе 20, большой юмореске, которая уже награвирована»⁹⁵. Грусть, скрытая в юморе, — таково своеобразие этого сочинения, отмеченное самим автором: «Это, возможно, самое грустное из моих произведений»⁹⁶.

«Слово „юмореска“ французы не понимают, — пишет он в другом письме. — Плохо, что как раз для таких глубоко укоренившихся у немцев своеобразных понятий, как Gemüthliche (Schwärmigische)⁹⁷ и как Humor, который является чудесным сплавом Gemüthlich и Witzig⁹⁸, во французском языке нет хороших, подходящих слов»⁹⁹.

Таково понимание Шуманом юмора — фактора, чрезвычайно важного в его художественной концепции. Переплетение душевной приветливости и шутки в самых различных проявлениях составляет сущность юморески. Во многих отношениях юмореску можно поставить в связь с «Крейслерианой». Все многообразие контрастов в обоих сочинениях концентрируется в двух сквозных образных линиях. В «Крейслериане» — это мятежно-страстное и самоуглубленно-лирическое настроение. В юмореске два плана составляют скерцозные образы (моментами перекликающиеся с драматической иронией «Крейслерианы») и сфера нежной лирики, задумчивые монологи души. И юмор и лирика носят здесь, однако, более открытый, объективный характер. Сквозное развитие этих сфер подчеркивается последовательно выдержанным контрастом двух тональностей — B-dur и g-moll. Соответственно, при всем многообразии разделов юморески, в ней выделяются два основных типа пьес — лирические, кантиленные с песенной или речитативной фактурой и быстрые, с упругим движением, подчеркнутым остиной мелодико-ритмической фигурой. Среди них есть аналог бурным минорным пьесам «Крейслерианы».

Смена темпа, ритмического движения — один из определяющих факторов контраста. В юмореске ярко выявлена типично шумановская драматургия движения, которое то концентрируется, нарастает, то расслабляется, подобно пружине. Соответственно сжимается и вновь расширяется мелодическая структура разделов. Примером могут служить «пьесы» внутри первого раздела юморески (см. раздел I в схеме), имеющего, как уже отмечалось, концентрическую пятичастную форму.

⁹⁵ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 444.

⁹⁶ Там же. С. 501.

⁹⁷ Приветливое (мечтательное) (нем.).

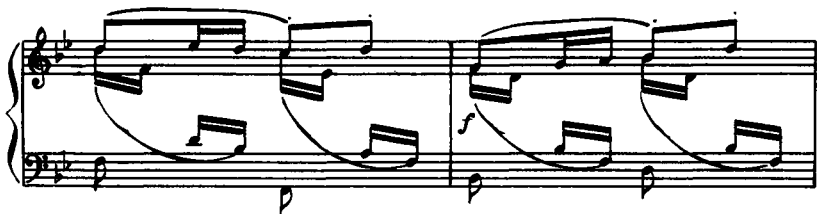
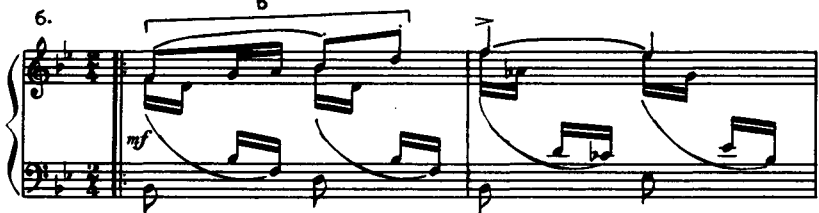
⁹⁸ Остроумный, шутливый (нем.).

⁹⁹ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 447.

36а. Einfach



Sehr rasch und leicht



в. Noch rascher



В нагнетании дробности ритмического рисунка есть нечто общее с последовательным дроблением ритма в классических вариациях, однако у Шумана такой принцип использован с большой свободой, по-новому. Два контрастных образа, данных в начале произведения (А и В), составляют два основных ритмических типа. Развитие первого из них — А — доведено до свободного лирического «речитатива» в заключительной части (Zum Beschluss). Вторым (В) — до фанфарности в преддытке к заключению (Mit einigem Pomp).

Другим важным организующим фактором является полифоническая техника интонационного развития, образующего внутренние связи между «пьесами». Иногда Шуман называет такие связующие мелодические образования в многоголосной ткани —

внутренними голосами (Innere Stimme). Такова ремарка в юмореске (раздел g-moll, Hastig — литера D в приведенной схеме, сравнить с началом пьесы, т. 2—4). Подобным приемом Шуман пользуется и в новеллете fis-moll, также представляющей собой «внутренний цикл» пьес. Здесь в ходе развития появляется новый тематический голос (Stimme aus der Ferne — голос издалека, по обозначению Шумана), который служит связующей нитью между последними разделами сочинения¹⁰⁰.

37а. Hastig

Юмореска

6. [Trio II, Hell und lustig]
Stimme aus der Ferne

Новеллета fis-moll

¹⁰⁰ Анализ новеллеты fis-moll см. в кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 360—363, 388—389.

Удачное определение одночастно-циклических форм Шумана дано в монографии Д. Житомирского: «Форма еще не перестает быть одночастной, поскольку один раздел непосредственно вливается в другой и при обычной для Шумана психологически чуткой смене настроений воспринимается как цельная и непрерывная нить музыкального действия. Но вместе с тем форма уже становится циклом, поскольку каждый новый раздел и тематически и конструктивно обособляется»¹⁰¹.

Значение одночастно-циклических форм в творчестве Шумана не ограничивается рамками пьес типа юморески или новеллеты *fis-moll*; подобные формы в более скромных масштабах включаются в некоторые сюитные циклы, например «Крейслериану» (вторая часть), «Венский карнавал» (первая часть). Свойственные им композиционные принципы действуют и в сонатных формах Шумана, обновляя и индивидуализируя их (причем здесь эти принципы находят воплощение более раннее).

Сонатные циклы

Сонатное мышление Шумана отличается большим своеобразием. Собственно сонатность в прямом классическом значении слова в известной мере чужда Шуману. Основой его композиционных принципов стали — сюитная контрастность, вариационность и «калейдоскопическая» форма рондо.

Однако в романтической сонате происходит ассимиляция этих принципов (в той или иной мере). Об этом ярко говорят уже сонаты Шуберта и в еще большей мере — Шумана. Специфику и новизну такой сонатности Шуман точно определил, характеризуя три последние сонаты Шуберта (*c-moll*, *A-dur*, *B-dur*, 1828), усматривая в них отклонение от присущего Шуберту метода: «...здесь композитор развивает определенные общие музыкальные мысли, в то время как раньше он, нанизывая период на период, скреплял их все новыми и новыми нитями (разрядка моя. — Н. Н.)»¹⁰².

Именно такой тематически разветвленный характер сонатности был присущ самому Шуману, придавшему этому принципу новый, более радикальный вид. Многие образцы его сонатных форм, особенно же — первая часть и финал сонаты *fis-moll*, первые части фантазии *C-dur* и концерта для фортепиано отличаются не только множественностью контрастных тематических построений, но представляют собой как бы внутренние циклы. Вместе с тем в них действует и противоположная, присущая композиторскому мышлению Шумана тенденция — интонационно-тематического объединения, принцип лейттематизма и вариационности.

¹⁰¹ Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 389.

¹⁰² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 126.

Взаимодействие этих тенденций обособления и слияния является, как известно, характерной композиционной чертой романтического метода. На таком взаимодействии основаны свободные, поэмыные виды сонатности, представленной в творчестве Шумана, Шопена, Листа¹⁰³.

У каждого из названных авторов эти тенденции романтической сонатности претворены по-своему. К наиболее обобщенному, откристиаллизованному виду они приведены в симфонических поэмах Листа. Наиболее свободное, не отстоявшееся выражение они получают у Шумана. Таким образом, Шуман и Лист в процессе создания сонатно-поэмыных форм составляют крайние точки.

Главное отличительное качество шумановской сонатной драматургии вытекает из его основного требования, предъявляемого к музыкальному мышлению, — свободы фантазии, совмещающейся с внутренней направляющей нитью. Отсюда — особая полифоничность шумановской музыкальной формы, отмеченная ранее в связи с его циклами сквозного строения.

В сонатных формах эта полифоничность («многогусловность») сказывается в свободных отступлениях от основного течения образного содержания путем введения новых тематических нитей и не менее свободных возвращений к нему в виде продолжения высказывания. Так лирическая природа творчества Шумана сочетается с повествовательностью. Контрасты планов связаны с включением в сферу лирического содержания (оно обычно является ведущим) образов более объективного характера — эпических, героических, скерцозных. Особенно характерно переплетение лирического и эпического планов. Впрочем, эпическое начало более свойственно симфоническим циклам Шумана, хотя оно находит выражение и в фортепианных произведениях, например фантазии *C-dur*. Однако в сфере фортепианной музыки Шуману особенно близок лирико-драматический, остропсихологический тип сонатности. В этом сказалось существенное различие с Шубертом, в сонатах которого господствует более объективное, песенное начало.

Сонатные *allegri* и финалы фортепианных сонат Шумана носят страстно-взволнованный, мятежный характер, в них главенствует беспокойный дух Флорестана, оттененный образами мечтательно-нежной лирики.

Произведением, особенно ярко и сконцентрированно выявившим своеобразие сонатной драматургии Шумана, его стиля в целом, явилась фантазия *C-dur*.

Значение фантазии подобно «Симфоническим этюдам» в сфере вариационных форм, «Карнавалу» и «Крейслеряне» среди сюитных циклов. По своему обобщающему значению для всей эпохи

¹⁰³ См. по этому вопросу статью: Мазель Л. О некоторых принципах свободной формы Шопена // Ф. Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов. — М., 1960.

музыкального романтизма фантазия С-dur, пожалуй, даже превосходит названные сочинения (кроме «Крейслерианы»). Сочинение это — олицетворение романтизма в самой сокровенной его сущности. Если в «Карнавале» автор выступает как портретист, мастер жанровых зарисовок (и тем самым объективизирует характер своего высказывания), если в «Симфонических этюдах» в какой-то мере доминирует рационалистический замысел, выполненный с великолепной фантазией, а в «Крейслериане» композитор отталкивался в известной мере от литературного прообраза, то в фантазии лирическая исповедь души не объективизируется ни программностью, ни жанровостью, ни музыкальными цитатами.

Эта исповедь оттеняется контрастными эпизодами (легенда и марш), введением эпического начала. «Крейслериана» и фантазия обобщают две стороны, два начала романтической психологии — силу страдания, мятежный пафос отрицания («Крейслериана») и страстную жажду прекрасного (фантазия). Основная нить образов «Крейслерианы» сконцентрированно минорна — в фантазии сияет всеми своими красками мажор.

Фантазия С-dur переполнена до краев чувством прекрасного, выраженным с необыкновенной страстностью и восторгом. Это первая в музыке «аппассионата», написанная в мажоре. Дифирамбическое начало, придающее музыке фантазии особенную пылкость, красоту, романтическую приподнятость, делает ее предтечей фортепианной лирики Рахманинова, Скрябина. Такого рода эстетическое качество в высшей мере присуще некоторым песням — любовным гимнам самого Шумана («Посвящение», «Весенняя ночь»).

Тот уровень эмоционального напряжения, подъема, который обычно бывал достигнут лишь на краткое мгновение, имел пределом малые формы, здесь, в фантазии, выдержан в рамках сонатности. «Лирик кратких мгновений» мыслит в фантазии крупными симфоническими масштабами (не теряя при этом лирической непосредственности высказывания). При всей интимности, сокровенности лирики фантазии, вдохновленной страстной борьбой за счастье, это — произведение симфонической концепции по глубине содержания и его развития. Ведь именно в лирической сфере выразились глубже всего симфонические качества музыкального мышления Шумана.

Примечательность фантазии заключена также в полном преодолении какого-либо схематизма, априорности формы. Достигнута полная органичность, естественность течения музыки в этих несколько «чуждых» для композитора условиях крупной сонатной композиции, в которых он чаще придерживался классических норм (симфонии, камерные ансамбли).

Автор считал фантазию одним из самых страстных своих произведений: «Ее первая часть, пожалуй, самое страстное из всего созданного мною — глубокая жалоба, обращенная к тебе»,—

писал он Кларе Вик¹⁰⁴. Сама ремарка в первой части говорит о том же — «исполнять в высшей мере фантастично и страстно». То обстоятельство, что произведение предназначалось на памятник Бетховену¹⁰⁵ и посвящено Листу, отнюдь не исключает подлинного, субъективно-лирического побуждения к его созданию. Это одно из самых ярких творений бурных лет борьбы за Клару. «Фантазию ты сможешь понять, только если перенесешься в несчастное лето 1836 года, когда я отрекся от тебя»¹⁰⁶. «Не вызывает ли она у тебя ряд картин?»

38.



Мелодия нравится мне в ней более всего. „Звук“ в эпитафии — не ты ли это? Я мыслю себе нечто близкое»¹⁰⁷.

Как уже отмечалось, драматургия фантазии очень своеобразна, она существенно отличается от обычного сонатного цикла. Сознательная это, Шуман отказывается от первоначального определения «Большая соната», старается найти более соответствующее название. О направлении этих поисков свидетельствуют строки из письма к Кларе: «Ближайшими в печати будут *фантазии*, которые я, в отличие от *Фантастических пьес*, назвал *Руина*, *Арка победы*, *Звездная картина* и *Поэмы*. Последнее название я уже давно искал и все не мог найти. Оно очень благородно и точно определяет характер музыкального произведения»¹⁰⁸.

В этих словах важно обратить внимание на то, что Шуман не делает принципиального различия между циклом фантазии и циклом «Фантастических отрывков» (то есть сближает сонатный цикл с циклом программных пьес). Второе же, еще более важное замечание автора касается определения «поэмы». Как видим, оно возникает у Шумана даже раньше, чем у Листа (письмо датировано апрелем 1838 года), раскрывая существо его новаторских устремлений в области сонатных форм. Поэзная трактовка первой части (форма ее — рондо-соната с эпизодом вместо разработки) и необычное строение трехчастного цикла, завершающегося лирическим эпилогом, определяют новизну драматургии фантазии C-dur.

Шуман особенно ценил первую часть фантазии. На ней сделан акцент в цикле. Она представляет собой законченную поэму, в ко-

¹⁰⁴ Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 346.

¹⁰⁵ В первоначальном замысле 1836 года фантазия имела заголовок: «Руины, Трофеи, Пальмы. Большая соната для фортепиано на памятник Бетховену» (Письма. Т. 1. С. 270). Заголовки фантазии варьировались. В 1838 году Шуман дает другие названия — «Руины, Арка победы, Звездная картина», от которых затем также отказался (Письма. Т. 1. С. 357).

¹⁰⁶ Там же. С. 462.

¹⁰⁷ Кларе Вик. (Там же. С. 478. Эпитафия см. в сн. 109.)

¹⁰⁸ Там же. С. 357.

торой сконцентрирована концепция произведения, воплощен лейт-образ, дано его исчерпывающее развитие. Вторая и третья части служат дополнением первой.

Поэтический эпиграф из Ф. Шлегеля¹⁰⁹, связанный с ним лейт-образ, его метаморфозы, признаки внутренней цикличности в форме — все это определяет поэзный характер драматургин первой части фантазии. Мысль, выраженная в стихах Шлегеля, о пронизанности единым «тоном» всего многообразия бытия чрезвычайно близка самому Шуману. В пестроте, изобилии музыкальных образов его произведений почти всегда присутствует внутреннее объединяющее начало, психологический лейтмотив. В фантазии C-dur можно говорить уже об использовании лейтмотивного принципа.

Бурный и страстный тонус фантазии определяется ее лейттемой — главной партией, открывающей собой первую часть. Этот уникальный лирический образ основан на одновременном действии контрастных начал. Напряженность, порыв, динамика сочетаются в нем с яркостью мажорной краски, широтой кантиленного дыхания. В основу мелодии положен нисходящий поступенный ход — казалось бы, мягкий, лиричный. Но он начинается с кульминации, подчеркнутой восклицательной интонацией (пунктирный ритм), что сразу же придает музыке романтическую приподнятость.

Это — тематическое зерно, которое сохраняется при всех метаморфозах темы. Введено оно страстно, нетерпеливо, в потоке бурлящих фигураций фона. Особенную импульсивность придает теме гармония — диатоническая и напряженная одновременно. Присущая порывистым темам Шумана автентичность выступает здесь в многократно усиленном виде. Доминантовость распространяется почти на всю необычайно развернутую главную партию (уже она одна может составить лирическую пьесу). Собственно тема главной партии начинается с D₉ и кончается на D₃. Доминантовый органный пункт C-dur длится почти без перерыва на протяжении двух проведений темы, лишь в третьем проведении — сдвиг в Es-dur¹¹⁰.

Весь этот поток доминантового звучания главной партии, вся фигурационно-гармоническая ткань, трепетная, исполненная движения, обладает тонкой внутренней дифференциацией. Благодаря полифоническому расслоению внутри доминантовой сферы рождается второй план — плагальных гармоний. Опора на аккорды

¹⁰⁹ Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

(Перевод взят из книги: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. С. 320.)

¹¹⁰ Тоника C-dur вообще появляется лишь в самом конце первой части фантазии (в легенде-эпизоде — тоника одноименного минора — c-moll).

побочных ступеней (II, III, VI) создает своего рода микроотклонения (особенно заметное — в d-moll), переливы ладовых красок. Сама лейтгармония (D_9) дана в движении, в расслоении слагаемых элементов (V_3 и II_3). Все это создает особую психологическую наполненность образа.

Многогранность лейтобраза фантазии усиливается контрастностью трех вариантов (проведений) лейттемы, возникающих в главной партии. Первый из них отличается наибольшей лирической полнотой и блеском звучания, в нем объединены активность и нежность, он имеет характер лирического дифирамба. Второй — сама сокровенность, тончайшая душевность, погружение в мир трепетной тишины, в «тайное прислушивание». Здесь исчезло все импозантное (октавные удвоения, крупные длительности), мелодия очерчена хрупким нежным контуром (одноголосие), в фактуру вплетаются трели, усугубляющие колористичность, изысканность фона. Тем ослепительнее звучит новая динамическая вспышка — кульминационный сдвиг в Es-dur в третьем, наиболее активном, компактном варианте темы (снова октавы, но теперь четвертями), непосредственно переходящем в связующую партию фантазии.

При всем контрасте характера эти три варианта, три волны развития даны на едином дыхании, в едином бурлящем потоке фоновых фигураций, продолжающихся в связующей и побочной партиях. В результате делается совсем неощутимой присущая сонатной форме структурная расчлененность экспозиции. Такая широта дыхания, амплитуда единого развития поражает тем более, что Шуман в своих миниатюрах обычно склонен к мозаике образов, скорее к их нанизыванию, чем развитию.

Вместе с тем в первой части фантазии сохранена и присущая Шуману частота контрастов, их беспокойный ритм. К трем контрастным вариантам лейттемы внутри главной партии прибавляется новый образ связующей, а затем — целая вереница образов в побочной, производной от главной. Со связующей партии, которая построена на новой, вздымающейся патетической теме (на ней будет основан эпизод в разработке), начинается сфера минора (c-moll — g-moll — d-moll), продолженная в побочной партии.

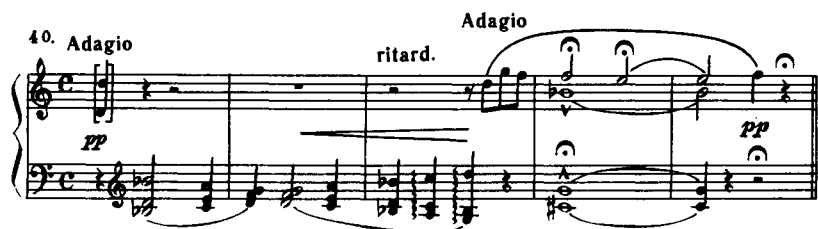
Вовлечение побочной партии в единый поток волнообразного развития подчеркивает ее драматургическую функцию в качестве еще одного варианта лейтобраза. Этот вариант означает дальнейшее углубление в интимно-лирическую сферу, показанную в новой — элегической краске d-moll. Первая тема побочной партии находится в наибольшем соприкосновении со вторым, «затаенным» вариантом лейтобраза. Атмосфера «тончайшей душевности» выражена в предельной прозрачности фактуры, дуэтности мелодии и сопровождающих фигураций, вторящих ей. В самой же мелодии усилена распевность, ей присуща большая мягкость, вокальность, закругленность рисунка по сравнению с главной партией.

6. [Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen]

п. п.

С другой же стороны, в побочной партии в целом выступает фрагментарность, множественность элементов (тенденция, типичная для трактовки побочной партии Шуманом, особенно ярко выраженная в увертюре «Манфред»). Первая тема побочной партии словно бы недосказана. Вспыхнувшая в начале ее обаятельная мелодическая фраза довольно быстро гаснет, уходит в сумрак, уступая место импровизационно текущему интермедийному построению, тонус которого несколько суров и задумчив. Оно прекрасно оттеняет нежный свет второй, F-dur'ной темы (еще один вариант лейтобраза) побочной партии — лирической сердцевины

фантазии, своего рода вокальной миниатюры, «признания»¹¹¹, столь естественно и необходимо возникающего в ходе взволнованного высказывания. Эта хрупкая музыка подобна «остановившемуся мгновению», настолько она сосредоточенна и просветленна. Исчезает фон, фигуративное движение¹¹². Возникают ассоциации с пьесой «Aveu» из «Карнавала» (момент сокровенной тишины в пестром шуме праздника), но F-dur'ная тема фантазии мелодически более целостна. Начинаясь как лирический романс, она лишь в конце переходит в реплики, а затем в речитатив, застывающий на романтической интонации «вопроса» (уменьшенный септаккорд с задержанием создает фонизм малого вводного септаккорда). В частности, совершенно очевидна переключка с вопрошающим мотивом из «Лорелеи» Листа.



За речитативом следует еще цепь других декламационных фраз — властных кличей-звов. Наряду с темой связующей партии и другими интермедийными связками — все это образы второго, эпического плана, ведущего к эпизоду в разработке.

Дробность формы, частая смена «кадров», временный отход от лейтмотива в «речитативной» зоне после побочной партии компенсируется замыканием, возвращением рефрена в конце экспозиции. В качестве рефрена выступает главная партия — ее второе и первое (данное в ритмическом сжатии) проведения, между которыми — новая связка — предыкт, еще один контрастирующий элемент, увеличивающий число звеньев в циклической цепочке образов первой части фантазии.

Глубокая цезура отделяет экспозицию от эпизода, появляющегося вместо разработки и переключающего действие в иной — эпико-балладный план. Im Legendenton — обозначил его автор. Обособленность этого раздела подчеркнута сменой лада (с-moll), фактуры, самостоятельностью типа формы (вариационной). Пылкая лирическая речь, поток чувства уступают место размеренному повествованию, рассказу о событии, овеянном легендой,

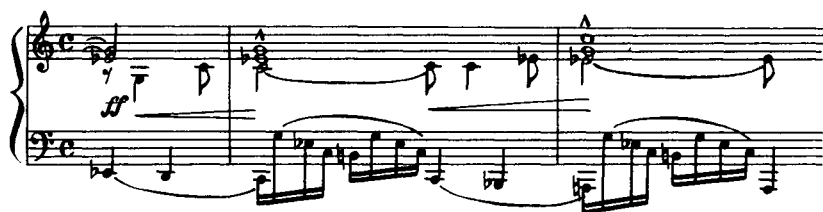
¹¹¹ Напомним, что именно этот вариант лейтмотива Шуман процитировал в письме Кларе Вилк.

¹¹² Нечто сходное можно наблюдать в песне Шуберта «Маргарита за прялкой» — остановка движения в момент кульминации, полного погружения в мир светлых воспоминаний.

словно всплывшем из глубины веков. Характерно, что «легенда» построена не на лейтобразе фантазии (вряд ли Шуман мог поступиться его сокровенной психологической сущностью, перевести его в другую, объективную категорию образов), а на теме связующей партии.

41a. [Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen]

с. п.



6. Im Legendenton

Эпизод



Ее суровый лапидарный склад уже в экспозиции таил в себе дух эпоса, теперь это эпическое начало раскрылось полностью. Объективность народно-песенных интонаций, обороты в натуральном миноре, тонко намеченная ладовая переменность (g—с), строгость фактуры, наконец, остиная размеренность ритма и вариационное развитие — все это складывается в законченный эпический образ. Строгостью колорита, приемами фортепианной фактуры с ее массивными дублировками Шуман предвосхищает здесь эпiku Брамса — сферу его g-moll'ной баллады, рапсодий, cis-moll'ного интермеццо op. 117. Близок Брамсу и характер формы — свободная, варьированная строфичность с контрастными тематическими вкраплениями, рефренными дополнениями. Среди таких вкраплений особого внимания заслуживает лирическая реминисценция (тема побочной партии в Des-dur), неожиданно сменяющаяся героическими фанфарными мотивами. Фанфары возвращают развитие в эпическое русло (после них — динамическое завершение третьей, прерванной вариации).

В целом весь эпизод Im Legendenton воспринимается в виде эпического рассказа-картины, имеющего балладную драматургию. Развертываясь постепенно, он насыщается «событиями», контрастами, достигает своей кульминации в момент драматического срыва и завершается небольшим печальным послесловием.

Восстанавливая прерванный эпизодом лирический план содержания, Шуман сжимает репризу, начинает ее сразу с третьего кульминационного проведения лейттемы (*Es-dur*), которое быстро переходит в связующую, а затем побочную партию (*c-moll* — *Es-dur*). Поток чувства несется еще быстрее, стремительнее, чем в экспозиции, проходя через те же вехи развития, но не задерживаясь на них, чтобы полностью раствориться в лирическом послесловии (*Adagio*) — пределе тишины и самоуглубления. Колористические средства, звукопись настроения достигают здесь импрессионистской утонченности выражения.

Продолжением эпической линии содержания служит вторая часть фантазии, написанная крупным фресковым планом. *Mässig. Durchaus energisch* — обозначает ее автор. В отличие от эпизода *Im Legendenton*, эпическое начало проявляет себя здесь не в раздумчивом рассказе-повествовании, а в картине триумфального шествия-марша¹¹³. В героическом подъеме этой музыки, в полнотвучии, блеске ее фортепианной инструментовки много общего с финалом «Симфонических этюдов».

Тональность *Es-dur*, в которой написана вторая часть фантазии, не раз получит в дальнейшем у Шумана подобную трактовку — ей присущи блеск и энергичность. Таковы сонатные *allegri* «Рейнской» симфонии и фортепианного квинтета. Здесь сыграли определенную роль традиции, идущие не только от «Егоица» и пятого фортепианного концерта Бетховена. Героика Шумана — иного, эпического плана, в ней обобщены интонационно-жанровые черты (фанфарность, маршевость), характеризующие рыцарскую сферу образов в немецкой романтической музыке. В этой связи особенно хочется указать на увертюру Вебера «Эврианта» с ее подъемными маршевыми темами, написанную также в *Es-dur*.

Шуман обратился во второй части фантазии к сложной трехчастной форме, дающей возможность широкого показа картины, возможность насыщения ее многими темами-образами. Так, в среднем разделе первой части формы появляется новая рельефная мелодия, имитационно развивающаяся на фоне устремленного пунктированного ритма. Она ярко дополняет основную тему марша, подчиняясь его движению. Центральный эпизод (*Etwas langsamer*) в *As-dur* (середина всей формы) выделяется хоральной плавностью ритма, плагальностью гармоний, создающими настроение торжественной сосредоточенности. Плагальность находит яркое проявление и в начальной, маршевой теме-заставке, где она имеет иной смысловой оттенок, подчеркивает эпико-богатырский характер образа и вместе с массивной фактурой вызывает опре-

¹¹³ Напомним первоначальное намерение автора назвать вторую часть «Арка победы». Как шествие героев-победителей характеризует эту музыку Клара Шуман: «Марш я представляю себе как победное шествие воинов, возвращающихся после сражения...» (цит. по кн.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. С. 327).

деленные ассоциации с пьесой «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» Мусоргского¹¹⁴.

42a. *Mäßig. Durchaus energisch* Шуман

Musical score for Schumann's piece, 42a. The title is 'Mäßig. Durchaus energisch' and the composer is Шуман. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of two staves (treble and bass clef). The music features a steady, energetic march-like rhythm with chords and some melodic lines.

6. *Allegro alla breve. Maestoso, con grandezza* Мусоргский

Musical score for Mussorgsky's piece, 6. The title is 'Allegro alla breve. Maestoso, con grandezza' and the composer is Мусоргский. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of two staves. It begins with a forte (f) dynamic and features a grand, march-like character with a strong melodic contour.

Симфоничность, присущая драматургии фантазии, проявилась и во второй ее части. При всей массивности звучания, эпической устойчивости формы, музыка исполнена устремленного движения, особенно благодаря поступательности маршевого ритма, энергии пунктированного рисунка, словно предугаданного Бетховеном в скерцо его двадцать восьмой сонаты. Большую роль играют развивающиеся, разработочные разделы формы (особенно выделяется в этом отношении переход от среднего раздела — С — к репризе), динамизация репризных, варьированных проведений основной темы. В предыктовых разделах подчеркивается восходящая направленность мелодического контура, такие предыкты-подъемы придадут особенную яркость звучанию рефрена — могучей темы-заставки. Своей кульминации восходящая линия динамического развития марша достигает в коде (*Viel bewegt*), отличающейся виртуозным размахом и блеском звучания. Не только общие контуры, но и внутренняя логика формы второй части фантазии, таким образом, очень напоминает финал «Симфонических этюдов»¹¹⁵. С точки зрения сонатного цикла, триумфальный марш фантазии по складу образов и их развитию больше тяготеет к функции финала, а не средней части. Однако особенности содержания сочинения, логика его драматургии, начавшейся с бурной лирической

¹¹⁴ Аналогия не покажется случайной, если вспомнить о значении Шумана для русских композиторов, о явлении «шуманизма» на русской почве.

¹¹⁵ Хотя есть и различие в форме — финал «Симфонических этюдов» больше тяготеет к форме рондо, а вторая часть фантазии — к сложной трехчастности:

A B A₁ C B₁ A₂ B A₃ Кода
 разр. связка
 и предыкт к
 репризе

«исповеди», потребовали иного распределения контрастов в цикле. Объективная «финальная» часть получает роль героико-эпического интермеццо в лирической поэме любви.

Фантазия завершается медленной частью возвышенно-романтического характера (первоначальное название — «Звездная картина»). Она составляет арку с первой частью, но переводит лирический строй образов в новый, умиротворенно-торжественный план. Порыв первой части сменяется глубинной сосредоточенностью, сокровенной тишиной звучания (*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*).

Романтическая возвышенность настроения, гимничность, присущая этой музыке, особенно проявляется в характере вступления — в торжественной чистоте гармонических красок, в хоральности плагальных терцовых сопоставлений

I VI IV
C-dur — A-dur — F-dur,

образуемых плавным арпеджированным движением (образ, чрезвычайно близкий Листу). Фигурации и вплетающиеся в них мелодические голоса создают колористический фон, над которым появляется парящая, свободно ниспадающая тема, интонационно связанная с лейттемой первой части, — главная партия.

Сонатная форма трактована опять-таки свободно, она лишена какой-либо «обязательности», возникает естественно, непринужденно, как вдохновенно текущая поэтическая речь. Весь первый раздел, включающий вступление и главную партию, выдержан в прелюдийной, текучей манере изложения, благодаря чему особенно выделяется второй образ — побочная партия в *As-dur* с четко фиксированными романсной мелодией и аккомпанементом. Вначале она перемежается с фигурациями вступления, вносящими импровизационность, красочные гармонические сдвиги (опять по терциям *As—C, F—D*), затем образует непрерывную линию развития, эмоциональное *crescendo*. С полным правом можно говорить о симфонических качествах развития этой камерно-лирической темы. Расширяясь, модулируя в разные тональности, мелодия проходит в разных регистрах, то в октавных дублировках, то образует выразительные диалоги, имитации, становясь все более напряженной. Песенно-романсная сфера, лишь затронутая в первой части второй темой побочной партии (*F-dur*), здесь достигает, таким образом, большого эмоционального разворота, кульминации, завершающейся триумфальным кличем.

Фанфарная тема-клич (*F-dur*) — краткое переключение в эпический план — завершает экспозицию, после чего, минуя разработку, следует реприза, как продолжение на мгновение прерванной линии лирической импровизации. Благодаря этому возникает известная переключка с драматургией первой части, но данной в новом качестве лирического эпилога. Отсюда и умиротворенность, и краткость формы (отсутствует разработка), и нейтрализация ее сонатных свойств, подчинение единому импровизационному

течению. В репризе повторяется (вернее, варьируется) весь комплекс тем экспозиции, выступающих в новых тональных красках. Линия тонального развития в репризе идет от потемнения, минора (главная партия в субдоминантовой тональности d-moll) к мажору — сначала углубляющемуся в бемольную сферу (побочная партия излагается в Des-dur), а затем вступающему в зону основной тональности — «беспредельно» расширяющегося, крешендирующего C-dur. Яркость, красочная насыщенность тональности усилена в коде альтерированными мажорными гармониями II и VI ступеней лада (трезвучия Des-dur, D-dur, A-dur) и все убыстряющимися фигурациями, в которых исчезает последнее проведение темы побочной партии, — типично шумановский лирический эпилог (сравним с кодой в «Давидсбюндлерах»).

Логика внутренних образно-тематических связей позволяет увидеть в строении цикла в целом рондообразность высшего порядка, в которой ведущей сферой, рефреном является лирический лейтобраз (экспозиция первой части), а эпизодами — эпическая линия содержания — легенда из разработки сонатного allegro и продолжающая ее вторая часть (шествие-марш).

А	В	А ₁	С	А ₂
экспозиция	эпизод в разр.	реприза	II часть	(свободная реприза) III часть
C-dur	c-moll	C-dur	Es-dur	C-dur

Благодаря такому строению фантазия приобретает качество, присущее поэмым романтическим формам, — единое сквозное развитие, образующее крупную внутрициклическую контрастно-составную композицию.

Фортепианные сонаты ставят особую проблему в творческом методе Шумана. На определенном этапе творчества, в 40-е — начале 50-х годов, его влекут к себе крупные формы (в том числе и сонатные) — симфонии, оратории, инструментальные ансамбли, увертюры. В них по-разному, с различными акцентами переплетаются классические и романтические тенденции, расширяя диапазон мышления композитора, но в чем-то и нивелируя его. Шуман вступает тут в русло объективизированного (по преимуществу) романтизма, характерного для Мендельсона, Брамса.

Фортепианные же сонаты написаны в ту пору, когда Шуман целиком отдается острому романтическому мироощущению. Его внутренний мир бурлит эмоциями, творческая фантазия жаждет безграничной свободы, непосредственности выражения. Композитор может доверить себя лишь «первосозданным», не скрепленным традициями формам, отвечающим новому, им открытому миру образов. Самобытность, чуждая претенциозности, не преднамеренная, а спонтанная, непосредственно выразившая гениальную ин-

дидуальность автора, пронизывает каждую «клеточку» его творений. Каждое из его музыкальных мгновений естественно, как идущая от сердца речь; но в богатстве своих сочетаний и контрастов эти мгновения создают формы, поражающие своей новизной и свежестью. Это было время «Карнавала», «Симфонических этюдов», создавших новую эпоху в музыке. И среди самых ранних произведений этого первого и такого стремительного взлета шумановского гения — три сонаты¹¹⁶, жанр, освященный великими традициями, в историю которых вписаны имена Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта.

Как же решает Шуман эту сложную проблему индивидуального решения жанра, основанного на форме, противоположной тем циклам миниатюр, в которых вылилась его художническая сущность?

Разумеется, никакая истинная самобытность, новизна не могут возникнуть вне всяких традиций, вне элемента предшествующего, созданного ранее.

Выдерживая структуру четырехчастного сонатно-симфонического цикла, Шуман новаторски подходит к решению сонатных его частей — первой части и финала; проявляет, можно сказать, протест против тирании, властных законов сонатной формы (насколько более классичны эти формы в его квартетных и симфонических произведениях!).

Шуман часто избегает разработки с ее «аналитическим» принципом, развивающим образ в его отдельных элементах. Он формирует целое в виде цепи включений разных тематических образований, повторов, новых вариантов мыслей, с частыми сменами контрастов. Его влечет многократный показ образа в его целостности, ему необходимо усиливать, нагнетать чувство, создаваемое настроение. Отсюда — принцип рефренности, но рефренности динамичной. Подчас Шуман вообще обходится без разработки как специального раздела формы (соната *f-moll*), насыщая неустойчивыми, «серединными» и переходными разделами типа связок, интермедий разросшиеся экспозиции и репризы.

Особенно сложные и своеобразны формы финалов, в которых политематизм, сюитное чередование контрастных образов объединено в целое, характеризуемое не столько синтезом, сколько борьбой двух структурных принципов — рондо и сонатности. При этом крупному плану формы здесь свойственна двухчастность, которую образуют две длинные цепи образов — экспозиционный и реприз-

¹¹⁶ Соната *fis-moll*, № 1 оп. 11 (1833—1835); соната *g-moll*, № 2 оп. 22 (1833—1835; в 1838 году написан новый финал. Первый вариант финала см.: Шуман Р. Полн. собр. соч. для ф-п. / Ред. А. Б. Гольденвейзера. М., 1965. Т. 5. С. 130); соната *f-moll*, № 3 оп. 14 (1835; 2-е, перераб. изд.— 1853). У Шумана имеются также три фортепианные сонаты для юношества (1853) оп. 118 (*G-dur*, *D-dur*, *C-dur*), посвященные дочерям — Юлии, Элизе, Марии. Самая интересная среди них — третья (*C-dur*).

ный циклы (внутри этих разделов — своя циклическая повторность). Тональная структура репризного раздела противоречит объединяющему принципу сонатной репризы. В репризном цикле разветвленная побочная сфера тематизма часто идет в более далеких тональностях, чем в экспозиционном (как в рондо — усиление тонального контраста между рефреном и эпизодом к концу формы). Создается открытость формы, которая делает столь необходимым обрамление — коду, осуществляющую тональную и тематическую замкнутость. Принцип рефренности проявляется на разных уровнях формы — в группировке, последовании тем (наличие тем-рефренов) и в чередовании крупных разделов. Чередуются между собой основные и производные, вариантно изложенные разделы (циклы). Вырисовывается схема: А В А В₁ А (кода). Возникает дифференциация главного и побочного циклов (А и В). Побочный может включать и новые тематические элементы, то есть создавать продвижение, наращивание тематизма (как, например, в финале сонаты *fis-moll*), в чем можно видеть идею сонатности, осуществляемую внутренними циклами формы.

В свою очередь и основополагающий принцип рондо воплощен достаточно необычно, свободно, что сказывается в комплексном, циклическом строении рефрена и эпизодов, в нарушении порядка чередования построений, в тональных перемещениях рефрена и других видах вариантности.

Наиболее сложный вид такой структуры — в финале сонаты *fis-moll* (см. схему на с. 183). Несколько более простой вариант — в финале сонаты *f-moll* (схема на с. 189). Такой тип структуры, тяготеющей к сонатности и одновременно уходящей от нее, воздействует и на первую часть цикла — в сонате *f-moll*, отчасти — *fis-moll*.

Эстетическое обоснование такого подхода к форме можно найти в оценке Шуманом сонат и симфонии *C-dur* Шуберта, в которых его восхищает естественность включения в развитие новых тематических образований, вариантов, «божественные длинноты», читающиеся как увлекательный роман. Он также тяготеет в своих сонатах к композиции, до краев наполненной образами, их повторами, вариантами, контрастами, являющимися средствами эмоционального усиления. И его гораздо меньше интересует анализирующий процесс, осуществляемый мотивно-тематической разработкой.

Таким образом, Шуман, создавший оригинальные виды калейдоскопических сюит, рондо, явился также создателем своеобразно трактованной калейдоскопической сонаты, обладающей высокой интенсивностью развертывания действия.

Сонаты Шумана, как и другие его циклы, ставят проблему не только калейдоскопичности, но и целостности, которая проявляется как в идейно-образной концепции сочинения, так и в его структуре. Именно в этом плане — целостности — действует фактор тематического объединения. Оно выражается весьма разнообраз-

но — интродукция, имеющая значение развернутого эпиграфа, всевозможные краткие motto, лейтмотивы, лейтинтонации и лейтритмы, реминисценции, варианты прорастания тематических элементов, создающие внутреннюю нить развития и т. д. Сквозные темы или ячейки, предстающие в различных, часто неожиданных трансформациях, подчеркивают романтическую шумановскую драматургию. Эпиграф фантазии C-dur раскрывает тайну шумановской лейтинтонационности — внутренняя загадочная сущность природы, скрытый тон души поэта, его я, эмоционально чутко резонирующее всему, что его окружает. В этом «лейттоне» выражена неотступность эмоции, идеи, мысли, сконцентрированность переживания. В нем скрыта и обобщающая антитеза — поэт и жизнь, а также его собственное конфликтное двоемирие — бурный порыв, активное стремление к идеалу, восторженное чувство прекрасного и горечь утрат, хрупкая, готовая вот-вот исчезнуть греза, элегическая тоска по недостижимому. Сквозных лейтинтонационных линий у Шумана чаще бывает не одна, а две или несколько.

Наиболее ярко такая романтическая концепция представлена сонатой *fis-moll* — всем строем ее образов, особенностями драматургии. Она явилась как бы программой шумановского романтизма, наряду с «Карнавалом» в сфере циклов миниатюр и «Крейслерианой» в циклах крупных пьес. Среди произведений сонатной формы значение этой сонаты можно сравнить с фантазией C-dur. Да и в истории фортепианной сонаты среди шумановских *fis-moll*'ная — наиболее важное звено в цепи, концентрирующее романтическую эстетику и определившее новый этап в развитии жанра.

По силе выражения конфликта, раскрытию эмоций мятежных, страстных это произведение можно поставить рядом с драматическими сонатами Бетховена. Наиболее родственны ей «Патетическая» с ее контрастом интродукции и *Allegro, d-moll*'ная с ее лейтинтонационностью тематической структуры, мятежный финал «Лунной». Принцип производного контраста — могучий двигатель бетховенской сонатной драматургии — находит действенное выражение в первой части сонаты Шумана. В этом, а также в импульсивности мотивно-разработочной структуры главной партии, устремленности развития от кульминации к кульминации проявляется ее противоположность песенной сонатности Шуберта. В сонате *fis-moll* выражено иное по сравнению с шубертовским направление романтической сонаты, основанное на драматургии остроконфликтной, динамической, — направление, ведущее от Бетховена к Шопену (сонате *b-moll*). В идейной концепции таких сонат имеется общность благодаря самой идее конфликта, теме борьбы, восстания личности против всяческого насилия над ней.

Принципиально важное значение имеет, однако, различие самого жизненного, эмоционально-образного «наполнения» этой идеи, определяемое различием мироощущения художников. При сравне-

нии с Бетховеном и Шопеном, у Шумана особенно остро выступает субъективная подоплека. Его соната более всего — конфликтный монолог души (это «сплошной крик души по тебе»¹¹⁷, — пишет он Кларе), воплощение авторского «двойного я», в котором выразился романтический конфликт с действительностью. Но «исповедь души» такого большого художника, как Шуман, неизбежно выходит за рамки субъективного, становится драмой личности целой эпохи. Обобщение у Шумана идет по пути слияния личного с психологическим конфликтом, типичным для его времени, вызывшим протест против жестокого насилия над чувством, высокими стремлениями души. У Шопена это обобщение идет в сторону национально-патриотического начала, у Бетховена — философско-революционного.

Историческое место сонаты *fis-moll* в развитии жанра отчасти можно соотнести со значением «Неоконченной» Шуберта, впервые воплотившей романтическую концепцию психологической драмы в симфонии. Отличие шумановской концепции от бетховенской, кроме сказанного выше, проявляется в особенностях драматургии сонаты, ее эмоционального тонуca, романтической образно-интонационной сущности. Главное, что составляет индивидуальный облик *fis-moll*'ной сонаты и делает ее вместе с тем таким общающим произведением музыкального романтизма, — это флорестано-эвсебиевская образно-эмоциональная полярность и в то же время единство с точки зрения общей концепции¹¹⁸. Об этом говорит уже само проникновение контрастной интродукции в другие части в виде тематических реминисценций ритма, фактуры. Первая тема — в разработке сонатного *allegro*, вторая — основа арии.

Характерно, что обе темы интродукции — *fis-moll* и *A-dur*, воплощение волевого порыва и нежной лиричности — темы, составляющие основу образных контрастов всего сочинения, производны одна от другой.

Главный импульс исходит от первой, флорестановской темы, основополагающей в сонате. Она концентрирует черты шумановского тематизма, выражающего порыв, нетерпение, устремленность... Особенно характерна ямбичность пунктированной мотивной структуры (см., например, пьесу «Aufschwung»). Строгость выдержанного оstinатного рисунка исполнена большой внутренней экспрессии, которая подчеркнута опорой мелодии в ее напряженном продвижении на чуждые гармоническому фундаменту звуки (*gis, h, D*), образующие секунды в верхних голосах (см. так-

¹¹⁷ Цит. по кн.: *Abert H. Robert Schumann. 4. Aufl. B., 1920. S. 66.*

¹¹⁸ В первом издании (1836) соната была подписана именами Флорестана и Эвсебия. В 1838 году Шуман предлагает издателю новый титульный лист с собственным именем «без романтических привнесений» (*Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 330*). Однако и в дальнейшем он продолжает называть это сочинение сонатой Флорестана и Эвсебия.

ты 7, 9, 11) наслоениями на тонический бас гармоний D_7 и D_9 . Чеканность призывной, как фанфара, мелодии, энергичный квартетный взлет в самом ее начале, остигатный ритм (поступи, шествия) — все это создает волевой образ, наследующий черты бетховенского героического тематизма. Импульс, заряд динамики в этой теме чрезвычайно велик.

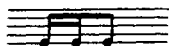
В этом море флорестановского бурления — драматизма, гнева, самоутверждения и иронии Эвсебию, казалось бы, принадлежит лишь оттягивающая роль, обнаруживающая себя эпизодически (вторая тема интродукции, побочная партия *allegro*, ария, одна из тем финала). Но тихие, умиротворяющие мгновения таят в себе особенно сокровенный и важный смысл (как все, что связано с Эвсебием у Шумана) — они определяют собой лирическую природу драматизма сонаты.

Сонатное *allegro*, в котором господствует мятежный образ главной партии, получает свой импульс от интродукции путем концентрации лейтмотива (обращение начальной квартетной интонации во второй теме интродукции — т. 20—30). Этот стаккатный квинтовый мотив в басу, выступающий в качестве *motto*, пронизывает сонатное *allegro*.

Мелодическое зерно главной партии в ритме фанданго (см. пример 43а), ее стремительный взлет возникают как ответ на этот басовый мотив¹¹⁹. Каждое новое проведение темы в ее трехступен-

¹¹⁹ Факсимиле «Фанданго» см. в кн.: *Abert H. Robert Schumann. S. 67.* Факсимиле обрывается на связующей партии сонаты (в «Фанданго» это новый раздел, изложенный в *cis-moll*). В книге Д. Житомирского «Роберт Шуман» (с. 310), приводится также начало пьесы К. Вик, послужившей источником и «Фанданго» и главной партии сонаты *fis-moll* вместе с *motto*.

43 а.



6. *Allegro vivace* Соната *fis-moll*, г. п.

(пример 43в см. на с. 180)

чатом подъеме (в пределах главной партии) словно вздыблено усиленным звучанием motto. Постоянное конфликтное присутствие этого стакатного мотива в сонатном allegro, участие его в процессе тематической разработки, преобразований главной темы — один из существенных признаков претворения симфонического принципа. Характерно, что этого мотива не было в «Фанданго» — неопубликованной пьесе Шумана на тему Клары Вик, почти точно воспроизведенной в главной партии сонаты.

Примечательно также, что в сонате тема вводится на доминантовом басу-предыкте (в то время как в «Фанданго» — на тоническом). Конфликтность, автентическая устремленность, отличающие сонатную тему, — важный стимул ее дальнейшего развития, амплитуда, динамика которого отличается подлинно симфоническим размахом. Все сказанное роднит здесь Шумана с Бетховеном и отличает от Шуберта.

Вместе с тем использование фортепианной пьесы в качестве главной партии сонатного allegro объясняет многое в романтических и индивидуально шумановских особенностях этой сонаты. Испанский танец дал тот темпераментный ритмический пульс (несколько видоизмененный Шуманом), характер движения, которые так важны для эмоционального тонуса сочинения. Если Шуберт драматизировал в h-moll'ной симфонии песню, то Шуман в fis-moll'ной сонате — танец. Драматизация танца, претворение остро ритмизованной танцевальной основы — характерная черта флорестановской сферы музыки Шумана. Динамические танцевально-маршевые ритмы — это подлинная стихия сонаты, в которой кантиленные эпизоды являются лишь небольшими оазисами.

Не менее важно и другое обстоятельство — вырастание сонатной формы (во всяком случае, ее экспозиционной части) из фортепианной миниатюры. Сравнение с «Фанданго» показывает, что развернутость формы главной партии с трехкратным проведением темы идет от структуры первого раздела пьесы. Необычное для классической сонатной формы фактурное и тональное выделение связующей партии (es-moll, *passionato*) связано с использованием намеченного в пьесе второго раздела срединного типа. Типичное для танцевальной пьесы обрамление — «репризу» главной партии Шуман строит как связку, переход к побочной партии, начиная ее в тональности связующей или промежуточной темы

в. Allegro ma non troppo Начало фанданго



(es-moll) и далее секвентно повторяя в cis-moll, h-moll и наконец в A-dur.

В результате объединения главной и связующей партий в развернутую трехчастную форму открытого типа (структура, типичная для главных партий Чайковского) побочная — нисходящая кантиленная тема A-dur — оказывается оттесненной к самому концу экспозиции (место заключительной партии), являясь как бы ее эпилогом, лирическим послесловием. Такая структура противодействует бицентрическому принципу сонатности, выдвигая на первый план монологичность.

Преобладающая часть экспозиции становится сферой действия образа главной партии, выступающего в различных вариантах (ведь связующая es-moll'ная партия при всей яркости тонального и фактурного контраста — тоже вариант главной темы, основанный на ее лейтритме; последующее *più lento*, реприза-связка — вариант еще более очевидный). Благодаря тематической вариантности, тональным, темповым и фактурным контрастам образуется внутренний цикл экспозиции с характерным для Шумана лирическим послесловием и сквозным интонационным развитием.

Однако в результате такой циклической композиции центральная антитеза, столь важная для самой сущности сонатной драматургии, не исчезла. Смысловая роль A-dur'ной темы, лишь дважды эпизодически появившейся в *allegro*, столь важна, что именно она подвергается наиболее существенной эмоциональной трансформации. Именно эта тема образует с главной контраст сонатного порядка (при всей его эпизодичности и смещенности с точки зрения формы). «Луч света» в экспозиции, она становится проникновенной элегией в репризе, будучи перенесенной в тональность *fis-moll*¹²⁰.

Образно-драматургическая концепция первой части находит продолжение в финале сонаты (*Allegro un poco maestoso, fis-moll*), в котором много драматизма, героических эмоций. Основная тема финала очень близка главной партии первого *Allegro*. Соотношение этих тем подобно контрасту начальной вариации и финала-кульминации «Симфонических этюдов». Аналогия эта подкрепляется триумфальным мажорным проведением темы в блестящем *Fis-dur*'ном заключении сонаты.

Финал *fis-moll*'ной сонаты — один из самых сложных и прихотливых по структуре. Его характеризует множественность тематических компонентов. Таких компонентов, не считая вариантов и заключительного раздела коды, можно выделить шесть:

Первый («а»), *fis-moll* — стремительная маршеобразная тема-рефрен, своего рода дина-

¹²⁰ Эпизодичность побочной партии (при большом выразительном значении), отсутствие ее в разработке, элегическая окрашенность в репризе — все это черты, близкие симфонической драматургии Чайковского.

мизированный вариант главной партии первой части.

- Второй («b»), a-moll (marcato) — фугообразная «баховская» тема сурового, волевого характера, с размахистым, прерывистым рисунком шестнадцатых.
- Третий («c»), Es-dur (delicato) — скерцозная полетная тема с чертами вальсовости. Используя ритм предыдущей, придает ему иной — грациозный, танцевальный характер. Эта тема (ее ритм) имеет, в свою очередь, продолжение, вариант в одной из своих реприз («с₁»), перерастающей в блестящий виртуозный эпизод A-dur (от «e»).
- Четвертый («d»), Es-dur (espressivo) — середина раздела «с» — певучая, с плавным неторопливым движением четвертями, продолжающая линию вальсового аккомпанемента предыдущей темы («с»).
- Пятый («e»), A-dur — развернутый динамичный эпизод приподнято-радостного характера.
- Шестой («f»), fis-moll (semplice) — задумчивая, кантиленная тема в характере «застылого» медленного вальса.

Полная романтической грусти последняя тема особенно выделяется в энергичном потоке музыки финала — тонкими переливами гармонических красок, хрупкой нежностью мелодического рисунка, капризностью плавных ритмических акцентов (образ «из другого мира»). Она входит в тематический цикл и совершенно выделена из него, образуя с главной темой наиболее яркий контраст, отразивший антитезу, заложенную в интродукции и сонатном *allegro* (арка с *fis-moll*'ным вариантом побочной партии). И все же контраст этот здесь не имеет такого обобщающего концентрирующего значения, как в сонатной форме, хотя и приближается к нему.

По сравнению с первой частью, в финале наблюдается ослабление сонатных принципов, уход от них и выдвижение на первый план рондальной цикличности. Таким образом, оригинальная внутрициклическая шумановская форма до новеллеты *fis-moll* и юморески опробована в сонате.

В финале чередуются два тематических цикла, которые можно определить как основной и производный, или экспозиционный и развивающий.

Первый цикл (А) начинается в основной тональности

и заключает в себе четыре из указанных выше тематических компонента, группирующихся таким образом:

a	b	cdc	
fis—A	a	Es.	

Второй цикл (A_1) — расширенный вариант первого, в котором кроме некоторых изменений группировки тем, тональных транспозиций наблюдается наращивание цикла — введение нового тематического компонента («f») и развивающих разделов перед ним и после него (предыкт к рефрену):

a	b	dc	e →	f →
c—Es	es	A—fis	A	fis.

Оба тематических цикла, основной и производный, повторяются, чередуясь между собой и завершаясь мажорным проведением первой темы (Fis), переходящим в коду. В крупном плане форма строится как сложная двухчастная с кодой. Однако внутри ее господствует принцип рондо.

Рефрен (a) проходит в начале обоих крупных разделов в основной тональности (подчеркивая их соотношение как экспозиционного и репризного круга). Внутри разделов каждый тематический цикл (A и A_1) также начинается рефреном (a), транспонированным в производном расширенном цикле (A_1) в тональности c-moll и a-moll.

Общая схема такова:

I (экспозиционный круг)

II (репризный круг)

A	A_1	A	A_2
a b cdc	a b / c / d c ₁ e f	a b cdc	a / b / cd c e f
fis-A a Es c	Es es A-fis A→fis	fis-A a Es	a-C Es-C Es→b→

кода
a+g (завершающий раздел коды на новом материале).
Fis Fis

Принцип рондо проявляется в чередовании основного и производного циклов, в чем можно усмотреть также «двойную сонатность», где за репризным разделом снова следует разработочный и далее — кода.

С точки зрения сонатности, важно учесть появление во втором, производном (разработочном) цикле A_1 новой темы («f»), которая транспонируется при втором проведении (однако сонатные признаки выражены в завуалированном, рассредоточенном виде). Шумановская внутренняя нить — варианты взаимосвязи тематических компонентов (например, линия b—c—d—c₁), создающие продвижение формы. Вариантность проявляется также в различ-

ных группировках тем при их повторении, тональных транспозициях, в самом соотношении тематических комплексов ($A-A_1-A_2$).

Средние части сонаты, концентрируя различные жанровые начала — песенность и танцевальность, расслаивают основные контрастные сферы произведения на два самостоятельных раздела. Являясь обобщением соответствующих аспектов сонатного цикла, эти части отличаются индивидуализированной жанровой характерностью, свойственной сюитным шумановским циклам, — а р и я в качестве медленной части, п о л о н е з — в качестве интермеццо внутри скерцо.

Охватывая произведение в целом, отметим две противоположные тенденции в его формообразовании. Тенденцию к о н ц е н т р а ц и и, связанную с объединением всех образов сонаты вокруг антитезы Флорестан — Эвсебий, экспонированной в интродукции. Сквозное образно-тематическое развитие подкрепляется тональной драматургией. Соотношения, намеченные в интродукции, — *fis-moll* — *A-dur* — определяют тональный каркас цикла, завершающегося «по-бетховенски» одноименным мажором:

интродукция —	<i>Allegro</i>	—	ария	—	скерцо	—	финал
<i>Fis</i> — <i>A</i>	<i>fis</i>		<i>A</i>		<i>fis</i>		<i>fis</i> — <i>Fis</i>

Другая тенденция — к р а с с р е д о т о ч е н н о с т и — проявляется в необыкновенном для сонатной формы политематизме, разветвленности контрастов (тематических и тональных), множестве повторов, вариантов, отступлений от основной нити повествования. В этом — кардинальное различие с классической сонатной драматургией.

Взаимодействие указанных тенденций в разных соотношениях, с различным результатом характеризует многие крупные произведения романтиков, отличающиеся свободой претворения сонатных принципов (баллады, фантазия Шопена, сонаты и поэмы Листа), что еще раз подчеркивает значение *fis-moll*'ной сонаты Шумана в историческом ходе развития жанра.

С о н а т а *g-moll* op. 22 — произведение иного индивидуального облика. Она не ставит таких сложных проблем, как предыдущая, не является такой авторски-концепционной, но тем не менее она проникнута духом шумановской индивидуальности, движениями его души. Произведение на редкость гармоничное, *g-moll*'ная соната — самая непосредственная по выражению чувства и наиболее классичная, стройная по форме. Пылкость и нежность составляют основу ее эмоционального тонуса, ее контрастов. Важное значение имеет тональный колорит сонаты, выдержанный (как и в *fis-moll*'ной) в трех частях цикла — в *allegro*, скерцо, финале. Она унаследовала трепетность моцартовского *g-moll*, романтически подчеркнув взволнованность, порывистость чувств. При всей насыщенности бурлящей фактуры, она прозрачна и легка. В структуре цикла с его четкими контрастами — непринужденность и гар-

мония пропорций, создающая целостность, но отнюдь не ослабляющая интенсивности эмоционального тока музыки.

В едином потоке проносится сонатное *allegro* («так быстро, как только возможно»). Никаких вступлений. Всего лишь один аккорд-восклицание — и возникает возбужденная фигурация, фон, на котором беспокойно ниспадающими фразами с кульминационного тона вступает мелодия. Эмоциональная интенсивность, полнота лирического излияния говорят о свойствах, скорее присущих бурной лирической пьесе, чем главной партии как тезису сонатного *allegro*, скорее поэтическим строфам, чем прозе. Своего рода прообраз лейттемы фантазии *C-dur*, главная партия определяет тонус, образный строй сонаты.

Через все *allegro* проходит нагнетание эмоции — оно в трехкратном подъеме темы внутри главной партии, ее «набегающих» фразах-имитациях и в дальнейшем сквозном развитии ее линии в связующей партии (на том же фоне), через варьированное проведение побочной и заключение экспозиции (имитации начального мотива в обращении). Лишь на мгновение приостанавливается оstinатное движение — в кульминационный момент связующей партии (аккордовая фраза на *S B-dur*) и при появлении побочной темы (аккордово-синкопированной, *B-dur*, 8 тактов), в которой звучит отголосок народно-жанровых песенных образов Шумана. Но в развитии побочной партии движение уже восстанавливается, сближая ее с главной. Контраст, внесенный умиротворяющей песенностью, находит продолжение в разработке, где вместо побочной возникает новая тема в *F-dur*. Однако здесь движение не приостанавливается, заполняя собой всю разработку (развитие единой сферы — главной и связующей партий) и продолжаясь в репризе.

В связи с *Andantino* (*C-dur*, $\frac{6}{8}$) особенно хочется сказать о романтической эмоции, романтическом настроении — это самая поэтичная и тонкая по настроению среди медленных частей шумановских сонат. Песенность, как уже отмечалось, концентрируется в медленных частях¹²¹, имеющих в сонатах *fis-moll* и *g-moll* простую по очертаниям трехчастную форму (в *f-moll*'ной — вариационную). Если в *fis-moll*'ной сонате песенное начало воплощено в виде проникновенной арии с широким кантиленным развитием темы, то здесь скорее ноктюрн или романс (в духе «Лотоса» Шумана или «Лебедя» Грига). В среднем разделе насыщенная красочными фигурациями фактура близка шопеновской (например, в ноктюрне *G-dur*).

Вместе с этой частью в жанр сонаты вошел поэтический мир лирической шумановской миниатюры. В основе темы проникновенно говорящая интонация (как в пьесе «*Wagum?*»). Мелодическая линия длится, но в ней чувствуется не эмоциональная открытость

¹²¹ Напомним, что в основу медленных частей первой и второй сонат взяты песни Шумана «К Анне» и «Осень».

широкой кантилены, а сокровенность внутреннего монолога души. Здесь мотивно-интонационная, а не крупно-тематическая структура музыки. Тональность *C-dur* у Шумана полна сияния, чистоты, особой романтической красоты и томления. Она тонко расцвечена здесь хроматикой, создающей трепетную нюансировку тональных и ладовых красок.

Соната *g-moll*, II ч.

44. *Andantino*
Getragen

Объединяя две последние части цикла одной тональностью, Шуман ярко разграничивает их при помощи ритмического и фактурного контраста. Небольшое скерцо в форме рондо выделяется своим ритмическим своеобразием, капризными сменами движений. В образном строе его есть нечто фантастическое — острые акценты, ритмические перебои, аккордовые форшлаги в основной теме. Настроение романтического порыва, наполнявшее первую часть, здесь приобретает бурную шутливость, характеристичность, почти портретную «наглядность» выражения, как в «Карнавале».

Во второй редакции Шуман отбрасывает трехдольный вариант финала (*Presto*, $\frac{3}{8}$). Написанное в том же метроритмическом движении ($\frac{2}{4}$, шестнадцатые), что и первая часть, новое финальное *Presto* подчеркивает единство цикла. Заметны и тематические связи с сонатным *allegro* (рефрен финала перекликается со связующей партией первой части). Однако интонационная структура, характер фигурации становятся более лапидарными (ломаные октавы, аккордовые контуры мелодии). Образ объективизируется, но не теряет своей порывистости. Кода (*Prestissimo*, *quasi cadenza*) создает нагнетание, доводя до заключительной точки импульс, господствующий в сонате. Такие стремительные коды-подъемы, последние кульминационные акценты характеризуют все сонаты Шумана.

Как уже было замечено, в концепции *g-moll*'ной сонаты нет трудных проблем *fis-moll*'ной, отсюда и сравнительная простота ее формы. Зато в сонате *f-moll* op. 14, трагическом по тону произведении, они возникают вновь, а сложность их художественного решения возрастает. Усложненная барочными чертами, монументальная по стилю, эта соната в большей мере воспринимается в традициях северонемецкой школы, вызывая аналогии с Бахом и Брамсом.

В ее сложно сплетенной драматургии есть определенная близость к старинным фантазиям с их полифонической импровизационностью, суровой патетикой. Особенно же близка она *f-moll*'-

ной сонате Брамса, в которой также есть указанные черты. Соната образует арку между ранним и поздним стилем Шумана, окончательная ее редакция относится к 1853 году¹²² — времени знакомства композитора с Брамсом, написавшим в этом году свою f-moll'ную.

В этих двух сонатах удивительно соприкоснулись два родственных друг другу музыканта, один из которых явился преемником другого. В сонате Шумана есть чисто «брамсовские» темы. Особенно близки между собой скерцо обеих сонат, начинающиеся импульсивным взлетом к вершине нонаккорда с последующим упругим ниспаданием энергичной вальсовой темы (вариант лейтмотива сонаты).

45a. Scherzo
Molto commodo

Шуман. Соната f-moll, II ч.

6. Allegro energico

Брамс. Соната f-moll, III ч.

Вся фактура шумановского скерцо — ее «скульптурный» аккордовый склад, двойные терции и сексты — удивительно брамсовская. В скерцо Шумана, пожалуй, даже больше брамсовских черт, и наоборот, у Брамса — шумановских (скерцо его острее, темпераментнее).

Трудно не заметить близости медленной части сонаты Шумана (Andantino de Clara Wiek, quasi Variations) и интермеццо

¹²² О вариантах сонаты см. в кн.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. С. 318. Первоначально соната имела пять частей (два скерцо), но впервые была опубликована без обоих скерцо (1836), в трех частях, под названием «Концерт без оркестра». Во втором издании (1853) она названа третьей большой сонатой, в нее было включено одно из скерцо (b-moll). Другое (f-moll) опубликовано посмертно в виде отдельной пьесы (см.: *Шуман Р.* Полн. собр. соч. для ф.-п. / Ред. А. Б. Гольденвейзера. Т. 5).

В своих многократных проведениях тема главной партии выступает в различных вариантах. Один из них в среднем, e-moll'-ном разделе (синкопированные терцовые ходы в мелодии) главной партии. В разработочном цикле он берет на себя опорную функцию репризы-предыкта (см. включение литеры b в схему). Это сглаживает цезуры в форме.

Созданию сквозного развития способствует и то, что побочная партия (c-moll), выделяющаяся своей песенностью, начинается на доминантовом органном пункте. Вместе с тем быстрый переход к новой теме — заключительной партии (Es) с легкой «порхающей» аккордовой фактурой (скерцозный образ) — вносит в экспозицию дробность контрастов.

Трактовка формы первой части сонаты «финалообразная» (имеются в виду именно шумановские финалы).

Здесь чередуются экспозиционный (он же и репризный) и, условно говоря, разработочный циклы, образуя форму рондо высшего порядка. В еще более крупном плане формы (благодаря повторности всей конструкции) образуется сложная двухчастность:

	I					II					
	A			B		A ₁			B ₁		Кода
Вст.	Экспозиция			Разработка		Реприза			Разработка		
л/т	aba	c	d	a ₁	c d e b	aba	c	d	a ₁ c d e b	l/та	
f	fcf	c	Es	As	b As секв. D→f-h	ccf	c	As секв. Des	es Des секв. D→f		

Специальных разделов, представляющих собой тематическую разработку, здесь нет. Разработочный цикл является вариантом экспозиционного, в котором небольшие разработочные разделы добавлены в виде обрамляющих связок. Темы лишь транспонируются в другую тональность, в более измененном виде дана только главная тема (a₁). Вторая разработка отличается от первой также тональными перемещениями (вся последовательность перемещена на кварту вверх).

Финал (Prestissimo possibile) построен по этому же принципу: две длинные цепи (рондообразной структуры) — экспозиционная и репризная с кодой.

I:	A	B	A	связка	C	связка	C	A	разв.	B(A)	разв.	(c)
	f	Ges	Es	D→Es	c-Es	→	g-B	f-g	d-es	Ges	D→f	
				разв.				разв.				
II:	A	B	A	A	C A ₁ C	AB	B	предыкт	кода			
	f	Des	B	D→B	g B d→F	→	Des-es	D→f	f			

Но импровизационная текучесть формы здесь выражена еще сильнее, что подчеркнуто и остинатностью триольного ритмического движения (в духе «Крейслерианы»). Virtuозная фигурационная фактура финала полифонична, моментами линейна. Пар-

тии правой и левой руки часто как бы сдвинуты по вертикали: фигурация аккомпанеента гармонически не совпадает с мелодией, опережая ее или, наоборот, отставая от нее. Терпкость таких сопряжений, образующих полифункциональные сдвиги в гармоническом развитии, несет на себе влияние инструментального стиля Баха.

В общем облике финала совместились черты, идущие от жанров барокко (токкат, прелюдий), и романтическая виртуозность, концертная этидность. Такой синтез — явление исторически перспективное, показательное для стилистических процессов времени.

К фортепианному концерту Шуман обращался не однажды¹²³, прежде чем создать первое законченное произведение в этом жанре, свой шедевр — концерт а-молл ор. 54 (1841—1845).

И хотя, по признанию автора, жанр концерта как более свободную форму он осваивает легче, чем сонату, триада фортепианных сонат возникла раньше а-молл'ного концерта, создание которого относится уже к «симфоническому» периоду, то есть к первой половине 40-х годов. Думается, что именно в этом — в принадлежности концерта к сфере не только фортепианной, но и оркестрово-симфонической музыки — кроется причина сравнительно позднего рождения этого жанра у Шумана. Ведь композитор шел к овладению симфоническими принципами и новому претворению их, отталкиваясь от наиболее близкой для себя сферы — фортепианных произведений («Симфонические этюды», фантазия). Симфонические принципы играют в концерте весьма существенную роль, определяя глубину и цельность его концепции, яркость драматургического развития образов. Подход Шумана к концертному жанру отражает общую эстетическую направленность его творчества — композитора интересует не виртуозная нарядная концертность, а эмоциональная приподнятость, страстность высказывания, симфонически глубокое раскрытие лирического содержания. Здесь особенно полно реализуется тяготение композитора к фортепианному симфонизму, которое находит столь яркое выражение в его «Симфонических этюдах» и фантазии С-dur.

Несмотря на то что цикл концерта хронологически разорван, а может быть, и благодаря этому (первая часть — 1841, вторая и третья части — 1845), он объединен сквозной линией интонационного развития.

¹²³ В 1830 году он пишет, но не заканчивает концерт F-dur, еще ранее набрасывает концерт в с-moll (Briefe. S. 492), в 1839 году — d-moll (также не окончен). По-видимому, в связи с ним Шуман высказывает свое понимание жанра: «О концерте я уже говорил тебе; это нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой; я вижу, что не могу писать концерт для виртуозов, мне нужно задумать что-то другое», — пишет он Кларе Вик (*Шуман Р.* Письма. Т. 1. С. 431).

48a. [Allegro affettuoso]

I ч.

Solo
P-f.

Andantino grazioso

II ч.

6.
P-f.+
Orch.

[Andantino grazioso]

III ч.

a tempo string. Allegro vivace (схема)

Общий план цикла создает достаточно типическую, в духе классических традиций форму: трехчастную, направленную от минорного сонатного allegro к мажорному финалу, — сонате с

чертами рондо. Однако внутреннее наполнение такой структуры отличается чисто шумановской индивидуальностью. Фортепианный концерт Шумана, представляющий собой одну из вершин в истории жанра, обладает ярко выраженной лирико-романтической концепцией. Она определяется всем строем образов, поэтически-одухотворенной атмосферой сочинения, особенностями музыкальной драматургии, многие из которых чрезвычайно типичны для Шумана.

Прежде всего в этом плане характерна первая часть, которую автор называл фантазией¹²⁴. По своему значению в цикле она может быть сопоставлена с первой частью фантазии C-dur. Первоначально сочинение исчерпывалось этим *allegro*, что оправдывалось многогранностью, емкостью его содержания, масштабностью, оригинальностью формы. Так же как в фантазии, первая часть в концерте превосходит по художественному богатству другие части цикла. Сонатное *allegro* концерта тоже строится на лирической лейттеме — хотя совсем другой по настроению, чем в фантазии, но столь же выдающейся по силе выразительности, сконцентрированности, красоте материала. Образные трансформации, многогранное развитие этой темы образуют в концерте, как и в фантазии, целую поэму с контрастной сонатной драматургией.

Своеобразно решена вторая часть концерта — лирическое интермеццо (F-dur, *Andante grazioso*) интимного камерного плана, по-новому, в виде диалога реплик продолжающее интонационную нить первой части. Один из мотивов лейттемы (b) выступает здесь в легком рисунке шестнадцатыми, создавая хрупкий силуэт, выполненный изящными штрихами (см. пример 48 б). Музыкальная ткань одновременно проста и изысканна, она тонко дифференцирована постоянными переходами от солиста к отдельным группам оркестра (в начале — струнные). Столь же просты и изящны общие контуры формы *Andante* — трехчастной с ярко выделенной серединой, где появляется экспрессивная виолончельная тема (C-dur, $\frac{2}{4}$).

Капризность рисунка интермеццо, внезапно наплывающие новые фразы, тонкое кружево небольших контрапунктирующих мелодий, реплик солиста — все это создает поэтическое очарование этой непритязательной миниатюры, столь непохожей на медленную часть крупного концертного цикла.

Привлекает внимание переход к финалу через мажорный маршевый вариант главного мотива лейттемы — вспышка A-dur — a-moll — A-dur. Сопоставление второй и третьей частей цикла образует чисто романтический контраст — вторжение образов блестящей праздничности в мир сокровенного, интимного. Словно вобравшее в себя блеск и оживление шумановских карнавальных образов (финалы «Бабочек», «Карнавала»), *Allegro vivace* по-

¹²⁴ См.: Шуман Р. Письма. Т. 1. С. 673.

театральному ярко включается в лирическое развитие цикла концерта.

Главная тема финала — танцевально-маршевая, на $\frac{3}{4}$. В ее чеканных аккордах, энергичных акцентах трудно угадать мягкую мечтательную интонацию первоисточника (второй мотив лейттемы). Здесь это фанфара праздника (см. пример 48в).

Другие образы финала — летящие, вальсовые (связующая и побочная партии) — создают движение, порыв. Побочная с ее легкими, остро ритмованными аккордами, становясь источником вариаций, обрастает гибкими фигурациями. Вместе с заключительной партией вновь включается в действие фанфарный мотив главной темы¹²⁵. Весь финал насыщен энергией, блеском, яркой жанровостью.

При всей связи между частями цикла, четкой функции каждой из них, выдающаяся художественная ценность сочинения определяется его первой частью. Она вобрала в себя все главное, что хотел сказать этим сочинением автор. В этом смысле можно говорить даже об известной обособленности первой части, исчерпанности ею основного содержания сочинения. Это оказалось возможным благодаря выходу за рамки строгой сонатности и обращению к многоплановости поэзных форм. Интересно в этом отношении высказывание Шумана: «Следовало бы подумать о создании особого жанра, который состоял бы из одной крупной пьесы, исполняемой в умеренном темпе, в которой подготовительная часть занимала бы место первого Allegro, певучая — место Adagio и блестящее заключение — место рондо. Быть может, идея эта окажется плодотворной, и мы, конечно, охотнее всего воплотили бы ее в собственном своем сочинении необычного типа»¹²⁶.

Отсюда видно, насколько близка была Шуману идея создания одночастного концерта, получившая законченное воплощение позднее в творчестве Листа. Такой путь в развитии концертного жанра наметился уже на раннем этапе романтизма (концертштюк Вебера). В начале 40-х годов Шуман реализовал эти тенденции в первой части a-moll'ного концерта. Позднее он создает две одночастные концертные пьесы для фортепиано с оркестром: концертштюк op. 92 (1849) и концертное Allegro op. 134 (1853). Принципы романтической поэжности, характеризующие искания Шумана в области сонатных форм, выражаются преимущественно именно в первых частях его циклических форм — сонат, фантазии, концертов. Собственно одночастные сонатные формы у Шумана встречаются как исключение (если не считать увертюры). Первая часть концерта таким образом явилась душой, основой всего сочинения. Известная обособленность частично определяется бо-

¹²⁵ Дальнейший ход финала: в разработке после tutti на главной теме следует эпизод F-dur. Реприза начинается в тональности S (D-dur). После побочной и заключительной (A-dur) — еще одно проведение главной.

¹²⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 258.

лее ранним ее созданием. В ней живет дух 30-х годов — периода романтического расцвета шумановской души, творческих сил. Характерная черта этой музыки — приподнятость лирического настроения. Несмотря на элегическую тональность a-moll, большое значение мягкой медлительной лирики, в этом *Allegro affettuoso* много подъяема, праздничности, активного напора, достигающего порой героического накала. Именно этим качествам подчинен концертно-импровизационный план сочинения. Все это создает атмосферу, в которой появляются лирические образы.

Таково прежде всего вступление типа каденции — краткое, энергичное, нетерпеливое (секвенция пунктированных аккордов). Это характерно шумановский предыкт, доминантовый ввод в тему — активное ямбическое начало, заряд, который создает эмоциональную подготовку появления лейттемы, выявляет ее внутренний, экспрессивный план. После такого начала сама тема появляется уже в тишине, она мягка и элегична, полна сосредоточенности и романтического томления. Ее мелодические контуры составляют элегически ниспадающий (а) и восходящий (b) мотивы. Аккордовое изложение придает звучанию особую глубину и сосредоточенность. В кульминационном звене темы мелодическая нить разворачивается в гибкое экспрессивное группетто с мягким задержанием (с) — интонацию, составляющую квинтэссенцию романтической мелодики (см. пример 48а).

Образ запечатлен во всей его чистоте и цельности — изложение темы предельно четко, структурно законченно, лаконично (8 тактов) — сначала в оркестре, потом у фортепиано. Движение начинается в связующей партии, очень обширной, развитой. Здесь появляется фанфарный ход, который служит основой наиболее активных разделов *Allegro*, насыщенных мотивной разработкой.

[*Allegro affettuoso*] с. п.

49.

P. f.

Героическое начало, особенно ярко проявляющееся в конце связующей партии (*tutti* оркестра и стаккато октавные фразы у фортепиано), приводит к второму проведению лейттемы, где она выступает уже в качестве побочной партии в C-dur. Здесь идет активное развитие темы в разделе *Animato* (тема в оркестре на фоне насыщенной фортепианной фигурации). Включается сюда и мотив из связующей, но он становится источником мягких лирических фраз, переходящих в широкую кантилену.

[Animato]

50. b

Развитие в п. п.

p. f.

ritard. a tempo, animato

На этой новой кантиленной теме (в конечном счете производной от главной) идет нарастающее развитие к торжественной кульминации — tutti (заключительная партия C-dur) на героическом элементе связующей.

Важную особенность в драматургию данного Allegro, связывающую его с романтическими поэчными формами, вносит эпизод As-dur, которым начинается зона разработки. Основанный на лейттеме, эпизод Andante espressivo представляет собой законченную лирическую пьесу в характере ноктюрна (возникает ассоциация с пьесой «Шопен» из «Карнавала»). Это один из самых поэтических моментов в концерте, исполненный мелодической красоты (дуэт фортепиано и кларнета), тонкой колористичности фигуративного фона, гармонических модуляций.

Andante espressivo

51. Solo

p

Прием введения «пьесы в пьесу» достаточно характерен для Шумана, так что здесь проявляются не только общие тенденции романтической поэчности и внутренней цикличности формы, но и индивидуальность автора.

Развитие главной темы в виде развернутых «солирующих» выступлений, то есть принцип лирической монологичности играет очень заметную роль в драматургии концерта. Внутри «сольных» эпизодов прослеживается диалог с оркестром — но не контрастный, а продолжающий основную линию темы, усиливающий ее выразительность.

Характерна в этом отношении драматургия разработки. В основе ее — два этапа лирического развития главной темы — охарактеризованный выше эпизод *Andante espressivo* (As-dur) и *Più animato passionato* (C-dur — a-moll — e-moll). Между ними контрастная, тонально неустойчивая прослойка на материале вступления (c-moll — f-moll) — как бы расширенный предыкт к разделу *Più animato passionato*, собственно разработке главной партии. Разработочное развитие, основанное на одной теме (лейттеме), идет непрерывно, стремительным импровизационным потоком, в котором фортепианная мелодия усилена непрекращающимся унисоном с оркестром (на протяжении четырех с половиной страниц клавира). Крещендирующая линия, динамический напор создается самим мелодическим развитием, влекущим за собой и смену гармонических красок. От имитационности *Andante* к унисону *Più animato* — в этой линии динамического нарастания можно заметить общность с драматургией лирической оперной дуэтной сцены, образующей подобного рода эмоциональное нарастание.

Таким образом, разработка шумановского концерта весьма существенно отличается от принципов классической разработки, основанной обычно на контрасте различных образно-тематических сфер. Здесь же напора монотематического развития вполне хватает, чтобы привести его к репризе, не включая других компонентов. По интенсивности мелодического *crescendo* эту музыку можно сравнить, например, с финальной сценой беллиниевской «Нормы».

В репризе восстанавливается более спокойный, экспозиционный пульс изложения, в ней появляются новые тональные краски (сфера A-dur в побочной партии). Новая же динамическая волна, имеющая кульминационное значение, образуется в коде, которую составляют лирическая каденция солиста и активная, финальная концовка с оркестром (*Allegro molto*). Каденция (авторская) концентрирует эмоциональный подъем, импровизационную свободу лирического высказывания. Интонационная основа — развитие восходящего порывистого вопрошающего мотива восьмыми из второго такта лейттемы. Полифоническое плетение голосов, имитации усиливают экспрессию мотива, создают большое нагнетание. Здесь можно заметить романтическое претворение баховской импровизационности, патетических приемов его фантазий (в част-

ности, органных). Второй этап каденции (F-dur, forte) — трансформация лирического мотива в фанфарно-токатный образ, полный энергии, силы, «брамсовской» упругости (аккордовая техника в секвенциях). Значение этого раздела — предыкт, нагнетание напряжения к кульминации, проведение лейттемы почти целиком (6 тактов) на фоне трелей (Un poco Andante), растворяющейся затем в бурных каденционных построениях.

Заключительная стретта коды, идущая с оркестром (Allegro molto) на $\frac{2}{4}$, имеет значение итога, своего рода энергичного маршеобразного финала, чему соответствует и трансформация темы. Мысль Шумана о создании одночастной концертной формы, вмещающей в себя цикл, нашла, таким образом, воплощение в первой части a-moll'ного концерта.

В концерте ярко отражены особенности шумановского лейтинтонационного развития. Здесь действует принцип внутренней нити, сквозного интонационного развития в условиях крупной формы, составляя ее подлинно симфонические качества. Лейттематизм выступает то в явной, то в скрытой форме. В последнем случае, особенно характерном для Шумана, подчеркнутая, персонифицирующая трансформация темы уступает место многообразному развитию яркого интонационного комплекса — свободному, непринужденному, лишённому нарочитости, драматургической заостренности изменений. Этому процессу более соответствует понятие лейтинтонационности, нежели лейттематизма. Сферой действия такой лейтинтонационности часто является не основной тематизм, не акцентные фазы композиции, а моменты продолжающего, развивающего или вступительного, формирующего значения. Такой принцип разветвляющейся лейтинтонационности, когда из единого ствола-темы ответвляются свободно варьируемые мотивы, составляет полифоническую сущность шумановской лейтинтонационной драматургии (сохраняющей своеобразную калейдоскопичность).

Обобщая, можно выделить два основных ряда лейттематических образований в концерте. Один из них связан с целостной трансформацией лейттемы (побочная партия и эпизод в разработке первой части), другой — с развитием вычлененных из лейттемы мотивов (мотив а — в заключительной партии и коде первой части, в переходе к финалу; мотив b — в каденции первой части, в интермеццо и главной партии финала). К этому добавляется еще один вид производных образований, свободно ответвляющихся от лейттемы, по-новому продолжающих ее.

Концерт отразил важные процессы в развитии жанра. Принцип симфонизации, завещанный Бетховеном, получил здесь выражение в новой монотематической драматургии, ведущей к концертам Листа, но решенной в своеобразной шумановской манере. Сам характер музыкального развития, фактуры, языка, не связанных с собственно фортепианной виртуозностью, прокладывает пути к концертам Брамса, Грига.

Песни

Значение песен Шумана в общей картине его творчества не уступает значению фортепианных пьес. Конечно, именно в фортепианной музыке Шуман впервые сказал свое слово, там сложились основные закономерности его метода. В вокальном же творчестве они нашли естественное продолжение и развитие. Музыкально-поэтическое мышление реализовалось здесь с большей объективностью, опираясь на материал текста. Проникновение «в самую жизненную сущность» стихотворения было для Шумана первым условием успеха в сфере песенного высказывания — он неоднократно «варьирует» эту мысль в своих рецензиях на песни современников¹²⁷. Поэтому композитор выбирает близкие себе по духу стихи поэтов-романтиков: Гейне и Эйхендорфа, Байрона и Шамиссо, Рюккерта и Ленау, — проявляя присущие ему эрудицию, высокий художественный вкус и разносторонность интересов, чутко вслушиваясь в авторскую интонацию поэта.

В вокальном творчестве Шумана, как и во всем процессе развития австро-немецкой романтической песни, взаимодействуют две тенденции. Одна направлена вовне, связана с расширением круга образов, с интересом к «чужим странам и людям», другая — с усиливающимся проникновением в «таинственно глубокие процессы духовной жизни» (*Чайковский*). Шумана влекут и Шотландия, и Испания (стихи Бёрнса, переводы Гейбеля из испанской поэзии), и венецианские серенады-баркаролы (в цикле «Мирты»), и цыганские напевы (в «Альбоме песен для юношества»)¹²⁸. Отметим интерес к социальным и гражданским мотивам («Солдат» и «Музыкант» на слова Андерсена, «Два гренадера» на слова Гейне, «Рыжая Ханна» на слова Шамиссо и др.), которые проникают и в песни-зарисовки, психологические портреты-характеристики (например, разные женские портреты: «Жена вождя» на слова Бёрнса, «Невеста солдата» на слова Мёрике). На этом пути возникает много точек соприкосновения с исканиями русских композиторов — вспомним, например, неоднократно отмечавшуюся исследователями связь «Двух гренадеров» и «Солдата» со «Старым капралом» Даргомыжского.

Как и любимого им Жан Поля, Шумана привлекало не только возвышенное, но и обыденное. В песнях-картинах, бытовых зарисовках он иногда объективно повествует. Подчас это вызывает нейтральность тона, но меньшую, чем в сходных случаях в инструментальной музыке. Здесь огромную роль играет качество текста, его характеристичность. Так, например, иронические прозаизмы

¹²⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 135. См. также: т. I. С. 350—356; т. II-А. С. 275—277; т. II-Б. С. 84—93, 131—137.

¹²⁸ Шуман первым среди ведущих композиторов обратился к стихам-стилизациям и переводам поэтов мюнхенского кружка (Э. Гейбель; см. об этом на с. 14 и 395). Эту линию подхватили и Брамс, и Вольф.

Гейне в песне «На взморье вечером» очень точно и абсолютно художественно равноценно воплощаются в музыке. И все-таки не энциклопедичность литературных интересов, включавших, помимо уже упомянутых авторов, великих классиков: Шиллера и Гёте, и не широта тематики определяют главное в вокальном творчестве Шумана.

Самое существенное и прекрасное в песнях Шумана — это лирика, неисчерпаемое богатство ее психологического содержания. Жизнь человеческого сердца, флорестановские порывы и эвсебиевская созерцательность, часто растворенная в нежном дыхании природы, — вот то, что прежде всего несет в себе мир этой музыки. Романтическая образность вокальной лирики Шумана непосредственно продолжает шубертовские традиции. Она включает фольклорные, в том числе сказочные мотивы, темы природы и странствий, одиночества, красоты и поэзии любви, грез и крушения иллюзий и развивает их в плане большей детализации и обостряющегося психологизма. Вокальная лирика подтверждает представление о творчестве Шумана как о новом этапе в развитии романтизма, позволяет провести линию к следующему, более позднему его этапу — к творчеству не только Брамса, но и зрелого Вагнера.

Главное в шумановской песне — обостренное внимание композитора к тексту и создание максимальных условий для раскрытия его поэтического образа. Степень дифференцированности этого внимания может быть различной: она зависит от характера самого текста, от его психологической сложности и многомерности, от услышанного композитором подтекста, который может быть для него важнее, чем сами слова и т. д. Так возникает широкая шкала взаимодействия между текстом и музыкой, между объективным его преподнесением и субъективной авторской трактовкой. Отсюда идет и жанровое многообразие шумановских песен, и универсальность вокальной партии, и множество вариантов распределения выразительности между голосом и фортепиано — главного «проводника» отношения Шумана к смыслу и образам текста (вспомним его фортепианные постлюдии).

Вокальная проинтонированность текста способствует развитию особенностей шумановской музыкальной ткани, сложившейся в фортепианном творчестве композитора. Связи между краткими мотивами и длящейся гармонической фигурацией, между собственно мелодическими и сопровождающими голосами становятся особенно гибкими и выразительными. Текст усиливает значение краткого мотива, выделяет отдельные музыкальные интонации; в этих условиях еще сильнее действует принцип «увеличительного стекла», когда слово (или его отсутствие!) концентрирует внимание на одном, иногда даже очень простом аккорде или интонации. Вот пример такого простейшего микромотива-характеристики: T_6 с форшлагом в песне «Совенок» из «Альбома песен для юношества».

Чуткое интонирование слова в атмосфере соответствующего настроения, психологического смысла, часто дополненного или подчеркнутого жанровыми или характеристическими штрихами фортепианной партии (реже — изобразительными), — вот основа шумановского вокально-инструментального письма. Она сохраняется при любом характере вокальной партии, декламационной в своей основе, но использующей и протяженную кантилену, и песенные интонации, и инструментальные приемы, которыми с ней как бы обменивается фортепиано, и собственно речитатив. Даже явно аккомпанирующая гармоническая фигурация сохраняет функцию создания психологической атмосферы, несет на себе отпечаток чисто шумановской индивидуализированности («На чужбине», op. 39). При аккордовом сопровождении вокальная строчка звучит нередко как верхний голос фортепианной пьесы.

Наиболее же характерен для Шумана тип песни, где голос как бы пропеваает отдельные участки общей «партитуры» фортепианной партии или вступает с ней в «полифонические взаимоотношения», основанные на имитациях или различных мелодических линиях. Именно особому типу взаимодействия между текстом, голосом и фортепиано песни Шумана обязаны своей неповторимой, богатой тончайшими нюансами выразительностью. Полнее всего она раскрывается в психологической лирике. Приметы внешнего мира: дыхание природы, различные оттенки бытовых жанров, стилистически характерные штрихи, привносимые обостренным вниманием к тексту, — конкретизируют атмосферу душевных состояний, способствуют созданию сложного психологического контрапункта, в который нередко вступают текст, голос и фортепиано. Особенно яркие примеры такого рода дает «Любовь поэта», где Гейне и Шуман в кратких «музыкальных мгновениях» раскрывают поистине неисчерпаемые возможности союза поэзии и музыки. В подобном союзе музыканту, по мысли Шумана, не следует слишком робеть перед стихотворением, которое «...должно покориться в объятиях певца, как невеста — свободно, счастливо, целиком»¹²⁹. Равенство поэта и музыканта, право музыки на

¹²⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 354.

обобщение, которое осуществляется обычно в фортепианной партии (за ней нередко остается «последнее слово» в постлюдии), — вот позиция Шумана по отношению к песне.

Жанры песен Шумана во многом определяются характером текста (поэтической интонации) и его интерпретации. Здесь можно выделить две большие группы — с окраской объективного повествования или субъективного высказывания. В первую войдут «простые песни» в народном духе (*im Volkston*), портретные зарисовки, баллады. Во вторую — лирические миниатюры, иногда с элементами пейзажности, нередко с чертами монолога или собственно монологи. Их разграничивает более крупный и более детализированный рельеф письма — естественно, что во втором случае индивидуальное, шумановское выявляется острее и глубже. При этом характеристичность, которая нередко связана с психологическим содержанием, может быть своего рода проводником детализированности в песнях первой группы (например, в упомянутом уже «Совенке»), а лирические высказывания — особенно в вариантах авторских «перевоплощений» (например, в некоторых песнях «Любви и жизни женщины» или в «Песнях Миньоны») — могут приобретать, наоборот, больший размах и даже симфоническую масштабность.

Формы песен Шумана бесконечно разнообразны и дифференцированы — в зависимости от жанра, поэтического текста и его трактовки. Шуман и наследует шубертовское искусство строфической песни (хотя она не является у него преобладающей), и создает различные варианты репризных и рондообразных форм, а иногда «лепит» форму совершенно свободно — в некоторых монологах или в крупных композициях балладного типа¹³⁰. Объединяющим является основной принцип эпохи зрелого романтизма — сквозное развитие. В собственно миниатюрах оно часто опирается на варьирование краткого мотива (иногда он вырастает до значения лейтмотива), на интонационную драматургию, обусловленную движением поэтического образа. Лейтмотивное обобщение основного образа обычно поручается фортепианной партии. Замечательный пример такой шумановской лирической миниатюры — «Орешина» из цикла «Мирты».

В песнях любого типа может иметь место и варьирование более протяженных разделов — с разной степенью детализации, зависящей от жанра и общих масштабов (ср., например, баллады «Валтасар» или «Весенние странствия» с песней-монологом «Во сне я горько плакал» из цикла «Любовь поэта»). Достижение симфонического уровня развития материала можно аналогичным образом встретить и в крупных композициях (по-бетховенски вырастающая «Марсельеза» в финале баллады «Два гренадера» —

¹³⁰ Очень характерно замечание Шумана о том, что безразлично, сочинять ли музыку к первой песне Миньоны («Знаешь ли край») в сквозной форме — или нет. См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 355.

здесь вспоминаются и «Симфонические этюды»), и в миниатюре — в силу ее огромного внутреннего наполнения («Я не сержусь»).

Шумановская драматургия сквозного развития наиболее ярко проявила себя в циклах — здесь опять выступает непосредственная связь с фортепианным творчеством. Стремление к цикличности глубоко органично, оно отражает существо шумановского метода: именно в контексте целого «находят себя» все детали, характеристические штрихи, единство и взаимодействие субъективного и объективного, внутреннего и внешнего; интонационная выразительность, стилистические связи приобретают особый «программный» смысл. Архитектоническое целое в шумановских циклах ощущается сильнее, чем у Шуберта, — в первую очередь из-за меньшей протяженности. Если у Бетховена в «Далекой возлюбленной» мы встречались с крупным произведением, расчлененным на самостоятельные эпизоды (типа контрастно-составной формы), у Шуберта — с отдельными песнями, объединенными общей драматургией и интонационными связями, то шумановский цикл синтезирует оба эти типа. Цикличность как необходимое качество шумановского музыкально-поэтического мышления проявляется ярче всего в условиях сюжетных, драматургических циклов («Круг песен» ор. 24, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», отчасти — песни и романсы из «Вильгельма Мейстера»), но может присутствовать и в циклах-сборниках («Мирты», «Альбом песен для юношества»), и в опусах на слова одного поэта с различной степенью единства («Круг песен» ор. 39 на слова Эйхендорфа, «Песенный ряд» ор. 35 на слова И. Кернера, «Шесть стихотворений Н. Ленау и Реквием», Шесть стихотворений Р. Рейника и др.), и просто в песнях, объединенных в одну тетрадь (Шесть романсов ор. 107).

Группировка этих циклов и сборников до некоторой степени аналогична имеющейся в фортепианном творчестве композитора — иногда и при образных параллелях. Так, особенно легко соотнести «Альбомы для юношества» — вокальный и фортепианный; «Мирты» с их выделением внутренних циклов находятся как бы между «Листками из альбома» и «Пестрыми листками»; «Круг песен» ор. 39 напоминает «Фантастические пьесы», а также «Ночные пьесы» и «Лесные сцены»; группу сюжетных циклов можно сравнить с сюитными циклами сквозного строения. Специфика вокальных сочинений связана с меньшей ролью вариационности и с усилением значения кратких сквозных мотивов, иногда приобретающих лейтмотивный смысл¹³¹. Зато логика тональных планов, обрамлений и реминисценций, внутрициклических объединений и контрастных сопоставлений, лейтфактурных линий объединяет

¹³¹ Здесь не имеется в виду варьирование внутри миниатюр. Но оно встречается и в более крупном плане: так, две последние песни из «Песенного ряда» ор. 35 написаны на одну тему.

две ведущие области шумановского творчества. Самым классическим примером здесь может послужить «Любовь поэта», где с наибольшей рельефностью выявлены закономерности тональной драматургии (движение по диезным тональностям к C-dur, по бемольным — к es-moll; затем реминисценции и синтез в cis-moll — Des-dur последней песни). Там же особенно выделяется значение лирического эпилога — общей постлюдии цикла, которую, перефразируя окончание «Детских сцен» («Поэт говорит»), можно было бы назвать: «Композитор говорит».

Очень интересно проследивать каждый раз мотивы шумановского отбора песен при собственной компоновке циклов, но не менее показательным, что опубликованный первым «Круг песен» ор. 24 был написан на целостный цикл Гейне — раздел «Песни» из «Страданий юности». Доверие к поэту и акцентирование близких себе идей и образов его творчества, порой заострение и даже некоторое переосмысление их — из этих компонентов и складываются основные принципы шумановских музыкально-поэтических циклов.

Первые циклы, над которыми Шуман работал с начала 1840 года, — «Мирты» ор. 25 и «Круг песен» на слова Гейне ор. 24. Они сразу дают почувствовать основные направления вокального творчества Шумана: это любовная лирика, нежная и пылкая, полная контрастных настроений и устремленная к Кларе, возникшая как естественное продолжение его фортепианных признаний, овеянная предчувствием счастья и светлыми надеждами, — и пестрая картина мира, встающая из стихов разных поэтов. Шумановский чуткий слух сразу выделяет вольнолюбивые и острохарактеристичные зарисовки Бёрнса, глубину и «разьедающую» резиньяцию поэзии Байрона («Душа моя мрачна»), истинно немецкую сосредоточенность и лиризм Рюккерта, проявляющийся и в более народно-бытовом плане («Песни невесты»), и в пламенно-возвышенном дифирамбе («Посвящение»). Сюда же можно добавить и песни из последовавших за «Миртами» опусов. Так, в ор. 30 Шуман расширяет «географию» своих сочинений, обращаясь к «испанскому» стихотворению Гейбеля «Гидальго»; очень изящно нарисован влюбленный паж (ор. 30 № 2). Поэзия Шамиссо с ее ярко выраженной сюжетностью, а иногда и социальной заостренностью воплотилась в трех романсах ор. 31. Отметим обращение Шумана к его переводам из Беранже (аналогия с русским искусством!), особенно ярко характерное в скерцозной «Гадалке». «Шесть стихотворений Р. Рейника» ведут к народно-бытовым зарисовкам «Рейнской симфонии» (особенно «Воскресный день на Рейне»; «К солнечному лучу» — наиболее явный образец песни im Volkston).

Но главное в «первой серии» 1840 года — обращение к Кларе. Здесь мы находим «вокальный дневник» Шумана — «Круг песен» ор. 24 на слова Гейне — первый пример согласнейшего его союза с поэтом. Так же как Гёте вызвал к жизни ранние шедевры шу-

бертовского вокального творчества, так и Гейне дал сильнейший импульс возникновению шумановского вокального высказывания. Цикл дает возможность проследить живой процесс его рождения. В первой песне фортепианное вступление осторожно, бережно «выпускает» вокальную мелодию, голос освобождает ее от синкоп вступления, и она звучит просто и свободно, в диапазоне естественной речи. Его расширяют только легкие синкопы во второй строфе, точно передающие состояние грез наяву, робкой надежды. Самая же высокая точка достигается только в певучем заключении, фортепианной постлюдии — так в вокальную музыку переходит логика лирических эпилогов «от автора» фортепианных произведений Шумана (ср. с эпилогом первой части Фантазии).



Такое же взаимодействие голоса с фортепиано во второй песне напоминает шумановские «запаздывающие дублировки» melodических линий — прием, впервые столь ярко использованный в эпизоде одиннадцатой пьесы «Бабочек». Стремление к любимой, «пункание» медленно ползущих часов замечательно воплощается в передачах вздымающихся линий от фортепиано к голосу. Еще более гибко перекликаются они в четвертой песне, рожденной характернейшим гейневским образом плотника, сколачивающего гроб в сердце поэта. Шумановское искусство «говорящих» пауз предвосхищает песню «Во сне я горько плакал» в «Любви поэта». В трех следующих песнях происходит как бы раскрепощение фортепианной партии, демонстрирующей разнообразные приемы шумановского письма. Особенно самостоятельна она в шестой песне — «Жди меня, моряк отважный»; это драматическое скерцо, близкое бетховенским (или *cis-moll'*ному скерцо Шопена), рождено образом «пламени и смерти», которые принесла поэту возлюбленная.

В восьмой песне — суровом маршеобразном хорале в низком регистре — выразительность и фортепиано, и голоса (верхняя строчка хорала) снова становится скупой: теперь это аскетизм мужественного отчаяния. Песня, заканчивающаяся вопросом («я все это вынес, но только не спрашивайте меня: как?») — остановкой на доминанте *d-moll*, воспринимается как контрастная прелюдия к последней, *D-dur'*ной, где в свободном, со скрытой, мягкой маршевой движении объединяются фортепиано и голос. Заклю-

чение же возвращает к «осторожной» выразительности первой песни. Шуман в этом цикле светлее, чем Гейне; образ надежды, возникающий в первой песне, образует внутреннюю нить произведения, драматургия которого, как и позднее в «Любви поэта», во многом основывается на различных вариантах взаимодействия голоса и фортепиано. Тональный план отражает внутреннее единство настроений в цикле — он не выходит за пределы диэзных тональностей, только однажды нарушенные хоралом в d-moll.

В «Круге песен» больше, чем где бы то ни было, слышны конкретные отголоски шубертовских песен. Заключительное построение третьей песни напоминает «Охотника», мелодический рисунок и модуляция из e-moll в es-moll в четвертой — «У ручья». Очень интересна в стилистическом отношении третья песня — ее тональный план (H-dur — G-dur), ритмический рисунок начальной строфы, фортепианная фактура близки Шуберту (можно вспомнить и «Липу», и «Любопытного»). В то же время некоторые обороты фортепианной партии, «досказывающей» строфы песни, явно предвосхищают развитие лейтмотива сострадания Зиглинды из первой сцены вагнеровской «Валькирии».

54. [Ziemlich langsam] ritard.

op. 24 № 3

schlich mir ins Herz hin- ein

В «Миртах» Шуман опять обращается к Гейне — подлинной жемчужиной этого цикла можно назвать «Лотос». Сочетание простоты и возвышенности, дышащей в то же время совершенно земной любовью, позволяет наметить единую линию, идущую от Моцарта (ария Сюзанны из четвертого действия «Свадьбы Фигаро») к Шуману и далее — к Брамсу («Ода Сафо»).

Образ томления решен средствами, близкими к классическим: строгая, почти хоральная фактура с глубокими басами, исходная простота играющего всеми красками трезвучия F-dur. Однако тончайшая шумановская нюансировка, тесно связанная с текстом, наполняет песню чуткой изменчивостью и почти зримой конкретностью. Тяжесть солнечных лучей и легкость лунного света подчеркнуты сменой регистров и тональности; хрупкость второй строфы акцентирована гармонией большого мажорного септаккорда; повышенная квинта, чуть затронутая в первой строфе, окрашивает во второй и третьей гораздо более длительное звучание;

подвижность фактуры и развитие восходящей мелодической линии неуклонно нарастают (раскрывающийся и тянущийся к пробуждающему его лунному свету цветок). Общий же мелодический рельеф характеризуется поистине скульптурным совершенством.

Рядом с «Лотосом» хочется поставить «Орешину» (Ю. Мозен), где впервые у Шумана появляется образ полного слияния человеческих чувств с одухотворенной природой. Этот шубертовский мотив еще полнее и всестороннее раскрывается в цикле ор. 39, завершающем «первую серию» 1840 года.

«К р у г п е с е н» ор. 39 на слова Эйхендорфа абсолютно точно соответствует авторскому определению — *Liederkreis*. Это действительно круг очень близко сопряженных друг с другом образов, настроений, смысловых оттенков, интонаций. Природа — и прежде всего шепчущий, живой, населенный призраками и видениями лес, небо с темными облаками, лунный свет, ручьи в долине, старинные замки на горах и на берегах рек; Лорелея и старый рыцарь в замке, свадебный поезд, невеста... Немецкий фольклор и немецкая земля, питавшие романтическую поэзию Эйхендорфа, обрели в музыке Шумана вторую и, пожалуй, еще более интенсивную жизнь. Но не будем умалять значения поэта: точность и немногословность его поэтического языка, чистота, какая-то особая скромность и пластичность его образов во многом направляли мысль композитора — в этом убеждает сравнение с близкими по темам и настроениям и все же менее индивидуализированными песнями на слова Рюккерта и Рейника (ор. 36, 37).

Природа в ор. 39 — не только фон и атмосфера, она — главное действующее лицо. Центральная кульминация цикла — «Лунная ночь», где образ небосвода, целующего землю, трактуется Эйхендорфом и Шуманом не как аллегория любви, а как действительно «любовь в природе», как образ мироздания. В этом отличие от внешне, казалось бы, очень близкого, но на самом деле совсем иного, аллегорического образа любви в гейневском «Лотосе». Сумерки могут превратить друга во врага — таков смысл основного контрастного образа «темной природы» в «Сумерках». К «прекрасному одиночеству в лесах» («*Schöne Waldeinsamkeit*») стремится одинокий странник («На чужбине»), с героем говорит шелестящими деревьями «фантастическая ночь», на него любовно смотрят звезды («Прекрасная чужбина»). Образ «шепчущего леса» повторяется в большей части песен, создавая единую атмосферу цикла (Шуман, конечно, рисует его в фортепианной партии), — его можно сравнить с ручьем в «Прекрасной мельничихе». Природа живая и одухотворенная, говорящая о таинственном, — подлинный герой цикла. А вот человек гораздо больше скован в выражении своих чувств. Приведем только названия собственно лирических песен: «Интермеццо», «Тишина», «Тайная боль». Все они пронизаны ощущением тайны. Даже в самом свободном лирическом высказывании («Интермеццо») «прекрасный образ» запятан в «глубину сердца». Только «Весенняя ночь»,

r. Zart, heimlich № 5

Es war, als hätt' der Him-mel die Er-de still ge-küßt

d. Adagio № 7

Ein-ge-schia-fen auf der Lou-er

e. Zart, heimlich № 8

Ich hör' die Bäch-lein rau-schen im Wal-de her und hin,

Семантика таких мотивов может быть различна. Это и близкие шубертовским «интонации одиночества», и песенно-эпическая объективность, и зовы природы, и отзвуки охотничьих рогов. Очень большую роль играет также секундовое движение в объеме терции — как исходный песенно-эпический, иногда балладный зачин, интонация повествования. Она открывает цикл, и в ней слышится шубертовский мотив странствий, приобретающий несколько траурный оттенок (от «Путевого столба» дальнейшее использование этой интонации ведет к интермеццо Брамса *cis-moll* op. 117 и к последней из «Песен странствующего подмастерья» Малера).

Такой тип интонационного сходства, иногда связанный с общностью начальных интонаций (см. начала песен «В старом замке» и «На чужбине»), развивает шубертовские принципы цикличности («Прекрасная мельничиха») и предвосхищает брамсовскую лейт- или моноинтонационность. Для Шумана в использовании этого приема характерна его своеобразная «рассеянность» («Давидсбюндлеры»), в данном контексте имеющая особый смысл «странствий без цели», постоянного единства незримых нитей, связывающих внешнее и внутреннее. Это один из вариантов шумановского «тайного тона», столь характерного для его фортепианных циклов.

Еще один «лейтмотив» характеризует красоту и таинственность природы. Это движение по звукам нонаккорда, точнее — малого вводного на доминантовом, далеко отставленном басу. «Лейтмотив» концентрируется в «Лунной ночи», его повествовательно-сказочный вариант впервые появляется в «Лесном разговоре», а более трепетный и «человечески» взволнованный — в средней части «Тишины» (образ полета, сказочных крыльев). Только в последнем случае он возникает в вокальной партии. В кульминационном же варианте («Лунная ночь») он, конечно, принадлежит фортепиано; гибко стелющийся, овевающий рисунок (склоняющийся небосвод) предвосхищает лейтфактуру «Любви поэта» — но в более отстраненно-созерцательном плане.

6. *Etwas lebhafter*

№ 4

Ich wünsch: ich wür' ein Vög-lein

Zart, heimlich

№ 5

Зыбкость, призрачная волшебность образа создается прежде всего акцентом на красочно-фонической стороне гармонии, реализующейся в предельно индивидуализированной фактуре. Принцип этот очень близок импрессионистическому или скорее скрябинскому (его образы «далекой звезды»). «Устойчивой» оказывается доминантовая гармония — с нее начинаются и ею заканчиваются четыре «предложения» двух первых куплетов¹³². Звук *h*, то возникающий в глубоком басу, то тихо вибрирующий в первой октаве, становится как бы «праэлементом», из которого постепенно вырастает вся ткань песни, создающая впечатление длительно разворачивающейся томительной напряженности. В общем комплексе целостного звучания акцентируются отдельные «пятна». То это *fis-moll'*ное трезвучие, мягко окрашивающее мелодию исходного мотива (в фортепианном вступлении) или «отсвечивающее» в аккордовом звучании, то нежно мерцающие секунды. Длительное погружение в тонику *E-dur*, создающее ощущение беспредельности раскрывающегося звездного мира, не имеет значения разрешения. В нем выступает на первый план эффект пространственности: инструментальный рисунок голоса удваивает квартово-квинтовые ходы баса. Даже в конце последнего куплета, когда голос приходит к тоническому звуку, Шуман не дает обыч-

¹³² Здесь возникает «период по функции» из двух одинаковых предложений (куплет). В третьем куплете первое предложение меняется, а второе имеет новую каденцию (форма бар — в целом).

ного каданса, уводя бас и гармонию в субдоминанту и утверждая тонику только в небольшой постлюдии.

В последнем куплете раскрывается значение вступительной фразы. Она возникает на фоне единственной экспрессивной фразы голоса («Und meine Seele spannte» — «Душа моя томилась») как самый настоящий «лейтмотив томления». Глубина новаторства Шумана в этой филиграннейшей миниатюре поистине беспредельна.

Своеобразное «отрицание» светлого томления «Лунной ночи» находим в ее антипode — песне «Сумерки». Здесь при той же «стелющейся» фактуре преобладает графичность, линейность. В таких песнях («Над Рейна светлым простором», «Одиночество» ор. 90, «Душа моя мрачна», «На взморье вечером») старинная прелюдийность, восходящая к фигурированным органным хоралам, — важнейшее средство шумановской фортепианности — выступает, пожалуй, еще яснее, чем в собственно фортепианном творчестве. Интересно, что поэтические образы одиночества и «сумрака души», а иногда сочетание глубочайшего психологизма с известной картинностью, зримостью (готика Кёльнского собора, наплывающие темные облака в «Сумерках») определяют содержание большинства подобных песен¹³³.

В «Сумерках» особенно слышна мелодико-полифоническая природа упомянутой фактуры, вуалирование логики вертикали, обостряемое интонационным строем песни (ее лейтинтонация — тритон — тоже является «отрицанием» кварто-квинтовых мотивов цикла). Эта обостренность сочетается с выравненностью общего движения и с некоторой нейтральностью интервалики «строгoго письма» («бесконечное» секвенцирование оборотов типа *a-h-gis* — именно эти приемы, даже при таком же ритмическом рисунке станут характернейшей чертой стиля Брамса). Все это создает подчеркнуто бескрасочный, сумеречный облик песни с ее свободным «блужданием» интонаций и тональностей, все время «обходящих» основной *e-moll* и постоянно клонящихся к *h-moll* и (в третьей строфе) *cis-moll*¹³⁴. Внезапная кристаллизация вертикали в четвертой строфе дает и другой штрих «старинного» (в духе медленных частей генделевских скрипичных сонат или арий). Обнажение же собственно речитатива в заключении завершает весь комплекс использования столь важного для Шумана стилистического пласта в условиях романтической образности.

В песне «В старом замке» этот же пласт использован с явным оттенком стилизации: сопровождение выдержано в духе хоральной прелюдии с имитационными вступлениями голосов, переходящими

¹³³ «Образ одинокой души, скитающей в сумеречных буднях жизни» (о песне «Над Рейна светлым простором» — см.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. С. 568).

¹³⁴ Остановки на *D₉ e-moll* в концах строф тоже перекликаются с «Лунной ночью». Встречаем здесь и обращенный вариант лейтгармонии (см. такты 26, 32).

к выравненным «стоячим» аккордам. Здесь «стилистический скачок» выражен гораздо сильнее. Архаический колорит песни подчеркнут и ее ладовым решением: начало явно звучит в e-moll, а обе каденции — на доминанте a-moll (песня как бы записана во фригийском ладу, являющемся «доминантовым наклоном» a-moll). В отличие от насквозь пронизанных «старинной» диссонантностью медленной части «Рейнской симфонии» или фортепианной постлюдии «Над Рейна светлым простором» (сравнения выбраны из-за «готических» ассоциаций музыкально-поэтических образов и общего фактурного сходства), здесь диссонансы возникают только на органных пунктах и особенно резко вторгаются в каденциях. Нетрудно заметить, что это — опять вариант излюбленного Шуманом наложения функций (см. «Лунную ночь»), но насколько противоположен эффект его использования! «Экспрессивное» и «импрессивное» предстают здесь как два полюса шумановского стиля, выявляя широту его диапазона при внутреннем единстве. Интересным, быть может, покажется сравнение песни с a-moll'ной прелюдией Шопена. У Шопена предельное заострение, напряженность экспрессии диссонантных последований разрешается простой каденцией, дающей выход в сферу ясной и суровой объективности. У Шумана — наоборот. Строгая простота хоральных аккордов неожиданно нарушается резкими диссонантными окончаниями. Один как бы ищет простое в сложном, другой — сложное, загадочно-таинственное в простом.

Цикл «Любовь и жизнь женщины» свидетельствует о замечательной способности Шумана к психологическому перевоплощению. Он осуществляет его без помощи внешней характеристики, а именно изнутри, путем своеобразной перестройки самого мироощущения, чисто лирических средств выразительности. Главная особенность цикла — доминирование в о к а л ь н о г о в ы с к а з ы в а н и я. Ни в каком другом цикле не очерчен так полно широкий диапазон различных типов вокальной мелодики: собственно речитатив, простые песенные интонации, широкая мелодия симфонического или песенно-романсового дыхания. Такой акцент на вокальной характеристике вызван большей — по сравнению с «Любовью поэта» — простотой психологического строя чувств героини. Женщина говорит о своей любви и жизни поэтичными, но и одновременно обычными словами. Ее любовь сильна и глубока, она поглощена ею без остатка, но эта глубина не изысканно-противоречива. В самой лексике стихов Шамиссо нет ни иронии, ни гипербол, ни сложной символики связей с окружающим миром. Отсюда — относительная простота фортепианной партии. Но в каждой песне Шуман находит самую сердцевину поэтического образа и выражает ее одним аккордом, мотивом, постлюдией, путем особого взаимодействия музыки и текста или вокальной и фортепианной партий. Особенно важны здесь начальные «зерна» песен. Но и развитие материала — при сравнительно развернутых масштабах — имеет большое значение.

Композиция цикла отвечает его сюжету, отражая этапы жизни женщины: влюбленность — замужество — материнство — смерть любимого. Остановкой на трагической развязке Шуман приближает идею цикла к «Любви поэта» — романтическая тема крушения иллюзий проникает и сюда¹³⁵. Основные грани, подчеркиваемые ладотональными переломами, он проводит перед третьим и последним эпизодами. Драматургическая же логика цикла гораздо сложнее. В ней-то и отражается его внутренняя глубина. Она связана с переплетением образно-стилистических линий, с распределением средств, индивидуализирующих облик каждой песни.

Три первые песни — образ внезапно вспыхнувшей любви. Это экспозиция почти всех «действующих сил» цикла. «Зерно» первой песни — в удивительно ярком образе Шамиссо, поистине гениально истолкованном в музыке: «С тех пор, как я его увидела, мне показалось, что я ослепла» (а не «взор его при встрече ослепил меня» в привычном русском переводе). Развитие фортепианной партии все время тяготеет к погружению в мрачный низкий регистр, тень постоянно ложится на исходный *B-dig*, концентрация этого образа происходит в момент заключения строфы (увеличенное созвучие перед аккордом IV ступени). Мелодическое же движение (в вокальной партии) как бы медленно тянется к свету. Так в этом, казалось бы, абсолютно целостном образе, в полной, на первый взгляд, гармонии голоса и фортепиано возникает шумановский психологический контрапункт, сразу дающий почувствовать всю глубину и значительность того, что произошло с героиней.

«Двойную нагрузку» несет и начальное ядро песни. Выразительная остановка на второй доле, связанная с прерывистым дыханием первого признания («сердце останавливается»), с произнесением первых слов («*Seit ich ihn... gesehen*»), вызывает и другие ассоциации. Сама фактура, строгое голосоведение и простые гармонии в сочетании с описанным ритмическим рисунком содержат намек на сарабанду. Возникает ощущение благоговейной торжественности от приобщения к великому таинству любви. Стилистический нюанс, отсылающий к музыке XVIII века, реализуется затем в «активной диатонике» (*Д. Житомирский*) второй песни и проходит через весь цикл. В его сферу входят и глюковские ассоциации начал минорных монологов (№ 3, 8), и «хоральная» фигурация «Колечка» (№ 4).

Это шумановское единство второго плана делает совершенно оправданным и резкий контраст введения последней песни, и возвращение музыки начала цикла в фортепианном эпилоге-обрамлении. Думается даже, что значение этого пласта в з а к л ю ч е н и и цикла делает его внутренней доминантой произведения.

Две песни оказываются вне его воздействия. Это самые бесыскусственные песни-обращения — к подругам и к ребенку («Милые сестры» и «Нежно прильни ты»). Но здесь выступает другая сто-

¹³⁵ У Шамиссо есть еще одно стихотворение: бабушка обращается к внукам.

рожа «простоты» — связь с бытовыми жанрами. Так, в постлюдии «Милых сестер» звучит миниатюрный свадебный марш, очень близкий свадебному хору «Лоэнгрина» (даже в том же В-dur; общая традиция восходит к хору подружек из «Фрейшюца»). Марш — едва ли не единственная примета внешнего мира, исчезнувшего из глаз «ослепленной» героини. В предпоследней песне Шуман использует нередко встречающиеся у него черты «детской песенки». Обе песни связаны с первой интонационно (первая и пятая — В-dur).

57a. *Larghetto*

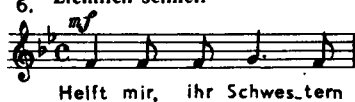


op. 42 № 1



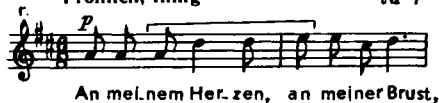
6. *Ziemlich schnell*

№ 5



Fröhlich, innig

№ 7



Вторая песня — не менее важный «узел» цикла. Она рождается из радостного возгласа «Er, der herrlichste von allen» («Он, прекраснейший из всех»). Этот образ определяет «превосходную степень» выражения чувств, что проявляется в широком, подлинно симфоническом дыхании и развитии материала (пятичастное рондо, где интенсивное гармоническое движение каждый раз обновляет возвращение рефрена). Его основа — в постоянной имитационной «поддержке» голоса и фортепиано, обменивающихся импульсивным начальным мотивом. Мужественно-героический характер мотива (образ возлюбленного) в сочетании с увлекающим вперед развитием предвосхищает главную тему третьей симфонии Шумана (тоже Es-dur). Аналогии с симфоническим жанром подкрепляются и рельефным интонационным контрастом: именно в этой песне появляется сквозная интонация цикла — хроматический мотив, словно соскальзывающий в глубь душевного движения. Здесь он связан с грустью возможного отречения (на словах «und traurig sein» — «и печальной быть»).

58. *[Innig, lebhaft]*

op. 42 № 2



К этому же лирико-психологическому пласту цикла относится и второй эпизод рондо с его фактурой «биения сердца». Сквозная линия аналогичных эпизодов (обычно с секвентным развитием) проходит через четвертую, пятую и шестую песни.

«Не знаю, верить ли счастью» — удивительная психологическая и драматургическая находка Шумана. Логика цикла требовала минорной песни (с-*mol*l был заключен в самом его начале) — и вот страстное, драматическое *Allegro*, как будто даже противоречащее смыслу текста (радость и сомнение). Не фиксирует Шуман и вопросительной интонации первой строфы, заканчивая ее «роковой» нисходящей квинтой (она перекликается с началом последней песни). Он концентрирует минорность в этой песне так же, как мажорность в предыдущей, укрепляя этот контраст на основе собственно музыкальных закономерностей: повтор первой строфы (с текстом) дает замыкание рондо (в № 2) и трехчастной формы (в № 3).

Однако преобладающим в песне оказывается образ сомнений, призрачности счастья. Именно здесь наиболее полно развивается хроматический лейтмотив, в среднем разделе подчеркивается неустойчивость «ползучих» гармоний, смены темпа. В песне преобладает речитатив, взволнованная, «сбивчивая» речь. Речитативный склад, заложенный так же, как и певучесть, в первой песне, дает свою сквозную линию, которую образуют песни психологически самые сложные — третья, шестая, восьмая. Он выступает в разных вариантах: поначалу ритмизованный, а к середине более свободный в этой песне, совершенно раскрепощенный и особенно «новый» в шестой и, наоборот, перекликающийся со старинным в последней. Эта область единства цикла как бы дополняется сходством с «простыми песнями», особенно с «детской» (общность простых, кратких интонаций). Оно проясняется в заключительном *Presto* седьмой песни.

Совершенно особый смысл приобретает в третьей песне ее заключительный раздел, содержащий кульминацию «образа сомнения». В нем все более и более усиливается щемяще напряженная, «тихая» экспрессия (в отличие от решительного *f* основной строфы), что выражается в неоднократном превышении вершины (вокальный прием в фортепианной партии) и, после длительного накапливания плагальной неустойчивости, в концентрации гармонической напряженности в каденции (предварение *as* в кадансовом, нопа и секста в доминантовой гармонии, увеличенное трезвучие на VI ступени, перекликающееся с «мрачной кульминацией» первой песни). В это развитие «вливается» голос, повторяющий первую фразу текста — как будто затем, чтобы выделить слово «сон» (именно на нем и возник впервые хроматический лейтмотив). Так Шуман акцентирует типично романтический и психологический мотив содержания.

Эта постлюдия — единственная столь развернутая в цикле — не случайно возникает в песне, где авторское начало в интерпретации поэтического образа выражается с такой активностью. За исключением постлюдии — свадебного марша — все остальные тоже представляют собой лирические концовки «от автора» (только гораздо более краткие). Их некоторый контраст к самим

песням яснее всего выступает во второй и особенно в седьмой песне. Чисто шумановская (близкая лейтфактуре «Любви поэта» и «Лунной ночи» ор. 39) постлюдия явно контрастирует «простой песне» и является своего рода авторским прощанием со светлыми настроениями героини перед трагической развязкой. Таким образом, все основные этапы цикла завершаются наиболее значительными постлюдиями — отметим еще почти театральную зримость «ухода под свадебный марш» после пятой песни.

Четвертая и пятая песни выполняют роль мирного, счастливого итога первой половины цикла, симметрично отражая тональное движение в ней (B — Es — c — Es — B). В «Колечке» сходятся различные сквозные линии цикла, причем здесь они выступают в абсолютном единстве. Это кульминация вокально-певучего начала, можно сказать и песенного, хотя интонационный строй мелодии достаточно сложен и гибок. Песенность трактуется здесь в плане обобщения свойств немецкой Lied с ее эмоциональной отзывчивостью и душевностью: здесь и Шуберт, и Брамс, и песенность вагнеровских «Мейстерзингеров».

Тональный перелом, вносимый шестой песней (G-dur), говорит о начале нового этапа. Он подчеркнут новым выразительным средством — мгновенным охватом образа, началом с остро индивидуализированного гармонического оборота, в который вливается и томительно-нежная интонация голоса. Такое мгновенное погружение в глубь эмоции (его источник — хроматический лейтмотив), как бы выводящее из ощущения времени, характерно для самых проникновенных шумановских образов — вспомним «эвсебиевскую кульминацию» «Крейслерианы» (№ 4), аналогичный момент из «Давидсбюндлеров» (№ 7). Медленно наплывающие хроматические гармонии сосредоточиваются на излюбленном шумановском созвучии — D₇ на тоническом басу. Этот аккорд чаще встречается в каденции (см. с. 132). Здесь же он зафиксирован в исходном «лейтмотиве» и усложнен хроматически.

59. Langsam, mit innigem Ausdruck op. 42 № 6

Sü - ßer Freund,

Начало этой песни сопоставляется на расстоянии с аккордом «ударом» последней — краткость и концентрация выразительности доведены здесь до максимальной простоты d-moll'ного трезву-

чия. Песни эти — антиподы по выраженной в них эмоции, но близнецы по внутренней ее напряженности и сдержанности высказывания — сходятся и в общности квинтовой интонации речитатива. Интересно отметить и «контрастный мостик» между ними в № 7. Это звонкий, полнозвучный D₆₅ в D-dur, являющийся импульсом и звуковой границей «играющих» переливов фортепианной партии (в отличие от «стоячей» фактуры окружающих песен) и как бы разрешающийся в трагический d-moll заключительного монолога.

Если во многих фортепианных циклах шумановская «картина мира» предстает в характерной для него «карнавальской» калейдоскопичности или «крейслерианской» стихийности, то в «Л ю б в и п о э т а» она поражает своей законченностью, лаконизмом и всеохватностью. Этот цикл можно сравнить с прелюдиями Шопена: романтическая концепция выражена в нем с внутренней классичностью и строгостью. На пути от свободной фантазии фортепианного творчества к более объективному и от этого иногда теряющему в «авторском тоне» выражению в классических структурах симфоний возникает своего рода идеальная «равнодействующая». Здесь Шуман обобщил многие образы своего искусства, в кратчайших формах дал примеры выразительных средств фортепианной фактуры и вокальной интонационности, пролил свет на их программное значение и создал удивительный шедевр абсолютнейшей искренности и глубоко продуманной драматургии.

Характерные романтические мотивы выражены в гейневском цикле «Лирическое интермеццо» в длинной цепи рапсодически нанизанных миниатюр — шестидесяти пяти стихотворениях. Шуман сохранил контуры цикла (тут присутствуют первое и последнее стихотворения) и остановился на шестнадцати — самых близких себе и наиболее существенных для создания ясной драматургической линии, выявляющей обобщающее значение произведения. У Гейне типичнейшая романтическая идея «утраченных иллюзий», «разлада между мечтой и действительностью» выражена в виде дневниковых записей одного из эпизодов (интермеццо) его жизни. У Шумана автобиографичность (в отличие от его фортепианных циклов) чувствуется гораздо меньше. В заголовке он прямо называет главного лирического героя своего творчества — «поэта», в достаточной степени отождествляемого с композитором (некоторые песни, как мы увидим, явно принадлежат Флорестану и Эвсебию), но не сливающегося с ним. Шуман подчеркивает не только гейневскую иронию, он необычайно «поднимает» его тончайшую поэтичность, усиливает трагизм, чутко улавливает эпические, фольклорные мотивы. Именно эта внутренняя масштабность, приобретенная «любовью поэта» в шумановском цикле, не дает ей умереть «на дне морском» — она утверждается в своей красоте, хрупкой, но нетленной.

Сочетание глубочайшего психологизма с широкой опорой на «приметы видимого мира», подчинение последних основному за-

мыслу цикла — вот что определяет картину жанровых особенностей песен, входящих в цикл. Кратко их можно определить так: лирическая миниатюра (с пейзажным оттенком), картина, монолог. Но внутри этих типов мы находим их взаимное переплетение (обусловленное, в частности, тем, что все песни идут от первого лица и содержат определенный элемент монологичности; этому способствует и проникновение речевых интонаций во все без исключения песни), обогащение разнообразнейшими жанровыми и стилистическими связями. Основной источник многогранности каждой песни кроется в «психологическом контрапункте» текста, вокальной и фортепианной партии.

Рассмотрим некоторые мотивы поэтического содержания цикла и их воплощение в различных вариантах песенных жанров.

«Любовь поэта» неотделима от образов весеннего цветения природы так же, как «любовь мельника» у Шуберта — от журчания его спутника — ручья. Но изобразительности тут нет (любопытно, что «соловьи», часто встречающиеся в текстах Гейне, не отражены в музыке). Шуман создает особый «лейттип» фортепианной фактуры, воздушной и нежной, связанной с исключительной выразительностью мелодико-гармонических фигураций. Он проходит через важнейшие песни цикла, приобретающие черты лирически-пейзажной (второе — очень условно) миниатюры, подобной пьесе «Вечером» из «Фантастических отрывков». Это прежде всего первая песня цикла «В сиянье теплых майских дней», сразу погружающая в поэтичнейшую атмосферу томления любви и природы, абсолютно созвучных и неразделенных.

Фортепиано рисует целостный облик песни — голос интонирует фрагменты его мелодии, то подчеркивая светлую устойчивость A-dur, оттеняющего томительную зыбкость *fis-moll'*ного доминант-септаккорда (вступление и заключение фортепиано), то, наоборот, выделяя экспрессию застывающих секундовых интонаций в высоком, напряженном регистре. В песне «Я утром в саду встречаю» самостоятельность вокальной речитации выявлена более рельефно — это связано с важностью текста песни в общей концепции цикла, с большей отстраненностью и созерцательностью образа. Повторение постлюдии песни в конце цикла подчеркивает сквозное значение «лейтфактуры» как образа вечной любви поэта.

В других песнях, тоже овеянных дыханием природы, вступает в действие другой компонент — песенные интонации, раскрывающие извечно простую, глубоко человеческую сущность лирического высказывания. Они тоже играют сквозную роль в общем развитии цикла, то вступая в сложные отношения с другими средствами выразительности, то формируя песню как жанр.

Так, в песне «В цветах белоснежных лилий» создается настоящая «полифония» образа страсти, томления, удивительной чистоты и глубоко скрытой боли. Волны гармонического движения прячут в себе и тихо раскачивающуюся простую диатоническую попевку верхнего голоса фортепиано, и более острые интонации

голоса, устремленные к вводному тону. Угрюмая окраска, особенно усиливающаяся в плагальных оборотах заключения, напряженность диатонических секвенций, кратко всплывающая в постлюдии более открытая экспрессия — вот далеко не полный перечень выразительных средств этой лаконичной миниатюры.

В песне «О, если б цветы угадали» диапазон образа раскрывается «во времени»: сначала только II низкая ступень и речевые обороты «снимают» исходные песенные интонации. Трижды опускающаяся волна ласкающего нисходящего движения успокаивает глубоко затаившуюся скорбь. Но она прорывается в «крейслерианском» взлете постлюдии, словно вызванная речитативной «запинкой» мелодии о резко звучащее слово «zerrissen» («терзать»).

Песня как жанр в наибольшей степени проявляет себя, когда она становится своего рода действующим лицом¹³⁶. Это «Слышу ли песен звуки». Первый мотив — как бы цитата, сама песня, «что пела мне она», основанная на простейшей гармонической формуле и соответствующих интонациях. Но потом происходит превращение: «переборы струн» в партии фортепиано осложняются задержаниями, приближающими ее к лейтфактуре; сгущение боли и трагизма приводит к появлению в постлюдии инструментального «баховского» речитатива. Выбор «песни» как исходной точки для раскрытия одного из самых глубоких в выражении сдержанного страдания образов цикла, акцент на ее этическом значении напоминает о Шуберте («Любимый цвет»), но ясно видно и различие. Шуберт «остаётся» в песне, обогащая ее изнутри — Шуман выходит за ее пределы.

Жанрово-бытовое начало, связанное с танцевальностью, выступает в цикле со свойственной Шуману характеристичностью. Это проявляется даже в такой песне, как «И розы и лилии», где народно-песенные интонации уже упомянутого типа «детской песенки» (здесь это своего рода скороговорка, основанная на кружении повторяющихся звуков) формируют всю песню, выделяя ее радостную безмятежность¹³⁷. Но песенно-танцевальная основа усложняется чуть нарочитой простотой флорестановского и гейневского «бодрого» (munter) озорства, подчеркнутого в постлюдии песни. Ее особенности очень ясно раскрываются в сопоставлении с аналогичной по роли в цикле песней «Моя» из «Прекрасной мельничихи», где чувство упоения радостью передано через широкое развитие народно-песенных интонаций в их полнокровном разнообразии. «И розы и лилии» скорее можно приблизить к «Полевой розочке» Шуберта с ее неуловимой ироничностью «детской песенки».

От постлюдии этой песни протягивается нить к другой, где обнажается и концентрируется вся сила флорестановской (опять

¹³⁶ Упоминание о песне есть и в обоих только что рассмотренных стихотворениях.

¹³⁷ Интересно, что «забвение» роз и лилий («я вас позабыл») приводит к исчезновению лейтфактуры.

вместе с Гейне) иронии, — «Ее он страстно любит». Эта песня выполняет роль сильнейшей антитезы в цикле. Песенная простота выступает здесь в парадоксальном смысловом значении. Это один из наиболее дерзких шумановских образов. Введение банальности через простое, обыденное, пожалуй, еще более сильный эстетический «взрыв», чем полуфантастический гротеск Берлиоза. Текст Гейне помогает поставить точки над «i»: если во многих флорестановских эскападах фортепианной музыки этот смысл только угадывается, здесь он утверждается с полной определенностью. Элементарные в отношении гармонии и фактуры аккорды постлюдии, особенно после внезапно гневных возгласов в вокальной партии («Стара эта песнь»), звучат как настоящие пощечины.

Еще один оттенок «флорестановской» жанровости окрашивает песню «Напевом скрипка чарует». Свадебное веселье, передаваемое танцевальным ритмом (с чертами вальса и болеро), предстает через видение поэта. Объективная картина, описанная в тексте (и в вокальной партии), попадает в сложный психологический ракурс. Здесь и назойливая неотвязность остигатного движения, и «наплывы» звуковых волн, и проскальзывающие интонации «рыданья», и отчаянный вызов тщетного порыва (начальные интонации и гармонии родственны постлюдии предыдущей песни и началу «Крейслерианы»).

Черты картинности, всегда подчиненной психологическому замыслу цикла, можно видеть и в таких разных по характеру песнях, как «Над Рейна светлым простором», «Забытой старой сказки» и «Вы злые, злые песни». Они объединены присутствием эпических, характерно немецких мотивов. В первой из них величавый Рейн, Кёльнский собор — основа многих эпических образов шумановского творчества — вызывают к жизни «баховский» пласт стиля: фортепианная партия воссоздает облик хоральной органной прелюдии. Значительность и то просветленная, то скорбно-мрачная серьезность этого образа подготавливают следующую песню — «Я не сержусь», вскрывая ее этический смысл и проясняя ее гораздо менее «видимые» связи со старинной музыкой. В самом образе мужественного отрешения и сдержанного страдания есть близость баховским. Некоторые средства фактуры, гармонии (диатонические секвенции, связывающие эту песню с пятой и отчасти с десятой) вызывают в памяти неспешную поступь генделевских Largo в его скрипичных сонатах. Этот стилистический оттенок усиливает внутреннюю напряженность драматического монолога.

С народно-национальными истоками связаны и балладно-сказочные мотивы цикла. Они кристаллизуются к концу произведения, знаменуя его финальную фазу (это проявляется и в укрупнении формы). В песне «Забытой старой сказки» вырастает романтическая картина «немецкого леса» с охотничьими рогами, эльфами и «лунными танцами». Этот светло-фантастический, скерцозный аспект балладности оттеняет другой — мрачно-иронический, раскрывающийся в последней песне. Здесь тоже есть штрих, подчер-

квивающий масштабность общего замысла. Начальная фраза фортепиано вызывает ассоциации с главной темой девятой симфонии Бетховена. Тем острее контраст этих интонаций со «скалящимися» и «дразнящимися» мотивами фортепиано, которые можно встретить во многих эпизодах «mit Нипог» фортепианных произведений. Чеканность ритмической организации подкрепляет «бетховенские» черты музыки, усиливая полифоничность этого сложнейшего шумановского образа.

Узловыми моментами драматургии цикла становятся песни-монологи, сосредоточивающие внимание на интонировании текста. Первый монолог вырастает как непосредственное продолжение начальной песни. Перенесение акцента стихотворения на сами чувства поэта («Из слез моих выросло много» — перестановка слов в распространенном при пении переводе чуть изменяет смысл) вызывает полное «отключение внешнего мира». Песня эта — как вздох, о котором говорится в стихотворении. Только «прощальные повторы» последнего мотива в вокальной партии вносят чуть заметное ощущение «голосов природы».

Второй монолог — «Встречаю взор очей твоих» — аналогичен по роли в цикле «Любопытному» в «Прекрасной мельничихе». Но Гейне и Шуман выражают сходную мысль лаконичнее и концентрированнее, чем Мюллер и Шуберт. Главное значение в песне приобретает диалог «абсолютного согласия» фортепиано и голоса, как бы подслушивающих проникновенные интонации друг у друга. Хоральность, чистая диатоника и строгость аккордовых вертикалей придают выражению глубокую серьезность, которая получит продолжение в «Над Рейна светлым простором» («В том замке есть картина»), даже в «Я не сержусь» и «Во сне я горько плакал» (последний куплет). Нарушение гармонии дается только в момент «тихой» кульминации, где Шуман замечательнейшим образом, чисто по-гейневски, «меняет местами» музыку и текст: гармонический сдвиг и задержание появляются на словах «люблю тебя», тогда как слова «и горько плачу я» получают светлую окраску.

Об эпическом смысле «Я не сержусь» — первой драматической кульминации цикла, подчеркнутой выходом в «объективный» C-dur, уже говорилось. Отметим только, что это — единственная песня с симфоническим развитием и протяженной, широко дыхания (достигаемого, правда, с внутренними усилиями) вокальной партии. В первый и единственный раз голос высказывается «до конца», а фортепиано выполняет функции сдерживающие.

«Во сне я горько плакал» — трагическая кульминация цикла, итог углубления в мрачную бемольную сферу — прямой наследник шубертовского «Двойника». Здесь раскрывается вся сила важнейшего драматургического средства, использованного в цикле. Мы имеем в виду то действительно потрясающее ощущение трагической разорванности, одиночества, которое возникает от раздельного звучания голоса и фортепиано (ср. с «Встречаю взор очей твоих»). Молчание же голоса в начале третьей строфы,

звучание траурного хорала у фортепиано воспринимаются как настоящий образ смерти, близкий музыке Чайковского (появление хорала «Со святыми упокой» в разработке шестой симфонии). Жуткая неподвижность этого момента подчеркивается чуть скерцозным оттенком траурного марша (с характерным шумановским пунктиром) в начале первых строф и в заключении песни.

Характернейшая функция голоса — речитатив, тяготеющий к скупой декламации, и фортепиано, создающее атмосферу необыкновенной поэтичности цикла, «сталквиваются» в его заключении. «Последнее слово» остается за фортепиано. Чрезвычайно знаменательно, что постлюдия взята из песни «Я утром в саду встречаю». В этой песне особенно заметен органичный синтез «монолога» и «лирического пейзажа». Основная терцовая попевка возвращает к светлой гармонии начала четвертой песни, о ней напоминает и G-dur, вторгающийся в основной B-dur, когда цветы призывают поэта к состраданию...¹³⁸ Именно на этом смысловом акценте голос умолкает, уступая место мягко и нежно, хотя и чуть отстраненно стелющимся фигурациям фортепиано. Он вспоминается и в постлюдии всего цикла, утверждаемый новыми певучими интонациями его окончательного завершения.

Поздние песни Шумана, созданные в 1849—1852 годах, подтверждают, что именно в вокальной лирике он до конца остался самим собой. Цикл «Шесть стихотворений Н. Ленау и Реквием» ор. 90, «Любовные песни» на слова Рюккерта ор. 101, песни Миньоны из «Вильгельма Мейстера», некоторые гейневские песни (они вошли в последний выпущенный Шуманом опус — 142) не уступают песням 1840 года ни в тонкости, ни в глубине.

Но внутренние акценты в лирике изменяются. Трагическая сумрачность, глубокая элегичность, темные краски *es-moll*, *b-moll*, *cis-moll* сгущаются. «Одиночество», «Тяжелый вечер», «Осенняя песня», «Прощанье с лесом», «Печаль сердца», «Ты боль моих разлук» проникнуты глубочайшей болью и неисцелимой скорбью. В ней нет флорестановской дерзновенности, притаившейся в трагических страницах «Любви поэта». Она тише и безысходнее. Именно от этих песен Шумана тянутся нити к поздним фортепианным интермеццо Брамса (ср. «Печаль сердца» и интермеццо *h-moll* ор. 119).

Предвосхищение брамсовского типа цикличности, связанного с процессом погружения внутрь одного психологического состояния (истоки — в «Зимнем пути» Шуберта), можно заметить в «Шести стихотворениях Н. Ленау и Реквиеме» — песнь сострадания и утешения, которой завершается цикл, прямо подводит к «Немецкому реквиему» Брамса.

Само взаимодействие лирико-субъективной и объективной сфер шумановской вокальной музыки становится более тесным. Не слу-

¹³⁸ Мотив «утешения», убаюкивания почти всегда угадывается при возвращении лейтфакуры цикла.

чайно одним из циклов, определяющих шумановский поздний вокальный стиль, являются «Песни из „Вильгельма Мейстера“», где автор высказывается устами героев — Миньоны и арфиста. «Персонификация» ощущается и в «Любовных песнях», где явно различаются речи героя и героини, — отсюда можно провести линию к «Итальянским песням» Вольфа. Характеристичность женского образа подчеркнута в песне «Оконное стекло» на слова Т. Ульриха. Удивительный образ гордого страдания раскрывается во внешне простых и очень сильных «Стихотворениях королевы Марии Стюарт».

Во многом новые для Шумана мотивы появляются в песнях на слова В. фон дер Нейна («Шесть романсов» ор. 98 и «Песни и романсы» ор. 96). «Буря в час заката», «На свободе», «Небо и земля» проникнуты героическим пафосом, мужественной активностью. Образы природы приобретают здесь оттенок стихийной силы, несущей могучее обновление. Особо следует выделить песню «Мы должны петь» ор. 96, где с поистине бетховенской силой утверждается мысль о необходимости искусства в то время, «когда насилие с правом в бой вступает». Появление подобным образом воплощенной тематики в Германии 1850 года — факт, заслуживающий самого пристального внимания. Эта песня так же, как и «Герою» на слова Байрона, — прямое отражение «зигфридовской» темы в творчестве Шумана.

Широта тематики, жанрового диапазона подтверждается и «Гусарскими песнями» на слова Ленау, и «Испанскими любовными песнями» (Гейбель), и песнями на слова девочки-поэтессы Е. Кульман. Живость интереса к окружающему, литературе, людям — то, что так ярко характеризовало Шумана в самом начале его творческой деятельности, — продолжает развиваться и в его поздних песнях. Своеобразной энциклопедией «объективного Шумана» стал «Альбом песен для юношества». Он был написан с явно дидактической целью: познакомить ребенка с разными сторонами жизни, с ее буднями и праздниками, радостями и печалью, раскрыть красоту природы и ее созданий, дать представление о классической немецкой литературе (Шиллер, Гёте) и фольклоре («Чудесный рог мальчика»). Шуман находит очень верный тон — без наизаидания и преувеличений. Это цикл для детей — и не только о детях. В «Альбоме» особенно чувствуется близость Шумана и великого сказочника Ганса Христиана Андерсена¹³⁹. «Совенок» очень напоминает «Гадкого утенка», а «Песочный человечек» — «Оле Лукойе». Дело не только в совпадении тем, а в глубокой принципиальной общности позиции, с которой они обращаются к детям, уча их видеть необыкновенное в повседневном, доверяя их чуткости к красоте.

Широта тематики вызвала многообразие жанров. В «Альбоме» нашли свое место и лирическая миниатюра, и песня-сценка, и

¹³⁹ На слова Андерсена написана «Рождественская песня».

песня im Volkston, и песня-игра, и цыганские песни, и баллада. Особенно выделяются в цикле характеристические зарисовки («Совенок», «Песочный человечек»), где внешняя простота и некоторая «обнаженность» общего склада подчеркивают остроту «микроштриха» (см. пример 52 на с. 200). Очень органичной для Шумана оказалась передача самой детской интонации («Пестрый мотылек», «К мотыльку») — такие моменты очень близки будущим романсам Грига и нашли свое продолжение в музыке XX века. В то же время широта и певучесть вокальной мелодии тоже отражена в цикле («Вечерняя звезда», «Воскресенье», «На простор»). Шумановское внимание к тексту, лишённое при соответствующем содержании стремления к его обостренно-психологическому раскрытию, вызвало и «обратную», по сравнению с более для него обычной, расстановку сил, при которой фортепианная партия становится особенно скромной, а форма — простой (чаще всего — куплетной), чтобы «не мешать» отчетливому звучанию текста. Основной же принцип шумановского письма: чуткое произнесение слова в соответствующей атмосфере — от этого не нарушается.

Если отвлечься от продиктованной специальной задачей миниатюрности «Альбома песен для юношества», то основной особенностью поздних песен Шумана окажется укрупнение штриха, относящееся и к вокальной, и к фортепианной партии, и к форме. Сказался, вероятно, и опыт его работы в крупных вокальных жанрах. Мелодия становится более протяженной, фортепианная фактура — как бы отстоявшейся. Вместе с тем происходит дальнейшее повышение значимости «музыкального мгновения», запечатленного в одном-двух аккордах или в одной интонации, усиливается драматургичность взаимодействия таких «лейтмотивов». Это еще чаще, чем в песнях 1840 года, вызывает аналогии с Вагнером. Тут особенно отчетливо видно, что пути двух великих немецких романтиков достаточно близко соприкасались. Шумановские музыкально-поэтические открытия 1840 года, теперь уже ставшие в его творчестве стилистической нормой, не только определили собственные дальнейшие поиски композитора, но и нашли отражение — в иных, оперно-симфонических масштабах — в музыке позже пришедшего к первым вершинам («Лоэнгрин», 1848) современника. Взаимодействие крупного и детализированного штриха, характерное для шумановских песен конца 40-х — начала 50-х годов, ясно дает почувствовать этот параллелизм исканий.

Прекрасным примером поздней шумановской миниатюры, где извечная романтическая тема утраты счастья раскрывается в лаконичнейшей форме, может служить «Встреча и прощание» (ор. 90, № 3). Поэтический образ воплощен с удивительной зримостью: вот она появилась, «нежная, как первая зелень в лесу», а вот она исчезает — и наступает пустота... Синтез обобщения, фиксации момента и непрерывного движения образа достигает здесь наивысшего выражения. Это монолог, сцена, портрет, рассказ, лирическая

миниатюра — все вместе, а каждое определение в отдельности неточно или слишком громоздко для этого запечатленного мгновения, в котором отражается вся жизнь.

Здесь-то и возникают известные аналогии с вагнеровским методом. Общее — в абсолютно свободном течении музыкальной ткани, в поручении основной мысли фортепиано (оркестру), в акцентировании выразительности отдельных аккордов и модуляций (застывший D_7 с переходом от сексты к квинте, двойная доминанта с восходящим задержанием, переход из $Ges-dur$ в $h-moll$ через D_2 к $A-dur$ и уменьшенный вводный). Но целостность образа, момент обобщения и фиксации у Шумана выражены сильнее, что связано и с законченностью, единичностью произведения, и с повествовательностью текста, в котором сочетаются описание, воспоминание и переживание вновь самого действия. Процессуальность же заметно выступает только при переходе к контрастному положению (к прощанию); лейтмотив (начальный двутакт) не нагнетается в секвенцировании, а предстает в разных вариантах, как бы задерживая любимый образ, охватывая его мягкой и широкой линией фортепианной фразы. Поразительна и чуткость вокальной партии, осторожно возникающей из лейтмотива, вьющейся вокруг опорного b ; его смена на h означает всю необратимость перелома, а появление a в заключительном, минорном варианте исчерпывает трагический итог песни. В рамках краткого высказывания драматургическое значение приобретает и контраст распева, легких форшлагов в «весеннем» образе конца первой половины песни и твердой, «роковой» поступи голоса с опорой на звуки $h-moll$ 'ного трезвучия в завершающей фразе.

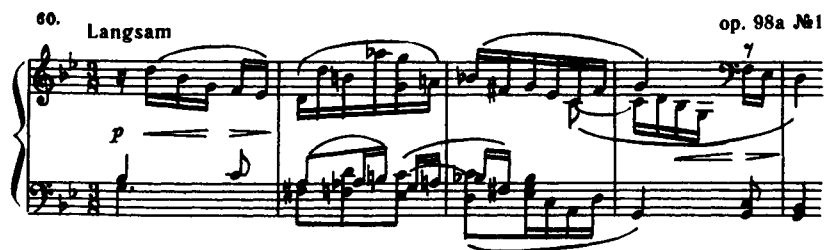
Возникновение начального варианта лейтмотива в постлюдии как воспоминания о бывшем и утраченном опять вызывает вагнеровскую аналогию — на этот раз с заключением сцены Эльзы и Лознгринна (третье действие «Лознгринна»). Общность функции этих разделов у обоих композиторов несомненна.

Крупнейшим итогом вокального творчества Шумана явилось его обращение к стихотворениям из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». С этими стихами Гёте, использованными и Бетховеном и Шубертом, был связан процесс становления романтической песни. И впоследствии многие крупнейшие мастера — Лист и Чайковский, Вольф и Метнер — обращались к песням Миньоны. Образ «*Sehnsucht*» — томления, страдания, тоски по неведомому, выраженный Гёте со свойственной ему удивительно реальной, какой-то вещественно осязаемой силой слова, неизменно привлекал романтиков.

В отличие от многих авторов, Шуман (как впоследствии и Вольф) создает целостный цикл на стихи из романа — сам этот жанр был впоследствии подхвачен Брамсом в «Песнях из Магелонны» Тика. Это обусловило принцип контрастных высказываний персонажей: Миньоны, арфиста и Филины. Стержнем цикла являются песни Миньоны. Остальные номера при всей их разно-

образной выразительности составляют скорее фон для необыкновенно выпуклой и цельной характеристики героини. Шуман создает ее именно такой, какой она предстает в слагаемых ею стихах (а не в самом романе), — страстной и мудрой, искренней и сдержанной. «Поэмой страдания» можно было бы назвать эти песни, раскрывающие огромную силу скорби, томления и любви. Именно целостное воплощение в цикле всех песен позволяет Шуману с поразительной чуткостью передать различные оттенки гётевского стиха: стремительно летящего, тягуче медлительного или словно каменисто-тяжелого. Шуман достигает здесь исключительной глубины обобщения романтических образов, истинной масштабности, пользуясь не только камерно-вокальными, но и оперно-симфоническими приемами письма.

«Знаешь ли край?» — песня, обогащенная всем арсеналом средств шумановской лирической миниатюры и оперно-симфонических приемов. О верности исходному жанру говорит точно соблюденная куплетная форма; трактовка же и фортепианной, и вокальной партии характеризуется необычайным разнообразием, сочетанием детализации и крупного плана, интенсивным интонационным и ладотональным развитием широкого мелодического дыхания (24 такта единого строения). Не совсем обычно для Шумана фортепианное вступление, прославляющее весь романс и представляющее самостоятельный образ «горестной проникновенности»¹⁴⁰. Это обобщение типичных для элегических, сдержанно-скорбных тем средств: нисходящее движение от квинтового тона, сочетание песенной диатоники и хроматики (вводнотоновость «говорящих» оборотов мелодии, хроматический бас, завершающий «траурный» плагальный оборот). Шуберт и Чайковский «сходятся» в этой теме, выражающей глубочайшую тоску человеческого сердца с истинно шумановской афористичностью.



Вступление контрастирует светлому и сильному стремлению «Dahin, dahin» самой песни — ему родственно только быстрое речитативное «свертывание» в конце каждой строфы: шумановская Миньона, в отличие от гётевской, не верит в осуществление своих

¹⁴⁰ Выражение самого Шумана из рецензии на песни Клайна на тот же текст (Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 353).

желаний. Так Шуман вновь — в рамках одной песни и даже одного куплета (ср. с шубертовским «Весенним сном») воплощает основную романтическую антитезу мечты и действительности.

Из неразрешенного вопроса первой песни вырастает следующая — «Кто знал тоску», в том же *g-moll*, но уже с включением более открытой экспрессии секундого задержания.

61 a. [Langsam] op. 98a № 1

6. Langsam, sehr gehalten № 3

Nur wer die Sehnsucht kennt

Это собственно элегия-романс, хотя и с «прорывами» оперной декламационности. Рельефный облик жанра создается и типичным триольным «стелющимся» аккомпанементом, и опорой на терцию и сексту лада в начальном зерне, и тем сочетанием распевности с элементами претворения речевой интонации, которое характеризует многие романсы Чайковского («Ночи безумные», «Отчего я люблю тебя, светлая ночь» — оба тоже в *g-moll*). Особенно близко Чайковскому фортепианное заключение с его сумрачной элегичностью.

Центральная песня цикла («Клятву свою нарушив») — настоящий оперный монолог. Он построен абсолютно свободно, вокальная партия почти целиком основана на декламации, включающей широкие, объемные ходы; ее твердость и мрачная энергия, сменяемая томительной напряженностью, достойна Брунгильды или Изольды из первого действия «Тристана». Миньона предстает здесь пророчицей, познавшей тайны бытия. Обрамление сквозного тонального движения патетическим *c-moll* и холодным, почти «потусторонним» *C-dur* придает монологу черты трагического вели-

чия. «Оркестровые» приемы в фортепианной партии явно требуют «вагнеровской меди», диссонантная и регистрово-фоническая резкость некоторых оборотов производит сильнейшее впечатление.

62. [Mit freiem leidenschaftlichem Vortrag]

op. 98a № 5

Основой интонационного строя песни является мотив полутонового опевания V ступени, напоминающий начало увертюры к «Манфреду»; в некоторых вариантах он приближается к лейтмотиву судьбы из «Кольца нибелунга».

63. [Mit freiem leidenschaftlichem Vortrag]

op. 98a № 5

Цикл завершается просветленной элегией (G-dur), являющейся как бы ответом на «Sehnsucht». Но интонации ее более хрупки, отстраненны, строфичность и репризность сглажены текучестью «стихотворения в музыке». Этот тип песни, развитый затем Вольфом, дополняет круг жанровых разновидностей, обобщенных в цикле (собственно песня, элегия-романс и монолог). Шумановские песни дают высшие образцы вокально-инструментального письма середины столетия и указывают пути его дальнейшего развития.

Камерные инструментальные ансамбли

К камерным инструментальным ансамблям Шуман обратился перед созданием симфоний — в начале 40-х годов¹⁴¹, продолжив

¹⁴¹ Первые квартетные замыслы возникают несколько ранее, в 1838—1839 годах (см.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 660—661).

работу в этой области вплоть до последних лет своего творчества. Гранью послужил «год песен». После того как фантазия Шумана выплеснулась в неисчерпаемом богатстве лирических мгновений, запечатлевших порывы, восторги и страдания шумановской души, ее романтическую мятежность, она словно умиротворилась на время. Наступила полоса творчества, отмеченная поворотом к формам и жанрам, связанным с традициями немецко-австрийской классики, — симфониям, ораториям, камерным ансамблям. Само фортепиано — любимейший инструмент, сокровенный выразитель мыслей и чувств — не царит теперь безраздельно, становится участником ансамблей — больших и малых.

Шуман входит в русло более объективного творчества, в котором сохранились глубина и лиричность, но смягчилась острота переживаний. Поэтическая одухотворенность его мира выступает сквозь классические контуры отстоявшихся форм — в особой шумановской интонационности, гармонических красках, внутренней нити образного развития. Свои акценты Шуман вносит и в соотношение частей сонатно-симфонического цикла, индивидуализируя его средние части.

Открывают камерное творчество Шумана три струнных квартета (ор. 41, 1842 г.). Написанные один за другим, они исчерпывают собой у Шумана данный вид ансамбля. Перед созданием этих сочинений композитор углубленно изучал квартетные партитуры Моцарта и Бетховена. Жанр квартета он считал одним из самых сложных, требующих особой сосредоточенности, углубленной работы мысли. Высшими образцами этого жанра для него были поздние квартеты Бетховена (особенно ор. 127 и 131).

Близка Шуману и романтическая линия квартета, представленная произведениями Шуберта и Мендельсона. Не случайно на титульном листе партитуры стоит посвящение Феликсу Мендельсону. Традиции шубертовского песенного инструментализма выражены здесь в близком Мендельсону претворении. Шкала настроений простирается от ясной уравновешенной лирики (лишь *Adagio* третьего квартета драматично), мягкой элегичности, моментами тревожности — до энергичного подъема радостных чувств, скерцоности, праздничных народно-жанровых образов.

Все три квартета представляют собой четырехчастные циклы с небольшими отклонениями от классических норм. Внешне можно заметить лишь такие особенности, как перестановка местами скерцо и *Adagio* в первом и третьем квартетах, введение развернутой, самостоятельной в образном и тональном отношении интродукции в первом квартете, образующей с *Allegro* контрастный двухчастный цикл — *a-moll* — *F-dur*.

Наиболее ярко индивидуальные особенности камерного стиля Шумана выражены в третьем квартете. Хотя все три квартета написаны в один год, заметна эволюция, линия развития от первого к третьему квартету. Шуман все более мастерски овладевает новым для него жанром, создавая в качестве финала всего опуса

произведение наиболее зрелого, индивидуального (с учетом особенностей жанра) стиля. Однако все три квартета отличает, как отмечали критики, безупречная отработанность, тонкость письма.

В первом квартете (a-moll) ярко выражена фольклорно-жанровая, бытовая сфера романтического стиля, поданного здесь в «мендельсоновско-шумановском» плане, ставшем выразителем направления лейпцигской школы (квартеты созданы в период сотрудничества с Мендельсоном, в преддверии деятельности Шумана в Лейпцигской консерватории). Каждая часть, осуществляя свою классическую функцию в цикле, имеет ярко выраженный локальный жанровый облик. Распевно-элегическая a-moll'ная интродукция, основанная на имитационно-контрапунктических приемах (достаточно традиционных для квартетного письма), переходит в пасторальное F-dur'ное Allegro на $\frac{6}{8}$, с оживленным гомофонно-песенным тематизмом главной партии в духе «Итальянской симфонии» Мендельсона, кратким фугато в связующей и танцевальной, в ритме тарантеллы, побочной. В целом экспозиция по-гайдовски краткая, без существенных контрастов, очень стройная по структуре. Яркий колористический сдвиг в разработке — As-dur'ное проведение песенной темы (главная партия), затем — энергичное развитие побочной. Единственная неожиданная «ситуация» — as-moll'ное звучание танцевальной темы побочной партии, плавно перетекающей в репризу, которая обрамлена песенной главной партией. В камерном плане здесь выражена концепция, близкая симфонии C-dur Шуберта или его же квартету G-dur. Это объективная светлая сфера австро-немецкого романтизма, в основе которой народ и его земля, поэзия национального элемента.

Контрастно оттеняющая светлое, народно-национальное начало, краска a-moll'ной интродукции находит продолжение во второй части квартета — в скерцо (Presto, a-moll):

64 a. Scherzo

Шуман. Квартет оп. 41 №1, II ч.

Presto

The image displays a musical score for the Scherzo in A minor, Op. 41 No. 1, Part II by Robert Schumann. The score is written for a string quartet and is in 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second system continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

6. Andante con moto quasi Allegretto

Эпическая фольклорность преподнесена в плане уютной романтики домашнего, бытового, овеянного поэтическим настроением таинственности, легенды. Тревожная песенная мелодия на $6/8$, идущая параллельными сектаккордами, оттененная мерцающим барабанным ритмом, воспринимается вполне в традициях немецкой балладности в ее бытовом аспекте¹⁴².

Влияние такой балладности заметно в лирических миниатюрах Шуберта, Мендельсона, самого Шумана, Брамса.

Стремление придать жанровую определенность не только образу в целом, но и отдельным элементам фактуры сообщает музыке известного рода программность, свойственную, например, шубертовскому камерному стилю.

Оригинальный колорит Presto в большой мере создается также совмещением двух ладовых наклонений — гармонического и натурального минора, вносящего эпическую краску. В этом же, эпическом плане воспринимается рефренность первой темы, принцип варьированной повторности (как куплеты баллады). F-dur'ное интермеццо (трио), очень краткое, простое, имеет оттеняющее значение, подчеркивающее рельефность основного образа.

Контрастные части — Presto и Adagio — являются романтическим центром цикла, обрамленным более классическими по стилю частями. Совмещение, а подчас и параллелизм романтических и классических тенденций характеризует развитие камерных инструментальных жанров в немецко-австрийской музыке (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс).

Лирика Adagio рассматриваемого квартета носит глубоко личный, доверительный, поэтически-мечтательный характер, продолжая линию шумановского фортепианного стиля 30-х годов. Adagio написано в духе инструментального романса — жанра, типичного для медленных частей сонатно-симфонических циклов Шумана (в фортепианных сонатах — fis-moll и g-moll, фортепианном квартете Es-dur, первой и четвертой симфониях и др.). Обращает на себя внимание сочетание крупного плана основной темы (F-dur), протяженность ее крешендирующего развития с сек-

¹⁴² Напрашивается параллель с a-moll'ной медленной частью квартета G-dur Бетховена оп. 59 — «песней о чужбине», по выражению А. Хельма.

вентным нарастанием к кульминации и — тонкость фактурно-гармонических, интонационных деталей. Тема рождается из вступительных импровизационных фигураций (d-moll), хроматические интонации которых, вкрапленные в ее развитие, сообщают звучанию особую тонкость, трепетность. Напрашивается определение (может быть, несколько необычное): немецкое романтическое бельканто, в отличие от итальянского, — не оперного или виртуозно-концертного плана, а камерное, интимное, в котором мелодическая выразительность усилена психологически тонкими деталями гармонии, полифоническим сплетением голосов.

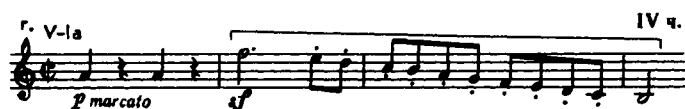
Характер полифонии в Adagio иной, нежели в интродукции квартета, где сказываются традиции интеллектуализированной инструментальной полифонии, используются фугированные приемы изложения. «Романсная» мелодия Adagio в процессе развития разрастается в своего рода вокальный ансамбль, партии которого включаются в общее русло многоголосной кантилены (напомним такие лирические многоголосные кантилены, как ансамбли в «Евгении Онегине» Чайковского, секстет из «Лючии» Доницетти, квинтет из «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера). Сравнению с вокальными жанрами способствует и структура Adagio — простая трехчастная форма с небольшой серединой и динамизированной, полифонически «распетою» репризой.

В квартетах Шумана довольно стабильно выдержан тип финала — энергичного, обобщенно-жанрового, лапидарного по складу образов и формы. В данном квартете — это Presto a-moll с мажорной кодой (A-dur). Определяющее значение в нем имеет мажорная побочно-заключительная партия (C-dur), основанная на общих формах движения с опорой на бурдонный бас. Образ этот, лишенный индивидуального начала, передает энергию движения, дух общего веселья. Несколько более индивидуальная a-moll'ная главная партия играет роль обрамления в силу сравнительной краткости и эпизодичности введения в форму (начало экспозиции и конец зеркальной репризы). Грузная пассажность, основанная на терцовых и гаммообразных ходах восьмыми, пронизывает собой весь финал, суровая «прозаичность» которого (словно грубые крестьянские лица в фламандской живописи) контрастирует одухотворенной тонкости предыдущих частей квартета.

Полифонизированная, «крепко сколоченная» форма финала отличается рационалистичностью построения. Пассажи из разложенных терций, определяющие тематический комплекс всей части, переносятся в различных модификациях из раздела в раздел. Так, в побочной партии они являются зеркальным отражением мелодической структуры главной партии. В свою очередь, гаммообразный контрапункт (с начальными секстовыми ходами) в среднем разделе побочной¹⁴³ является выравненным вариантом

¹⁴³ Он напоминает один из элементов полифонического комплекса в финале «Юпитера» Моцарта.

темы главной партии (см. ее начало и особенно завершающие фразы в C-dur).



В побочной партии использованы приемы вертикально-подвижного контрапункта, стреттных имитаций и т. д.

Особенно насыщена такими полифоническими приемами разработка, где сосредоточены стреттные формы имитаций. В коде (Moderato, A-dur) новый вариант, напоминающий волюнчный наигрыш из скерцо cis-moll'ного квартета Бетховена, основан на тех же терцовых ходах (что в главной и побочной партиях), данных в сильном ритмическом расширении (целые ноты).

Светлая умиротворенность настроения, объективность высказывания определяют характер второго квартета (F-dur), наиболее классического по стилю. Это выражено и в обобщенности, изящной простоте тематизма, и в законченности, соразмерности структуре.

Первую часть, Allegro vivace, $\frac{3}{4}$, носящую, как и F-dur'ное Allegro первого квартета, пасторальный характер, отличает «моцартовская» прозрачность лирического рисунка, мелодического контура тем. Allegro присуща краткость масштабов, целостность формы, объединенной плавной линией развития главной темы. Здесь нет контрастного выделения побочной партии, свойственных Шуману переключений, неожиданных вторжений, контрастов. Напевной диатонической теме главной партии присуща какая-то особая легкость, непринужденность движения. Все в ней исполнено светлой лирической поэзией. Где-то «вблизи» этого образа можно почувствовать «Весеннюю» скрипичную сонату Бетховена.

Компактность, целостность экспозиции в большей мере связана с проникновением начальной фразы главной партии в другие разделы — в связующую, побочно-заключительную партии. Дополнительную структурную целостность создает и единство мелких ячеек формы, пронизанность ими всего хода развития. Принцип мотивно-тематического единства господствует и в разработке, оттененной ладовой трансформацией тематизма, минорными красками.

Ремарка «quasi Variazioni» в Andante (C-dur, $12/8$) отражает присущую Шуману свободу в трактовке вариационной формы, превращающей вариации в цикл характерных пьес. Правда, вариации квартета более классичны по сравнению с фортепианными. Но показательно уже само отсутствие кратко «формулированной» темы, замена ее развернутой пьесой, открывающей цикл «миниатюр» с вариационным элементом. Ярко выражены контрасты фактурного, жанрового порядка (однако единая тональность — в этом опять-таки классический принцип). Первая пьеса — с покачивающимся ритмом баркаролы, затупеванным лигами. Вторая — носит характер варьированного хора (выделение верхнего хорального голоса), третья — наиболее подвижная, каприччиозная, порывистый вальс-скерцо — выделяется минорным колоритом гармоний. Четвертая — имеет хорально-песенный характер (плавная, дублированная аккордами мелодия на фоне квинтового органического пункта), пятая — опять-таки изящно-скерцозна, танцевальна, шестая — реприза первой пьесы (как в конце классических вариаций). Кода — концентрация виртуозного, динамического начала (материал третьей пьесы). Разумеется, жанровая характеристика здесь не столь подчеркнута, как в шумановских циклах

миниатюр, она «вписывается» в целостный облик *Andante* — медленной части сонатного цикла.

Патетическое *Presto*, *c-moll* (скерцо) с восходящей по тоническому трезвучию темой ярко указывает на классические истоки (*c-moll*'ная фортепианная соната Моцарта, *f-moll*'ная ор. 2 — Бетховена).

Однако у Шумана такая тематическая структура претворена по-своему — в едином потоке тревожных взлетов и спадов мелодия постоянно меняет свою гармоническую основу. Частое мелькание гармонии уменьшенного септаккорда усиливает экспрессию, эмоционально заостряет образ, вносящий наиболее яркий контраст в цикл. Привлекает к себе внимание кода скерцо с ее тонкой ладовой двойственностью (гармонический мажор), синтезом минорной первой темы с *C-dur*'ной темой трио.

Фигуративный тип мелодии (теперь уже в движении шестнадцатыми) переходит в финал — наиболее динамичную часть цикла (*Allegro molto vivace*, $\frac{2}{4}$). Особенность многих сонатных финалов Шумана — большая индивидуализированность главной партии по сравнению с побочной — выдержана здесь сильнее, чем в предыдущем квартете. Главная партия по-шумановски порывиста, фигуративная мелодика интонационно разнообразна, гармонически насыщена, обострена неаккордовыми звуками. В ней характерный рисунок, экспрессивный изгиб, контрастирующий плавной линии побочной партии, которая имеет дополняющую функцию — уравнивающего заключения экспозиции.

В разработке, построенной на мелких мотивных ячейках, материалом служит как раз побочная, и это подчеркивает свежесть появления главной темы в репризе. Подобно первой части, финал краток, он воспринимается как блестящая пьеса, завершающая скорее сюитный, нежели сонатный цикл.

Третий квартет (*A-dur*) — самый индивидуальный и романтический — выделяется особенностями музыкальной драматургии. Сфера светлого лиризма, объединяющая весь цикл струнных квартетов Шумана, сохраняется и здесь, но приобретает другое психологическое наполнение, другие краски. Лирические мажорные темы одухотворены сокровенной шумановской интонационностью, отмечены многими новыми чертами, отделяющими этот квартет от предыдущих. Индивидуальность квартета определяется яркой лирической интонацией — своего рода лейтмотивом светлого томления, тонкая нюансировка которого создает живое выразительное развитие, пронизывающее первую часть, находит отражение в скерцо (второй части) и финале. Лейтмотив выделен во вступлении квартета *Andante espressivo* — нисходящая, словно нежный вздох, квинта с последующим группетто (в дальнейшем и без него). Интересно почти точное совпадение с романтической лейтгармонией из первой части восемнадцатой сонаты Бетховена — *S II*₆₅ с тем же мелодическим ходом, но у Шумана плавным, на выдохе, истаявающим на *diminuendo* (в главной партии), а у

Бетховена с ритмическим акцентом. Характерно и различие тонального колорита: A-dur — Es-dur.

Шуман. Квартет оп. 41 № 3, I ч., Вступление

Бетховен. Соната оп. 31 № 3, I ч.

Andante espressivo

6. Allegro

67a.

Более активна у Бетховена и дальнейшая линия гармонического развития, образующая каденцию с упором на тонический квартсекстаккорд. У Шумана же — цепь прерванных каденций с минорными побочными ступенями, создающими колебание между A-dur и fis-moll, тонко выступает тоникальность элегически-мягкой субдоминантовой сферы (SII₆₅ A-dur звучит как тоника с секстой в D-dur).

Этим же мотивом начинается главная партия Allegro moderato, $\frac{3}{4}$. Импровизационный речитатив в духе фортепианной пьесы («Поэт говорит» Шумана и др.) сменяется четкой лирико-жанровой темой с вальсообразным аккомпанементом, классической восьмитактной структурой. Но квинтовая интонация связывает эти два образа, вносит в жанровую сферу поэтическое «слово», идущее от сердца.

Лейтинтонация в Allegro выступает, как и во вступлении, в двух вариантах — диатоническом (чистая квинта) и хроматическом (тритон), создавая тонкие нюансы настроений.

В различных вариантах она входит в структуру основных тем экспозиции. В главной она выделена отдельным элементом, в побочной — становится звеном новой распевной мелодии, поданной более крупным планом.

Allegro molto moderato

Sempre teneramente

г. п.

68a.

п. п.

6. [Allegro molto moderato]

Эта интонация звучит в связках, переходах. Она становится главным «словом», главным смыслом в своеобразной разработке, придавая ей особую выразительность, неординарность, осуществляя интонационное развитие. Собственно разработки в классическом значении здесь нет — она очень кратка, вся в отдельных репликах, но интонационно сгущена. Это момент психологической, эмоциональной концентрации, а не «анализирующий», развивающий раздел формы, широко охватывающий тематизм.

Реприза возникает как разрядка этой концентрации — главная партия (точнее — начальный фрагмент ее) возникает на доминантовом нонаккорде в виде свободного каденционного построения, плавно вливающегося в дальнейшее течение репризы. Такая реприза незаметностью своего введения существенно отличается от репризы как важного драматургического этапа сонатной формы. Подобный переход в новую фазу изложения скорее присущ миниатюре (хотя встречается и в сонатных *allegri*), в которой непринужденность формы сочетается с изящной стройностью, гармоничной законченностью ее. Как раз требованием такой законченности, уравновешенности объясняется в значительной мере проведение главной темы в коде, компенсирующее мимолетность, неустойчивость ее появления в начале репризы. Заслуживает внимания и такая тонкая деталь, как завершение *Allegro* лейтинтонацией, «повисающей» на слабой доле такта. Нет твердого каданса, окончательного акцента — и в то же время изящная, полная лирического смысла законченность, свойственная лишь высоким образцам поэзии, стихотворного жанра в литературе.

Наполненная внутренним смыслом облегченность завершающих фаз формы отражает особенности ее трактовки в данном сонатном *allegro*, поэтическую тонкость его образов.

Впечатление этой же хрупкости, поэтической тонкости построения возникает и в скерцо. Тревожность *fis-moll'*ной краски, лишь предугадываемая в первой части, здесь владеет настроением. Основной раздел *Assai agitato*, $\frac{6}{8}$ — весь в пульсирующих воздушных синкопах-задержаниях. Это как бы свободная вариация на один из самых поэтических образов Шумана — «Листок из альбома» *fis-moll op. 99* (входит в цикл «Пестрые листки»). Вспомогательные и задержания создают постоянное ощущение слабого времени. Проникнутая капризно-танцевальным ритмом тема, разъятая паузами, становится невесомой, теряет метрическую опору. Поразительна изменчивость образа, который в вариациондубле превращается в свою противоположность, приобретая «огрубляющую» четкость контуров, напористость характера. Этот же план находит развитие в трио (*Listesso tempo*) с его лапидарно-полифонической фактурой (тип *фугато*), размашистой темой.

Следующая пара контрастных вариаций относится к репризе (разделы *Un poco Adagio*, *Tempo risoluto*), завершающейся поэтичной красочной кодой (с мажоро-минорными бликами в конце).

Таким образом, скерцо представляет собой по существу маленькую сюиту — цикл контрастных пьес, основанный на вариационном принципе, хотя признаки трехчастности, характерной для формы скерцо, здесь также налицо.

Концепция A-dur'ного квартета — наиболее глубокая и значительная в камерной триаде Шумана. Особенно это сказывается в облике медленной части (*Adagio molto*, D-dur), проникнутой раздумьем и эмоциональной напряженностью. В основе *Adagio* — контраст двух образных сфер — просветленно-возвышенной и драматической. В структурном отношении эта часть представляет собой довольно сложную разновидность двойной трехчастной формы со сквозной линией образно-тематического развития:

A B A₁ B₁ A₂ B₂ (кода).

Первый раздел (A) близок стилю классического *Adagio* своей обобщенностью, глубиной, возвышенностью лирики. Чувствуется соприкосновение с поздним Бетховеном, предвосхищение стиля Брамса. Многоголосно распетая тема с поступенным плавным движением голосов отмечена чертами торжественной гимничности. В ее развитии, в хроматических контрапунктах, в обостренных интонациях, постепенно проникающих в диатоническую структуру темы, заключено зерно драматического образа, который возникает в разделе B. Второй образ *Adagio* (B), отмеченный тонко поступающими минорными красками, ламентозными репликами, пунктирным ритмическим остинато, в своем развитии приобретает драматическую экспрессию. Вкрапление фраз из первой темы, напряженность контрапунктов, сам характер интонаций создают диалог, близкий по тону драматическим элегиям Чайковского.

69. [*Adagio molto*] оп. 41 № 3, III ч.

Вся драматургия *Adagio* подчинена развитию контраста светлого и скорбного начал, данных в сложном внутреннем взаимодействии. В осуществлении этого взаимодействия, общей драма-

тической идеи, участвуют сонатные принципы драматургии, которые проступают за внешне более простой схемой формы.

Финал с его танцевально-маршевым движением, грубоватой силой, тяжеловесной шутливостью противостоит тонкому психологизму лирических страниц квартета. В нем радикально преобразуется поэтический лейтмотив первой части.



Среди квартетных финалов Шумана этот финал наиболее сложен и своеобразен по форме. В нем отразилась склонность композитора к свободным многоэлементным формам рондо или рондо-сонаты, насыщенным внутренними микроциклами рондальной структуры (рондо в рондо). В данном случае это рондо-соната, главная партия (рефрен) которой также имеет структуру рондо.

гп	пп	гп	пп	кода
A	B' [A]	C (quasi trio)	A	C
aba	ca сокp.	e	aba	ca
				A (расшир.)
				a

Калейдоскопичность, обилие тематических элементов, их повторы, варианты, тональные транспозиции составляют характерность этого финала, отразившего принцип шумановской циклизации формы.

За исключением квартетов op. 41, все другие ансамбли Шумана включают в себя фортепиано. Излюбленный инструмент Шумана выступает здесь в новых условиях, частично продолжая линию фортепианного творчества композитора. Сам образно-стилистический строй этих сочинений гораздо теснее соприкасается с миром фортепианной музыки Шумана, нежели рассмотренные выше квартеты. Среди этих ансамблей, разнообразных по исполнительскому составу и художественной концепции, имеются произведения с названиями, словно взятыми из шумановской фортепианной музыки, — «Фантастические пьесы» (фортепианное трио op. 88 и пьесы для фортепиано и кларнета op. 73), «Сказочные картины» (четыре пьесы для фортепиано и альта op. 113), «Сказочные рассказы» (для кларнета, альта и фортепиано op. 132)¹⁴⁴. Большинство из них — поздние сочинения композитора.

¹⁴⁴ Программность в них лишь намечена названием цикла, части которого конкретизируются жанровыми обозначениями пьес, например — романс, юмореска, дуэт, финал — в цикле «Фантастические пьесы» op. 88.

Однако самыми значительными, сконцентрировавшими достижения Шумана в этой области, явились фортепианные ансамбли 40-х годов. Квintет Es-dur op. 44, квартет Es-dur op. 47, трио d-moll op. 63 — это три вершинные точки камерной музыки Шумана. Взятые вместе, они позволяют составить представление о диапазоне, масштабности Шумана как мастера камерного ансамбля, его значении в историческом развитии жанра.

Выделяя главное в облике этих ансамблей, нужно подчеркнуть эпически-светлый широкоохватный мир квартета с его крупной, симфонически целостной и одновременно контрастной драматургией.

Стоящий хронологически совсем рядом квартет, написанный в той же тональности, имеет иную, более камерную концепцию, с акцентом на образах, овеянных лиризмом мечты, фантастики. Особенно это проявляется во второй и третьей частях цикла — в скерцо с его легкой стаккатной звучностью, рождающей образы призрачного хора, и покоряющем своей эмоциональной кантиленой *Andante cantabile* (своего рода «романс без слов»). Немецкая романтика, объединившая дух музыки Вебера, Мендельсона, Шумана.

В противоположность двум Es-dur'ным ансамблям, d-moll'ное трио, написанное в атмосфере создания мятущейся музыки «Манфреда», — произведение трагического напряженно-экспрессивного плана, интонационно близкое «тристановской» сфере Вагнера, позднему немецкому романтизму. Пожалуй, ни в одном из произведений Шумана не выражена в такой мере напряженность секвентных нарастаний, томительная сила хроматических восхождений и спадов в их устремленной повторности, как в конце разработки первой части, где сгущена лейтинтонация этого трио.

71. [Mit Energie und Leidenschaft] Трио d-moll op. 63, I ч.

The image shows a musical score for the first movement of Schumann's Trio in D minor, Op. 63, No. 71. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'molto cresc.' (molto crescendo), and a fermata at the end of the first system. The notation is for piano and cello/bass.

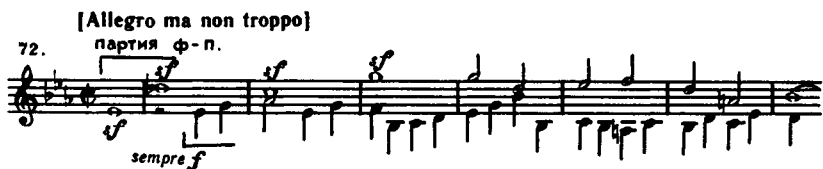
Так же как в увертюре к «Манфреду», Шуман достигает здесь вершин драматического симфонизма в его психологическом аспекте. Трактовка сонатного *allegro* отличается здесь особым дина-

мизмом крупной драматургии, направленной в единое русло страстного напряженного тока музыки (обычно Шуман достигал такой концентрированной динамики на кратких участках формы, например — первая пьеса «Крейслерианы»).

Таким образом, в каждом из указанных сочинений можно почувствовать свою интонационно-образную сферу, свою драматурию, свои жанровые связи. Если в квинтете предвосхищены существенные черты «Рейнской симфонии», квартет перекликается с «Весенней симфонией», то трио связано с музыкально-драматическими, театральными произведениями (прежде всего с «Манфредом»). И все эти сферы вместе составляют высшее выражение стиля Шумана 40-х годов, в котором «цветущая романтическая жизнь» вошла в русло крупных обобщенных форм классических циклов. Более того, то, что составило искания Шумана в области музыкального театра и симфонии, нашло именно здесь, в камерных жанрах, едва ли не самое убедительное, гармоничное, целостное выражение.

Квintет Es-dur — воплощение крупного, эпического плана шумановского стиля. Стасов сравнивал это сочинение с жанром симфонии, подчеркивая его крупные масштабы, широкий диапазон содержания, образных контрастов, целеустремленность развития от первой части к финалу с его синтезирующей функцией в цикле.

В общем плане драматургии квинтета контрастирует две образно-стилистические сферы. Одна из них, определяющая тонус сочинения, связана с темами активными, приподнято-волевыми, основанными на обобщении классических интонационных структур (главная партия первой части, основная тема скерцо) либо на народно-жанровом материале (трио скерцо, главная партия финала). Написанные в классических традициях, эти образы составляют крупный план сочинения. Вершина в развитии этого русла — кода финала, где в двойном фугато объединяются главные темы первой и последней части цикла.



Другая сфера пленяет богатством психологических движений, глубиной и тонкостью раскрытия романтических эмоций. Эта сфера отмечена задумчивостью и страстностью, затаенной скорбью и вспышками острой экспрессии.

Если для первой сферы типична лапидарно поданная диатоника, как в мелодии, так и в гармонии (крепкие вертикали простых аккордов), активные ритмы (часто маршевые или танцеваль-

ные), то здесь, в лирической сфере господствует лейтинтонация, полная романтического томления, порыва. Особенно ярко она выражена в обрамляющих фразах побочной партии первой части. На фоне характерной романтической гармонии (малый септаккорд с уменьшенным трезвучием в основании, который в начале можно прочесть и как D VII₇ B-dur, и как S II₇ g-moll) хрупкая, восходящая к неустойчивому звуку (*fis*) мелодия.



Тревожная порывистость этих речитативных фраз фортепиано сменяется мягкой лирической кантиленой виолончели в дуэте с альтом — более спокойным, уравновешенным вариантом той же темы, в которой теперь подчеркнута песенность.

Романтическим настроением, но в другой окраске, проникнута и разработка, где свет главной партии поглощен минором (*as-moll* в начале разработки обобщает ее колорит), а ее ясные четкие контуры неожиданно оборачиваются фигурационным движением (у фортепиано), полным сумрака, порыва. Словно волны набегающих теней, извивы тематических фигураций пронизывают всю разработку, сообщая ей психологическую напряженность, нерв, динамику. В репризе же эта тема вновь обретает мажорное звучание, блеск, монументальность. Такая трансформация, вариантность позволяет раскрыть диапазон образа, показать психологические контрасты.

Наиболее яркий контраст вносит в цикл вторая часть — *In modo d'una Marcia*, *c-moll*. Это музыка полная страдания, контрастов настроений. Их образуют траурность речитативно-маршевой темы (рефрен *c-moll*), «хоральная» просветленность середины первого раздела (*C-dur*) и страстный порыв отчаяния — *Agitato f-moll* — трансформация темы марша (центральный эпизод части). Такова драматургия сложной трехчастной формы всей части.

П. И. Чайковский писал об этой музыке: «*Andante*, выдержанное в стиле и ритме похоронного марша, представляет в тесных рамках целую мрачную трагедию»¹⁴⁵. Скорбной отрешенностью веет от остинойтной маршевой поступи, вносящей в музыку одновременно черты печального повествования. Подобно балладному зачину проходит вступительная фраза у фортепиано. Она много-

¹⁴⁵ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 258.

кратно возникает на одних и тех же звуках, как таинственный знак, как предчувствие или воспоминание, обрамляя собой весь первый раздел и построения внутри его. Впечатление горестного рассказа усиливается повторностью речевой интонации рефрена, плагальностью гармонической окраски. Плагальность и в самом мелодическом обороте, составляющем основу траурно-речитативной темы.

74. **In Modo d'una Marcia**
Un poco largamente

molto *p ma marcato*

Субдоминантовая сфера выступает в контурах тональной структуры части (центральный эпизод в f-moll, начало репризы f-moll, хоральный эпизод в репризе F-dur).

Драматургия этой части воздействует не только своими контрастами, но и тонкостью вариантного развития, создающего сквозную линию повествования, богатую интонационную гамму. Важны в этом отношении как интонационно-гармоническая вариантность внутри темы, так и вариационность, выступающая на уровне формы в целом. Центральный эпизод — вариация на тему траурного марша, вариационна и реприза части, где маршевая тема идет на фоне триольного ритма из *Agitato*, включает в себя фрагменты из этого эпизода.

Указанные особенности этой уникальной по своей выразительности и своеобразию части: сконцентрированность и сила воплощения ее первичных жанровых признаков, сам выбор жанров, речевая выразительность тематизма и рельефность драматургии, введение *tutto* — все это определило внутреннюю программность этой музыки, конкретную направленность ее эмоционального воздействия как музыки скорби, трагедии, траурности.

Симфоническая масштабность концепции квинтета сказывается и в обобщающей силе, значительности контрастов в цикле. Концентрации трагического переживания в медленной части противостоит светлое праздничное начало. Таковы сцерцо и финал, в которых разворачиваются «картины народной жизни» (*Стасов*). В скерцо обобщенная стихия движения, импульсивность, выраженная в упругих гаммообразных взлетах, оттенена двумя трио — песенным (I) и танцевальным (II).

С классическим мастерством вылеплена форма финала — рондо-соната с танцевально-песенной главной партией, народный колорит которой выявлен очень ярко (g-moll). Роль побочной партии выполняет второй эпизод, близкий теме главной партии первой

части. Благодаря этому подготовлено появление главной партии первой части в качестве компонента двойной фуги (кода) — раз-вернутого итога, кульминации всего цикла.

Завершение цикла крупной полифонической формой характеризует и некоторые другие ансамбли Шумана (например, квартет *Es-dur* op. 47, квартет *a-moll* op. 41), являясь выражением классических тенденций их драматургии. Столь же характерны тематические арки между крайними частями циклов.

Симфонии и увертюры

Шуман выступил со своими симфониями, когда направление романтического программного симфонизма вступило в фазу своего расцвета — в 40-е годы. К этому времени Берлиоз уже сказал свое новое слово в области симфонической драматургии, создав театрализованный, сюжетно-программный тип симфонии. На подступах к созданию симфонической поэмы находился Лист. Проблема программного симфонизма не могла не быть в сфере пристального внимания Шумана, столь чуткого ко всему истинно новому, художественно перспективному. Его литературно-критическая деятельность, в особенности статья о «Фантастической симфонии» Берлиоза, полемика с А. ф. Цуккальмально по поводу идеала симфонии¹⁴⁶ свидетельствуют о глубоком понимании композитором истинного значения новых путей программности для развития симфонической музыки. Здесь важно учесть и то обстоятельство, что программность явилась одним из стержневых моментов в фортепианном творчестве Шумана.

И тем не менее путь, избранный этим автором в области симфонии, как и многие его высказывания, говорит о предпочтении, оказываемом им непрограммной симфонии (или программной в самом общем значении слова). «Твое замечание, Флорестан, что „Пасторальную“ и „Героическую“ симфонии ты меньше любишь потому, что Бетховен сам их так назвал и этим ограничил нашу фантазию, основано, как мне кажется, на правильном чувстве», — писал Шуман¹⁴⁷.

В подходе к жанру симфонии Шуман во многом близок Мендельсону, хотя индивидуальность их различна. Сам факт первого исполнения первой и второй симфоний Шумана в концертах Гевандхауза под управлением Мендельсона показателен с точки зрения художественной солидарности этих двух современников. Путь Шумана в сфере симфонической музыки начался с поворота к

¹⁴⁶ См. статью: Премированная симфония // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 357. А. ф. Цуккальмально — немецкий фольклорист и музыкальный писатель, сотрудник «Нового музыкального журнала».

¹⁴⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 89. См. также рецензию Шумана на симфонию Шпора «Освящение звуков» (с. 162—163).

классике, а затем шел к романтической вершине — увертюре «Манфред», осуществившей переход от классической сонатной формы к поэмности.

Важнейшим стимулом, пробудившим в Шумане творческий интерес к симфонии, желание писать в этом жанре, наряду с бетховенскими симфониями, была «Большая» С-dur'ная Шуберта. Найденная Шуманом в Вене среди шубертовских рукописей, возродившая им к жизни, С-dur'ная симфония явилась для него идеалом симфонического жанра в романтическом его варианте. Полон глубокого значения его восторженный отзыв о симфонии в письме Кларе Вик от 11 декабря 1839 года (где знаменитые слова «божественные длинноты» — совсем не упрек Шуберту). В тот же день он пишет Эрнсту А. Беккеру: «Милый Беккер, сегодня я слушал на репетиции симфонию Франца Шуберта, — в ней осуществились все идеалы моей жизни (разрядка моя. — Н. Н.), — это величайшее из всего, что создано в инструментальной музыке после Бетховена, не исключая даже Шпора и Мендельсона... Это снова задело меня за живое, захотелось поскорее взяться за симфонию»¹⁴⁸.

Вероятно, ни один из исследователей шумановского творчества не прошел мимо понимания глубокого различия между симфоническими и фортепианными сочинениями Шумана, мысли о том, что симфонии написаны иным методом.

Соотношение этих двух миров музыки Шумана лучше всего можно охарактеризовать его же собственными словами, сказанными о фортепианных пьесах Мендельсона: «Здесь ничто не держит в напряжении, ничто не бушует, нет пугающих призраков и манящих фей. Всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле...»¹⁴⁹. Объективность метода определяет органичность связей шумановских симфоний с классическими. Сфера лирико-жанровых симфоний Бетховена с их проникновением в мир природы, народными образами, душевной гармонией получила у Шумана вслед за Шубертом и Мендельсоном новое развитие, романтическое претворение. Особое значение здесь приобретают н а ц и о н а л ь н ы й колорит, повествовательность, жанровая картинность образов, которая так восхитила Шумана в музыке Шуберта. Характерно, что от лирико-жанровой концепции «Весенней симфонии», пройдя через трудные психологические коллизии своей «Героической» С-dur'ной симфонии, Шуман приходит к «Рейнской», эпически усиливающей звучание темы родины и рождающей ассоциации с лучезарной зигфридовской сферой немецкого романтизма. Лишь четвертая, d-moll'ная симфония отклоняется от мажорной линии, представляя противоположный полюс драматической, субъективно-взволнованной музыки. Такая направленность развития в сторону эпической концепции характеризует

¹⁴⁸ Шуман Р. Письма. Т. I. С. 524—525.

¹⁴⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 289.

путь австро-немецкой симфонии XIX века — от Шуберта к Брамсу, Брукнеру и отчасти Малеру. И Шуман, несмотря на известную второстепенность симфонического жанра в его творчестве, составляет органичное звено в этой цепи.

В связи с симфониями Шумана встает проблема стилистического синтеза, взаимопроникновения классического и романтического начал, которая приобретает в дальнейшем, в последней трети XIX века, особую актуальность, выражая здоровое противодействие остро субъективистским тенденциям позднего романтизма. И было бы ошибкой рассматривать черты классичности их стиля как нечто ретроспективное, ибо черты эти составили неотъемлемую принадлежность австро-немецкого романтического симфонизма, получив новое и весьма ценное развитие в творчестве Брамса.

При всем отсутствии радикальной новизны, симфонии Шумана не повторяют пройденного этапа уже в силу самого сплава указанных выше стилистических тенденций. Они утверждают ценность классического типа мышления с его гармоничностью и объективностью и для романтиков, ценность, которая подтвердилась дальнейшим ходом исторического развития. Особенно примечательно, что в данном случае утверждал эту ценность художник такого ярко романтического новаторского склада, как Шуман. Отсюда, возможно, и известная противоречивость, и некоторые издержки, неокончателность решений, так как «спор» с самим собой, контраст тому, что делалось им ранее, был слишком сильным. У Брамса это слияние романтически-личностного и объективного стало уже вполне внутренней потребностью, органическим свойством стиля в целом.

Приверженность Шумана идее обновления музыкальных жанров в ходе исторического развития не могла не сказаться и на его трактовке симфонии. Привести к обобщению шумановский метод здесь сложно, в силу отмеченной выше недоведенности авторских исканий до своих, ярко ощутимых принципов жанра, как это наблюдается в его фортепианной и вокальной музыке. Классичность цикла (особенно очевидно выраженная в первых двух симфониях) сочетается у Шумана с характерными чертами драматургии романтической симфонии. Они видны, например, в стремлении к лейтмотивному принципу целостности, в особой трактовке вступления как пролога цикла. Связью с поэтным принципом сквозного развития можно объяснить незамкнутость частей цикла, превращение его в своего рода одночастную контрастно-составную форму в четвертой симфонии. Нередки «сюрпризы» отступлений от классической логики в конце частей — введение новой темы (кода первой части первой симфонии), неожиданные тональные сдвиги, вносящие новую краску (например, *Larghetto* первой симфонии), и многое другое. Характерна камерность промежуточных частей цикла, пожалуй, наиболее индивидуальных, по-шумановски романтических. Его скерцо остры и психологичны, а вместо

возвышенной, философски обобщенной лирики Adagio чаще — задушевный романс, певучее ариозо. Исключения — концентрированное *c-moll*'ное Adagio из второй симфонии, дополнительная, четвертая часть (*Feierlich*, перед финалом) третьей симфонии с ее своеобразным готическим рельефом, торжественной суровостью — музыка, ведущая к брукнеровскому Adagio. Именно медленная часть симфонического цикла вызвала у Шумана мысль о необходимости обновления самого ее типа. В своих высказываниях, рецензиях он особенно часто предъявлял претензии к авторам симфоний и других крупных циклических произведений по поводу Adagio или Andante, считая, что «пора уже подумать о создании нового типа средней части, совершенно иного характера»¹⁵⁰.

Таковы лежащие на поверхности романтические особенности шумановских симфоний, но если углубиться в этот мир, то их окажется значительно больше.

Связь с классическими традициями (при романтическом характере их претворения) в наибольшей мере сказалась в первых двух шумановских симфониях, в двух различных аспектах — лирико-жанрового и «героического» (точнее, попытки создания такого характера) симфонизма.

Первая, *B-dur*'ная симфония (1841), названная автором «Весенней», показательна во многих отношениях. Характерен уже сам обобщенный вид ее программности (в фортепианных сочинениях программность Шумана более конкретна, отчетлива). В симфонии проявился интерес композитора к жанровой живописности, тонким мастером которой он считал в особенности Шуберта. Произведение отличается гармоничностью светлого настроения, что обусловило соответственные эстетические качества его формы — изящество пропорций, классичность структур. «Стройная эллинская девушка» — эти слова, сказанные Шуманом о четвертой симфонии Бетховена, можно отнести и к его «Весенней».

Принципиальное значение имеют размышления Шумана о программности «Пасторальной» Бетховена: «В нескольких предпосланных им (Бетховеном. — *Н. Н.*) словах: „больше выражения чувств, чем живописи“, заложена целая эстетика для композиторов, и поистине смехотворно, когда живописцы на своих портретах изображают Бетховена сидящим у ручья — прижав голову к руке, он прислушивается к журчанию струй [...]. Когда Бетховен воплотил свои мысли в „Пасторальной симфонии“, то не отдельный короткий весенний день вдохновил его на радостное ликование, но смутно сливающийся звон всех песен песней, парящих над нами (как, кажется, где-то сказал Гейне), движение всего бес-

¹⁵⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 263. В связи с фортепианным трио одного из третьестепенных авторов (Я. Розенхайма) Шуман пишет: «В Andante автор пребывает в той сфере, в которой мы раз и навсегда никогда не сможем сравняться с нашими самыми знаменитыми предками — Моцартом и другими: это, видимо, уже заверченный вид музыки» (там же).

конечно многоголосного мироздания»¹⁵¹. Итак, против прямой иллюстративности в музыке, за одухотворенность ее чувством — такова позиция и самого Шумана. Стремясь избежать иллюстративного толкования своей «Весенней симфонии», он снял все предполагавшиеся программные заголовки (Начало весны — первая часть, Вечер — вторая, Веселые забавы — третья, Весна в разгаре — четвертая часть). Снял он и эпиграф — стихотворение А. Бётгера, которым симфония была навеяна. Шуману более всего хотелось выразить о б щ е е настроение весеннего пробуждения. «Романтическая пасторальная», как можно было бы ее назвать, она, однако, теснее, чем с шестой, связана с четвертой Бетховена — по импульсивности радостного чувства, захватывающей стремительности, легкости движения, тональному колориту. Лейтмотив симфонии — клич валторн и труб — «призыв к пробуждению», по словам автора¹⁵². Из него (провозглашенного во вступлении) рождается ритмически сжатая стремительная главная партия (как ответ на призыв). В расширенном виде лейтмотив проходит в кульминации разработки первой части, пронизанной упругим, пунктирным лейтритмом, звоном фанфар, лирическим порывом певучих фраз. Ямбическая структура лейтмотива задает импульс движению всех частей симфонии:

75а. Симфония В-dur, лейтритм



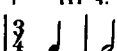
б. I ч.



в II ч.



г III ч.



д IV ч.



Многое говорит о связях вступления — *Andante un poco maestoso* — с лейттемой шубертовской *C-dur*’ной симфонии. Но если у Шуберта в валторновой теме плавность, широкий разлив песенности — это именно з а п е в произведения, то здесь — импульсивность фанфарного призыва, что подчеркнуто самим усилением валторн трубами.

Широко развертывающееся вступление — один из наиболее картинных эпизодов «Весенней» симфонии. Это целая вереница образов-контрастов. Мажорный фанфарный мотив сменяется суровыми тиратами струнных, углублением в сферу минора. Тональное развитие во вступлении: В — d — c — b — В (доминанта). Соло флейты (*Un poco ritardando*) вводит в мягкие триольные фигурации струнных. Словно весенние голоса звучат переклички деревянных духовых. Перед *Allegro* — устремленный предыкт (на D), с литаврами и сигналом труб. Подобную картинность

¹⁵¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 162—163.

¹⁵² См.: Шуман Р. Письма. Т. 2. С. 68 (из письма дирижеру В. Тауберту. Здесь же Шуман пишет о тоске по весне).

воплощения Шуман позволяет себе в симфонии еще лишь в финале, вводя перед репризой сонатной формы каденцию валторн и солирующей флейты (совсем в духе венского вальса), где поштраусовски томно звучит терцовое восхождение к нонаккорду.

76. Andante

Cor. *p dolce*

cresc.

con fuoco

rit.

Fl. I solo

Cadenza

sf dim. *p*

in tempo

Сонатное Allegro «Весенней симфонии» основано на обобщенно-жанровых образах, определяемых фанфарно-танцевальной сферой главной партии — радостно-приподнятой, воодушевленно-энергичной — и песенной побочной.

Классический принцип построения экспозиции выражен в типичности образно-конструктивных соотношений главной, связующей, побочной и заключительной партий (что отличает ее от шубертовской экспозиции с характерными для нее частыми исключениями связующей партии), а также в симметричной квадратности построений партий (структура периода из двух равных предложений: 4+4, 4+4).

Однако классический каркас тематической структуры включается в типичную для романтического сонатного allegro систему тонально-гармонических соотношений. Здесь шубертовские медиантовые соотношения тональностей главной и побочной партий (F—d в экспозиции, B—g в репризе), усиленные ладогармонической переменностью внутри побочной (d — F в экспозиции, g — B в репризе). Медиантовое соотношение (I—IV) намечено и в мелодических опорах темы главной партии.

Allegro molto vivace

77.

f

b

sf

Такая медиантовая смягченность мажора (как в C-dur'ной симфонии Шуберта) характерна и для третьей, Es-dur'ной симфонии Шумана. Это вносит не только элегическую краску, но связано с созданием эпического колорита, лишь намеченного в первой симфонии и усиленного в третьей. В первой симфонии этот колорит проступает в характере тональных контрастов вступления — в

грузной поступи секвенции по нисходящим минорным тональностям. Особенно яркую краску вносят доминанттонаккорды в тональных звеньях с-moll и b-moll, что вместе с терцовыми удвоениями нисходящих мелодических ходов создает величественно-суровое звучание, близкое Брамсу.

[Andante un poco maestoso]

78.

cresc.

Еще более этот колорит «эпического» выступает в теме побочной партии с ее натурально-ладовыми оборотами, ладофункциональной переменностью (оборот D — Т в d-moll, с которого начинается тема, первоначально воспринимается как Т — S в a-moll).

В ней есть оттенок «старинного напева», который заглушается при дальнейшем изложении темы в «классическом» мажоре (F-dur). С образа словно снимается романтическая дымка старины, он входит в основное стилистическое русло, слышатся песенные обороты, близкие «Пасторальной симфонии» Бетховена.

79a. [Allegro molto vivace]

Cl., Fag.

Шуман

p dolce *v-le*

6. [Allegro molto vivace]

Шуман (схема п. п.)

Fl., Ob.

V-c. pizz.

[Allegro ma non troppo]

Бетховен

v.

[p] cresc. *f*

Побочная партия делает подготовленным появление песенной темы-эпизода в коде — типично шумановская лирическая концовка «от автора», включенная опять-таки в классический контекст заключительного раздела Allegro — активного, пронизанного энергичными повторами начального мотива главной партии.

Развитие музыкального материала Allegro подчинено принципу классической мотивно-тематической разработки. Отсюда — его мобильность, активность, собранность. Пунктирный мотив главной партии составляет интонационно-ритмический нерв Allegro, как в седьмой симфонии Бетховена. Этот ритм ведет действие, особенно активизируясь в развивающих разделах. Вся разработка пронизана почти остигато проведенной ритмоформулой, почерпнутой из начала главной партии. Одновременно идет наращивание новых тематических элементов. Однако мотивная дробность, секвентные повторы-нагнетания являются основным приемом. Принцип секвентной повторности виден и в общей планировке разработки. Тематическое развитие образует два цикла, находящиеся в консеквентном соотношении¹⁵³, в которых широко действует колористический принцип тонального варьирования, столь свойственный Шуберту (симфония C-dur, соната B-dur; в классической музыке этот прием ярко выявляется в четвертой и шестой симфониях Бетховена, соприкасающихся с романтизмом).

Каждый из двух разработочных циклов завершается целостным проведением тем — главной партии в первом цикле и лейттемы — во втором, составляющим две вершины развития. Первая из них выделена тональными красками (диезные тональности), вторая (на доминанте B-dur) — динамикой, ритмическим расширением темы — это главная кульминация всей части, вводящая в репризу. Колористически варианты и динамические принципы развития сочетаются в этом Allegro, характеризуя особенности его стиля и драматургии.

Шумановская трактовка медленной части сонатно-симфониче-

¹⁵³ Схема разработки:

- | | | |
|---|---|--|
| I цикл. 1) разработка 1-го мотива главной темы (а) в диалоге с новым мотивом (с)
B-dur — C-dur | 2) Еще один тематический элемент (d) в проведении ритма из «а»
d-moll — g-moll | 3) Разработка 1-го мотива главной партии (а)
c-moll — d-moll — c-moll |
| 4) Двукратное проведение главной темы целиком (обоих ее элементов — а и b)
B-dur — C-dur | 5) Проведение связующей партии
A-dur — C-dur | |

II цикл. Консеквентное проведение первых трех звеньев I цикла квинтой выше и новое продолжение (на материале заключительной партии) в сфере предькта перед репризой с тональным развитием, направленным от A-dur через ряд промежуточных тональностей к B-dur.

ского цикла ярко выразилась в Es-dur'ном Larghetto «Весенней симфонии». Интимная, камерная, эта музыка далека от величественной глубины и обобщенности классического Adagio (хотя в чем-то и перекликается с Adagio четвертой Бетховена). Введенная в симфонический цикл как лирическая «песня без слов», она переключает ход развития из кипучего мира пробужденной природы, людского веселья в мечтательно-тихую сферу души, полную счастливой умиротворенности. Здесь все поэтично и просто, основано на закономерностях песенно-романсных жанров — непосредственность плавно восходящей мелодии с мягкими задержаниями, усиливающими интонационную выразительность, распятия подголосками гомофонная фактура, прозрачный аккомпанирующий фон, наконец — простота самой трехчастной формы. Ничто не прерывает щедрого разлива темы (23 такта), обладающей удивительной чистотой, законченностью рисунка. Эмоциональный тонус музыки создают струнные (духовые сначала вкрапливаются легкими штрихами, но в репризе перехватывают инициативу). Фигурационная разработанность фона (особенно в варьированной репризе) создает одухотворенную атмосферу для кантиленной темы, как в ноктюрне. В настроении шумановского Larghetto звучит овеванная тонкой элегичностью романтика уюта. Близкая в своих жанровых истоках «Песням без слов» Мендельсона, эта музыка позволяет вспомнить другое, еще более ей родственное — лирическую ариозность «Евгения Онегина» Чайковского.

Законченная и простая по форме, медленная часть «Весенней симфонии» оказывается незамкнутой. Конец репризы, музыкальное развитие которой направлено в сторону выхода «в пленэр», отмечен многими колористическими тонкостями (включение объективного фона, красок природы) — тембровыми и гармоническими. Ведь уже сама основная мелодия в репризе звучит у валторны и гобоя в октаву. Один из ярких колористических штрихов — таинственный предвестник темы скерцо у тромбонов. Неожиданно появившаяся краска — трезвучие D-dur — вводит в начало следующей части — скерцо.

Характерно шумановское, скерцо d-moll рождает одновременно моцартовско-шубертовские реминисценции. В этом скерцо ощущаема и типично шумановская порывистая танцевальность с резкими акцентами, синкопами, и тревожная поступь минорных менуэтов Моцарта (например, из g-moll'ной симфонии), и, в качестве контраста, мир светлых серенад Шуберта (во второй, B-dur'ной теме). Используя типичную для своих скерцо двойную трехчастную форму, Шуман особенно выделил и индивидуализировал первое трио (D-dur) с его мягкой вальсовой пластикой (трехдольная группировка тактов — переключка струнных и духовых), элегическим сопоставлением I и VI ступеней, создающим яркую гармоническую интонацию. В этой части звучат и ликующие фанфары, возвращающие к характерным образам основного русла симфонии, — в tutti перед первой репризой, во втором трио (B-dur), предвосхи-

щающем праздничную «заставку» финала. Концовка скерцо опять-таки необычна — своими лирическими мажорными реминисценциями (вторая тема в D-dur, фрагмент B-dur'ного трио в виде свободной импровизации), образующими переход-связку к финалу.

Решение финала в «Весенней симфонии» характерно для Шумана прежде всего множественностью контрастов, калейдоскопичностью, включенной в крупный план целого. Организованные сонатной формой, образы вместе с тем свободно сменяют друг друга, как в причудливом танце (главная партия) и шествии (побочная). Торжественный клич начала (tutti), легкое порхающее («эльфное») кружение главной партии, стаккатная скерцозно-маршевая тема из «Крейслерианы» (связующая партия, g-moll), монументальное звучание побочной партии в духе народного шествия или хоровой песни, уже упомянутая «весенняя каденция» перед репризой... Все эти образы, насыщая развернутую сонатную форму праздничного финала, придают ему черты объемной картинности, хотя одновременно и перегружают его, нарушая то впечатление лаконизма, изящества и классической стройности, которое оставляет первая шумановская симфония в целом.

То, что симфония Шумана — в большей мере выражение подспудно происходящих стилистических процессов, нежели их окончательное результативное утверждение, особенно наглядно доказывает вторая, C-dur'ная симфония (1845—1846). Двойственность ее не только результат принадлежности к кризисному моменту жизни композитора, связанному с душевным недугом, который он начал преодолевать в процессе создания симфонии. Присущая сочинению своего рода неслиянность классических и романтических черт стиля — проблема в определенной степени общая для симфонического творчества Шумана. Эта неслиянность проявляется себя в симфонии C-dur как в цикле — ярко романтическое скерцо и Adagio в окружении более классическими сонатными Allegro и финалом, — так и внутри частей.

Однако признание противоречивости этого сочинения, всюду фигурирующее в литературе о Шумане, не должно закрывать значения происходящих в нем стилистических процессов, характерной трансформации классической концепции героического симфонизма, переведения ее в иную — жанрово-эпическую плоскость. При всем отсутствии целостной концепции в этом сочинении, оно ясно намечает историческую перспективу в развитии романтического австро-немецкого симфонизма, линию, ведущую от C-dur'ной Шуберта (особенно ее вступления и финала) к народно-эпическому началу симфоний Брамса, отчасти Брукнера.

Так же как в «Весенней симфонии», здесь есть лейтмотив, явившийся толчком ко всему замыслу сочинения. В сентябре 1845 года Шуман писал Мендельсону о первоначальном импульсе к созданию этой музыки: «В последние дни во мне что-то громко барабанит и трубит (труба in C); не знаю, что из этого получит-

ся»¹⁵⁴. Образ, в который вылилась преследующая композитора мысль,— вступление (*Andante sostenuto*) *C-dur*'ной симфонии, которая к концу 1845 года в эскизах была готова. В этом вступлении и приведенных выше словах композитора дан ключ к раскрытию замысла сочинения.

Композитором владела бетховенская идея победы над судьбой, стремление мужественно противостоять несчастью. «Бетховенское» можно почувствовать в ритмическом напоре первого сонатного *allegro* с его лапидарным тематизмом, драматическим натиском разработки, приводящей к репризе-кульминации, в монументальной динамике широко развернутого мажорного финала, опирающегося на массовые маршево-гимнические образы.

Однако при всей, казалось бы, ориентировке на бетховенский симфонизм, как раз героические образы симфонии лишены достаточной определенности. То, что было у Бетховена живым дыханием жизни, у Шумана выступает как явление вторичного порядка. Именно в героических образах симфонии автор наименее убедителен. В них чувствуется инерция движения, как, например, в главной партии первой части, в которой выступает многократная повторность мотива, а не собственно поступательное развитие. Лишен рельефности и образный контраст главной и побочной партий сонатного *allegro*. Нет четкой очерченности в теме «судьбы» — фанfare, которая звучит во вступлении первой части и проходит затем в скерцо и финале. Изложенная хоралоподобно, на $\frac{6}{4}$, она «вязнет» в сопровождающем ее контрапункте. Такая судьба не повелевает, в ней нет императивности, нет и соответствующего отклика — борьбы. Это скорее «тайный» голос природы. Столь непохожий на бетховенский, этот образ не рождает драмы. Стилистически он включается в линию Шуберт — Брамс — Брукнер. В бестерцовости, квинтовой основе фанфарных ходов (ответный квартовый ход воспринимается как обращение той же квинты), торжественно-тихом звучании проступает близость лейттеме «Романтической симфонии» Брукнера.

80a. *Sostenuto assai*

Шуман.

Cor., Tr-be

Tr-ne

V-ni I, II

C-b.

¹⁵⁴ Шуман Р. Письма. Т. 2. С. 119.

6. *Bewegt, nicht zu schnell* Брукнер

Cor. I, solo

Archi trem.

ppp

dim.

Правда, здесь нет живописности брукнеровских красок. Образ носит более обобщенный, графический характер, ему присущи черты полифонизированной хоральности (что само по себе также свойственно музыке Брукнера). Контрапунктирующая линия струнных — мерное движение параллельными сектаккордами использует прием органичных дублировок. Этот слой ткани вносит в C-dur'ную фанфару минорные краски субдоминантовой сферы. Минорное трезвучие II ступени — опорная гармония в этом слое, создающая вокруг себя тональную микросферу d-moll.

Мерность хоральной поступи, органичность микстурных удвоений, суровость гармонических красок с опорой на плагальность — все это приметы и брамсовского стиля, те или иные аналогии с которым возникают в каждой из шумановских симфоний. «Брамсовские» краски ярко проступают в разработке — в гармонии, в характерных секвентных ходах, полных сурового напора, где также используется тема струнных из вступления (такты 151—158). Замечательны, в частности, связи с разработкой первой части второй симфонии Брамса.

В «героической» главной партии сонатного *allegro*, идущего на $\frac{3}{4}$, выступает жанровая танцевальная основа, фактура, близкая Шуберту.

Та же стилевая переориентировка с Бетховена на Шуберта и Брамса ощутима в финале, напоминающем даже своей формой (сонатная — без разработки, но с развернутой, обновленной развитием репризой) некоторые варианты шубертовской и брамсов-

ской сонатной формы (Andante симфонии С-dur Шуберта, финал симфонии с-moll Брамса). Так рядом с классическим «бетховенским» критерием по отношению к этой симфонии возникает другой, связанный с эпической линией романтического симфонизма. И в свете этого подхода (который, однако, также не может быть применен последовательно) значительно корректируется общий взгляд на симфонию.

Эпической праздничности исполнен финал. Фанфарно-маршевые, танцевальные, песенно-гимнические образы слились в общую картину радости, в которой скорее можно расслышать монументализированную жанровость эпико-романтических симфоний, близость богатырскому финалу С-dur'ной симфонии Шуберта, нежели дух бетховенской героической триумфальности. Финалы обеих С-dur'ных симфоний (Шуберта и Шумана) роднит не только близость жанровой природы образов, но и соотношение их в общей драматургии части. Торжественное шествие сменяется круговоротом быстрого легкого движения (у Шуберта более определенного в жанровом отношении — триольный ритм тарантеллы), затем выступает песенный образ. Песенность побочных партий в обоих финалах воплощена крупным планом, имеет гимнический характер. Объективное, эпически-монументальное преподнесение песенной сферы у Шумана подчеркивается еще и благодаря тому, что он использует в качестве побочной сосредоточенно-лирическую ариозную тему из медленной части, сильно изменив ее характер. (Шуман одним из первых осуществляет такого рода тематические связи в непрограммном симфоническом цикле.)

81a. [Allegro molto vivace]

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin I (V-ni I) and is marked 'IV ч., п. п.' (Fourth movement, piano). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a 2/4 time signature. The tempo is 'Allegro molto vivace'. The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The bottom staff is marked '6.' and 'III ч.' (Third movement). It also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is in a 2/4 time signature and features a more rhythmic, dance-like accompaniment.

В обоих случаях тематизм побочной партии имеет свое продолжение, ответвление, усиливающее «хоровое» народно-гимническое звучание образа.

В финалах — яркие, богатырски звучащие коды. Кульминационный момент в развитии шумановского финала (он находится в репризном разделе), перекликаясь с кульминацией разработки первой части симфонии Шуберта, вносит еще один яркий штрих в вопрос о соприкосновении второй симфонии с ярчайшим образом эпико-романтического симфонизма.

Особенности цикла второй симфонии Шумана, казалось бы, выразившие «непоследовательность» автора, составляют, однако, характерный контраст крупного и камерного планов, который раз-

вит позднее в симфонических циклах Брамса (первая и третья симфонии). В определенном смысле можно сопоставить *Adagio espressivo* шумановской симфонии и *Poco allegretto* из третьей Брамса. Обе части (написанные в *c-moll*) представляют собой выдающиеся образцы камерной романтической лирики, включенной в сферу симфонического цикла. Им присущи сокровенная простота и психологическая тонкость. Однако очень существенно и различие индивидуальных авторских решений эстетического образа. В основе *Allegretto* Брамса — бытовая лирика, романс, мягкое колыхание притаенной, чуть проступающей вальсовости.

Шуман же в своем *Adagio* отталкивается от философско-лирического тематизма Баха, медленных фуг или драматических арий. Характерны в этом плане синкопированные задержания в мелодии, обостренно неустойчивый ход на уменьшенную кварту, нисходящие септимы в секвентном звене мелодии (см. пример 81 б).

Полифоническое начало, заключенное в мелодической структуре шумановской темы, естественно раскрывает себя в небольшой фугированной середине *Adagio*. Казалось, на этот раз композитор отступил от своего излюбленного песенно-ариозного типа медленной части. Однако отступил не полностью. За строгой «баховской» экспрессией выступает та же шумановская лиричность, угадывается романсная интонационность кантилены, свободно парящей над трепетным аккомпанементом — особенно в репризных вариантах темы (реприза первого раздела и общая реприза сложной трехчастной формы).

Что касается второй части симфонии, скерцо, то оно написано в духе романтически-порывистых фортепианных пьес Шумана, в нем даже ощутимы характерные приметы фигурационной фортепианной фактуры — тревожно набегающие волны арпеджированной мелодии с остро звучащей гармонией уменьшенного септаккорда, частыми модуляционными поворотами (в данном случае *c — Es — g*).

Яркость и обособленность контрастов, вносимых скерцо и *Adagio*, сама перестановка их сообщают циклу симфонии черты романтической свободы. В соотношении этих частей можно почувствовать характер контрастности, присущей, например, «Крейслериане» (последование пьес № 1 и 2, 5 и 6 или 6 и 7).

Своеобразна тональная структура цикла *C-dur*'ной симфонии — выдержанность одной тональности во всех частях (как в старинной сюите). Это могло бы произвести впечатление однообразия, если бы не преподнесение главной тональности в столь разных вариантах, разных красках. Кроме ладового контраста, вносимого *c-moll*, обращает на себя внимание тональная завуалированность скерцо, его ладовая двойственность, постоянное ощущение минорного контекста в его крайних частях. Это создает тревожную игру красок и усиливает значение ладовой антитезы в цикле. Мажорная симфония имеет ярко выраженный второй, минорный план, имеющий начало уже во вступлении.

Так в ладотональной драматургии сказалась «переменчивость» настроения, контрасты душевных состояний и «сопротивление духа», о котором писал автор в связи с этим сочинением¹⁵⁵.

Произведением, с наибольшей силой выразившим лицо Шумана в сфере симфонии, явилась третья — «Рейнская» (1850). Тяготение к эпической образности было для Шумана органичным, в той или иной мере присущим всем жанрам его творчества. В «Рейнской симфонии» эпическое выходит на первый план, становится основой художественной концепции. Именно в ней, а не в *S-dur*-ной, Шуман создает образы, исполненные силы, света, героического подъема. «Сопротивление духа», которое имело столь двойственный результат во второй симфонии, здесь одерживает победу.

Третья симфония выступает как вершина финального, наиболее трудного этапа творческого пути композитора — кульминация, могуче вспыхнувшая незадолго до того, как он прекращает писать. Созданная в самом начале 50-х годов, «Рейнская симфония» выходит в своем значении далеко за рамки творческой биографии ее автора. Историческое значение этой симфонии определяется ее народно-национальной почвенностью, патриотической воодушевленностью образов (характерно, что в третьей симфонии единственной среди других — Шуман дает немецкие обозначения темпов). «Цветущая немецкая земля» предстает в ней с неизмеримо бóльшим размахом обобщения по сравнению с «Весенней симфонией». Ее жизнеутверждающий тонус словно вобрал в себя импульсы, идущие от духовного подъема Германии конца 40-х годов, от героического Дрездена весны 1849 года, хотя эта симфония мира, а не борьбы. Полюсы ее образного содержания — лучезарное *Allegro Es-dur*, исполненное зигфридовской «жажды подвига», — и величественная *es-moll*-ная фантазия, навеянная торжественной церемонией в Кёльнском соборе. Между этими полюсами (первой и четвертой частями цикла) — жанровая картина, простодушно-деревенский лендлер (вторая часть) и проникновенный ноктюрн — песнь природе (третья часть). Венчает симфонию большой праздничный финал (пятая) — широкий разлив песенности, в который вливаются все русла симфонического действия.

Сонатное *allegro* — воплощение устремленности и устойчивости одновременно. Отсутствие вступления подчеркивает активность главного образа — эта активность проявляет себя сразу же полным звучанием оркестра (*tutti*), взлетом фанфарной мелодии, ее энергичным развитием.

Устремленность, взлет подчеркнут широтой фанфарного хода,

¹⁵⁵ «...Это было одновременно сопротивление духа, которое здесь явно чувствуется и благодаря которому я мог бороться со своим состоянием. Первая часть полна этой борьбы, и ее характер очень капризен, противоречив», (цит. по кн.: *Konzertbuch. Orchestermusik. Erster Teil / Hrsg. von K. Schönewolf. B., 1959. S. 502*).

яркостью вершинного звука (в партии скрипок) — сексты лада, субдоминантовой гармонией. Это вносит в аккордовую структуру мелодии распевность, которая усилена продолжающимся развитием.

Шуман и ранее начинал свои симфонии фанфарными «натур-темами» (как их называют в немецкой литературе). Но в этой теме есть новое качество. Оно заключается не только в большей интонационной рельефности, но также в освобождении от симметричной периодичности (что верно акцентирует К. Вернер). Изложение темы — период в 21 такт — представляет собой единую волну развития, продолженную разработочной серединой и динамической репризой главной партии. Одновременно выступает крепкий гармонический фундамент темы. Обычно тяготеющий к ямбическим доминантовым «вводам», Шуман начинает эту тему с сильной доли, возводит ее на тонической гармонии (почти три полных такта выдерживается тоническое трезвучие, а тонический бас еще дольше).

В облике этой темы есть определенная близость к главной партии бетховенской «Героической» (отмечаемая многими авторами) — тональный колорит, трехдольная «поступь», трезвучная основа мелодии, длительность тонической опоры. Но у Шумана все изложение шире, пространнее — в нем нет бетховенской сконцентрированности, бетховенского темпа. Сама сущность образа, природа его активности — другая. В нем больше восторженности, подъема настроения, чем героической действенности. Это выражение радости, а не борьбы. Отсюда — отсутствие конфликтности, драматизма. Развитие идет широко, вольно, фанфарные интонации слились здесь с песенностью. В результате сфера главной партии в целом ближе по духу к симфоническому эпизоду «Путешествие Зигфрида по Рейну» из тетралогии Вагнера, чем «Героической» Бетховена. Ширь Рейна, самозабвенная радость движения, роговые кличи, рвущаяся на простор могучая песня — все это в характере главного образа, заполняющего собой почти все *allegro* «Рейнской симфонии» Шумана.

Сказанное подкрепляет восприятие главной партии симфонии как образа эпического. Эпический характер имеет и сопоставление главной партии с побочной. Сопоставлены они почти что по-шубертовски непосредственно, так как связующая партия (вернее, то, что могло быть связующей) обрамлена репризой главной темы, собственно переход к побочной очень сжат.

Побочная партия кратка и эпизодична, однако ярко выделена своим настроением, минорным колоритом (*g-moll*), жанровым обликом. Она звучит как песня задумчивого повествующего характера, что проявляется в ее ритме, повторяющихся интонациях. Это — один из редких примеров чистой песенности в симфониях Шумана (не романс, не кантилена вообще, а именно песня как таковая). Своеобразна семитактовая структура темы (4+3).

82. [Lebhaft]
Fiatti

Archi

Прорвавшаяся в среднем разделе побочной партии энергия главной темы еще более подчеркивает повествовательность побочной при повторном ее проведении.

Активная линия главного образа продолжена заключительной партией. Очень крепкое, устойчивое завершение экспозиции в тональности доминанты (B-dur) создает опять-таки активность продвижения и одновременно замкнутость, благодаря повторности, подчеркнутости кадансовой тоники.

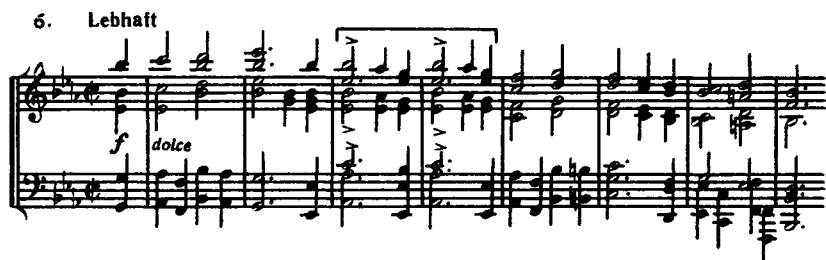
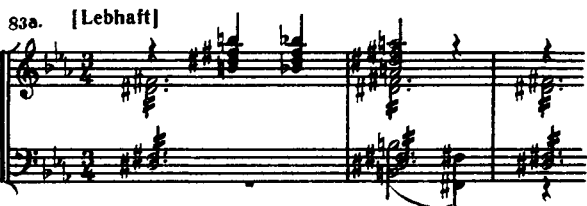
Экспозиционное развитие «вправлено» таким образом в четкие разделы. Рельефное членение, глубокие цезуры создают устремленную устойчивость формы. Такое же впечатление оставляет разработка — масштабная, энергичная, отмеченная яркостью тематических контрастов, противопоставлений сфер главной и побочной партий. Активно действует классический принцип дифференцирующего мотивно-имитационного развития. Тематизм включается постепенно, отталкиваясь от заключительной партии (сцепление с концом экспозиции). Далее включается побочная и наконец главная. Тональное развитие в начальном этапе автентично (G-dur — C-dur — f-moll), что дает импульс движению. Однако мобильная мотивно-тематическая разработка начального этапа сменяется более статичными контрастами целостных вариантов главной и побочной тем. Они образуют красочные пласты тональных вариантов, подчеркнутых органами пунктами. Выделяются два этапа таких консеквентных вариантных сопоставлений:

в первом:	побочная партия	es — b
	главная	as — <u>H — Fis,</u>
во втором:	побочная	b — f
	главная	Es.

Таким образом, контраст главной и побочной партий усилен средствами ладотональных красок (бемольные минорные тональности оттеняют побочную партию, мажорные, особенно диэзные — главную). Частые включения органичных пунктов — тонических и доминантовых (особенно в предыктовой области) — создают то равновесие устремленности и устойчивости, которое проявляется в различных аспектах драматургии данного allegro. На доминантовом органном пункте начинается и динамическая реприза главной

партии (литера W), звучащая, однако, очень устойчиво — фанфарная мелодия проходит в мощной дублировке (струнные, деревянные, валторны). Общая направленность тембрового развития главной темы выявляет в ней главенство медных духовых. Могучим кличем валторн и труб предстанет она в коде, завершая *allegro*.

Многие особенности сближают *allegro* «Рейнской симфонии» с симфонизмом Шуберта, Брамса, Брукнера, также и с эпическим симфонизмом русских авторов, Бородина — в особенности¹⁵⁶. Обращают на себя внимание и такие характерные русские «кучкостские» интонации, как ходы к D₇ с остановкой на септимере. Близостью к строю русских эпических образов отличается и характерная гармоническая интонация главной темы финала.



Среди других частей симфонии особого внимания заслуживает уникальная по своей глубине и необычности дополнительная четвертая часть. Происхождение такой части можно видеть в медленном вступлении перед финалом, как это часто бывало, например, у Бетховена (квартеты ор. 95, 131, соната ор. 106 и многое другое). Однако не только развернутость масштабов, но и значимость в общей концепции симфонии выводит эту четвертую часть далеко за пределы вступления (хотя она и переходит в финал, и тема ее используется в финале). Одна из самых чутких и ярких характеристик этой музыки принадлежит П. И. Чайковскому, который писал: «Ничего более мощного, более глубокого не исходило из

¹⁵⁶ Русские композиторы были увлечены симфониями Шумана. Балакирев дирижировал второй и третьей. Имеется письмо Стасова к Балакиреву, свидетельствующее о сильнейшем впечатлении, полученном им от третьей симфонии. В кн.: Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935. С. 247.

художественного творчества человека. Хотя на созидание Кельнского собора проходят целые века и множество поколений положили частичку своего труда для осуществления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор». Продолжая мысль о поразительном, уникальном родстве между этой музыкой и архитектурой, Чайковский дает далее меткое сопоставление тематического рисунка данной части с готикой:

«Коротенькая, изящно-угловатая тема этой части симфонии, служащая как бы музыкальным воспроизведением готической линии, проникает через всю пьесу то в виде основного мотива, то как мельчайшая деталь, сообщая сочинению то бесконечное разнообразие в единстве концепции, которое составляет отличительную черту готической архитектуры»¹⁵⁷.

Но главное, что пленяет в этой музыке Чайковского, — глубина «мрачно-величественного» настроения. Реплика *Feierlich* совсем в брукнеровском духе. Начало *cis-moll'*ного *Adagio* из седьмой симфонии Брукнера напоминают и суровая органность звучания хора медных инструментов (у Брукнера — валторновые тубы, здесь — тромбоны с валторнами), величественная поступь шествия, интонационная напряженность мелодической линии. Драматургию брукнеровского *Adagio* предвосхищает и медленное восхождение к кульминации (особенно возносящие мелодию фигурации струнных перед кульминационной точкой), и, наконец, яркость ее мажорного озарения (у Брукнера в *Adagio* седьмой — *C-dur*, у Шумана — *H-dur*). Эта кульминация, ее плагальное последование гармонии, вызывает также ассоциацию с одной из тем вступления к «Парсифалю» Вагнера (с лейтмотивом Грааля).

84a. [Feierlich] Шуман

6. [Sehr langsam] Вагнер

Ottoni: Tr-ni, Tr-be

¹⁵⁷ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 82—83.

В отличие от указанных примеров, Шуман пишет свое Adagio, свой «форшпиль» в полифонической форме, проявляя величайшее мастерство контрапунктиста. Он основывает двухчастную полифоническую композицию типа прелюдии (раздел на $\frac{4}{4}$) и фуги (раздел на $\frac{3}{2}$) на едином интонационном зерне.

6. [Feierlich] Ob., V-ni II

85a. Feierlich
Cor. +
Tr-n alto

Cor. *mf*

Fag., V-c.

C-B.

Эта тема, цепочка восходящих кварт (устремленная ввысь заостренная готическая линия!) проходит через всю форму во многих полифонических модификациях — в ритмическом уменьшении и увеличении, в стреттах, контрапунктических наложениях различных вариантов. Краткость попевок, ее квартовый остов, характер контрапунктической техники напоминают полифонию старых мастеров, а также хоральные прелюдии и «Искусство фуги» Баха (связи, ведущие к XX веку, к Хиндемиту, его «Художнику Матису», в частности).

Вместе с тем музыкальная ткань в целом, особенно ее вертикаль, гармонические краски, внутренний накал экспрессии показывают принадлежность этой музыки периоду «высокого» (позднего) романтизма.

Есть еще один важный аспект в комплексе стилистических связей этого уникального раздела симфонии — бетховенское Adagio (in modo lidico) из квартета a-moll, op. 132, с его архаическим, первозданно простым мотивом и сложнейшей полифонической структурой.

Таким образом, в нескольких страницах Шуман сконцентрировал многие пласты немецкой музыки, связанные с ее прошлым, настоящим и будущим, наметив устремления к эпохе Ренессанса и барокко в музыке XX века. С точки зрения эпической концепции симфонии, эта часть с ее обращением к образам далекого прошлого, проникнутым суровой архаикой, имеет исключительную важность.

Симфонии d-moll (четвертой) принадлежит особое место в ряду симфоний Шумана. Об этом говорит само первоначальное авторское определение ее жанра «Симфоническая фантазия для большого оркестра». По меткому замечанию Г. Аберта, «она выглядит как перенесение „фантазий“ первого периода (принципов

свободной композиции фортепианных сочинений.— Н. Н.) на оркестр. С этим связаны свободная импровизационная форма, ясно выраженные поэтические образы, которые представляли перед композитором, наконец, бурный страстный тон, которым проникнуто *Allegro*¹⁵⁸. Произведение это было органичным и непосредственным продолжением творчества Шумана периода его романтического расцвета, оно явилось самым шумановским, авторски индивидуальным среди всех его симфоний. И тем не менее, написанная единым порывом в 1841 году в предельно краткий срок, эта симфония после первого исполнения была отставлена автором, и в качестве второй симфонии выступает произведение совершенно иной, казалось бы, концепции — *C-dur*'ная, созданная несколькими годами позже. Причина здесь, вероятно, в том, что Шуман иначе понимал задачи симфонического жанра, *d-moll*'ная была слишком субъективным творением, лишена широкоохватности симфонической драматургии, слишком тесно была слита с тем, что было создано им в сфере фортепианного творчества, как бы повторяла его достижения.

Характерно, что, вернувшись к этой симфонии спустя десять лет, в 1851 году, Шуман меняет ее инструментовку. Прозвучавшая в новой редакции на музыкальном фестивале в Дюссельдорфе в 1853 году, симфония показала композитору теперь «лучше и эффективнее (*wirkungsvoller*), чем она была раньше». Различие двух редакций, как пишет К. Вернер, заключается в существенном изменении оркестровых красок (*Klangfarbe*). Мы не знаем первой оркестровой редакции симфонии, однако известно, что мнение о преимуществах второй редакции не было единым. Так, например, Брамс, обладавший автографом первого варианта, решительно предпочитал его второму¹⁵⁹.

При всех особенностях, которые выделяют *d-moll*'ную симфонию в ряду других, она имеет с ними внутренние связи. Особенно сильны они между нею и симфонией *C-dur*, казалось бы, ее антиподом. Столь близкие композитору образы *d-moll*'ной симфонии (может быть, даже непреднамеренно) проникают в *C-dur*'ную, они как бы владеют еще сознанием автора в процессе его новой работы, показывают эволюцию его симфонической концепции. Речь идет о теме вступления и главной партии *d-moll*'ной симфонии. Особенно существенно преобразилась тема вступления, будучи переведенной из лирико-драматической концепции *d-moll*'ной в эпический план *C-dur*'ной симфонии. Сближает оба вступления интонационно-фактурное соотношение двух пластов оркестровой ткани: остинатное движение секстами у струнных (с прибавлением в *d-moll*'ной фаготов и других деревянных духовых) и педальный фон, фанфарный мотив у духовых.

¹⁵⁸ *Abert H. Robert Schumann. S. 101.*

¹⁵⁹ См. об этом в нк.: *Wörner K. Robert Schumann. S. 273.*

Ziemlich langsam Вступление

86.

f V-ni I V-la Vcl. Fag.

pp

Однако тут же выступает и существенное различие. Вступление d-moll'ной более сжато. В нем больше движения, устремленности к Allegro (педальный фон D, а не T, как в C-dur'ной). Наконец, выступает и наиболее важное различие — самого смысла, характера образов (несмотря на «дословное» совпадение начальной интонации) — балладно-романсовая природа, тревожность оstinатного напева в d-moll'ной (не случайно он введен в качестве «ритурнеля» в Романс — медленную часть симфонии) и величавость, «застылость» шествия-хорала более отвлеченного образа во вступлении C-dur'ной.

Что касается темы главной партии, то она, наоборот, нашла в d-moll'ной свое образное подобие — в скерцо.

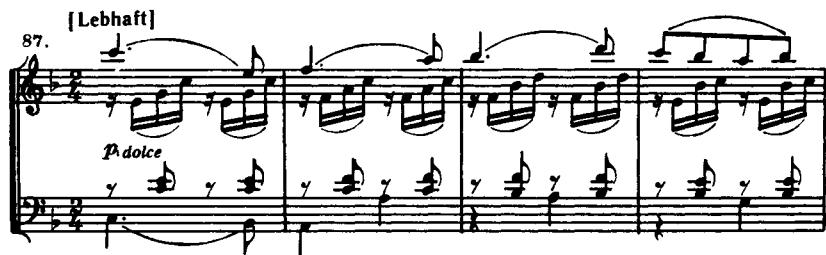
В отличие от других симфоний, в которых явственно проступает взаимодействие классического и романтического начал, концепция и облик d-moll'ной полностью романтические. Романтические тенденции, присущие другим шумановским симфониям, здесь выражены в сконцентрированном виде. Усилен романтический характер в самом лейтмотиве симфонии с его тревожностью, затаенностью, повествовательно-речевой, балладной выразительностью. Расширена система лейтмотивных связей — наряду со вступлением в аналогичной роли выступает тема главной партии — воплощение другой грани романтического настроения — порыва, драматического движения, метаний души. Связи между частями (наблюдающиеся и в других симфониях) здесь выступают в ином качестве, приближающем цикл к одночастной форме с непрерывным следованием контрастных разделов, скрепленных аркой, которая перекидывается от сонатного allegro к финалу.

Оригинальна трактовка сонатного allegro — оно подобно бурным шумановским песням (например, № 1, 7 из «Крейслерианы») с оstinатным движением.

Если искать аналогии с частями симфонических циклов, то можно вспомнить о минорных финалах с единым потоком движения, фигуративным тематизмом в некоторых бетховенских сонатах (d-moll'ная, «Аппассионата»). Характерно, что Шуман в процессе работы ускорил темп движения главной партии, первоначально она была изложена восьмыми.

Тематический контраст возникает за пределами тематически

единой экспозиции, его вносит не побочная партия (транспонированная в параллельный мажор главная тема), а новая, песенная тема разработки.



В репризе эта тема приобретает значение побочной партии (D-dur'ное проведение).

В разработке имеется еще одна тема — маршеобразного характера, которая становится источником главной партии финала.

Сглаженность цезур формы в стремительном потоке движения, отсутствие ощутимой репризы главной партии компенсируется рельефностью коды с мажорной трансформацией главной партии.

Медленная часть — всегда одна из самых поэтичных в симфонических циклах Шумана — в d-moll'ной симфонии имеет особенно ярко выраженный романтический характер. Склонность к вокально-кантиленной трактовке медленной части привела здесь к привлечению конкретного жанра — романса, причем романса особой, балладной разновидности (вспомним, например, романсы-баллады в романтических операх), словно повествующего о загадочном событии далекого прошлого. Этот лирико-эпический тон Романса делает его близким медленной части «Шотландской симфонии» Мендельсона. В Романсе как бы реализуется поэтическая идея, заложенная в лейтмотиве вступления, проявляются черты своеобразной внутренней сюжетности картин-настроений, составляющих цикл d-moll'ной симфонии. Примечателен уже сам момент введения романса — мгновенная смена настроения и красок, мажоро-минорный контраст (D-dur — d-moll). Краткая «заставка» — трезвучие d-moll у духовых — образует далее с тоникой a-moll плагальную гармоническую интонацию, играющую важную роль в создании колорита этой части. Напев гобоя (дублированный виолончелями) определяет элегически-повествующий тонус музыки. Он проникнут той глубокой задумчивой простотой, даром которой столь органично владел Шуман. И вариантное распевание краткого диатонического мотива вокруг медианты, и безыскусственность структуры (восьмитактовый период репризного строения), и лаконизм, простота гармонического сопровождения (S — T) — все это проявление песенной природы этой темы. Элемент импровизационности, сказывающийся в свободе мелодико-ритмического дыхания начальной темы — своего рода

«запева», — усилен в дополняющем его отыгрыше, ритурнеле струнных¹⁶⁰, заимствованном из вступления симфонии. Задумчивую неспешность музыкального развития не прерывает и мягко контрастирующий своими мажорными красками центральный эпизод части (D-dur), где в новом вариационном изложении выступает та же лейттема вступления.

Сокращенность реприз — характерная черта сквозной структуры d-moll'ной симфонии. Относится это и к Романсу. Переход к скерцо осуществляется столь же непосредственно и красочно, как от Allegro к скерцо. Мажорная тоника превращается на этот раз в доминанту d-moll — тональности скерцо. Намеченная в начале Романса тональность находит таким образом свою реализацию, и эта арка, возврат к основной тональности симфонии выделяет медленную часть, придает ей черты интермедийности. Однако благодаря тому, что после скерцо появляется тема главной партии первой части (в медленном движении), осуществляющая переход к финалу и составляющая фон для его главной партии, скерцо также воспринимается как интермеццо (второе), как еще один контрастирующий эпизод в сквозной линии развития от сонатного allegro к финалу. Не в этом ли видел Аберт аналогию между формой данной симфонии и крупными циклическими пьесами Шумана типа юморески, новеллеты f-is-moll, некоторых пьес «Крейслерианы»? Арка, перебрасывающаяся от первой части к финалу, главная партия которого основана на маршеобразном мотиве из разработки первой части (и в начале идет на фоне главной темы первой части), наряду с другими отмеченными выше моментами, подчеркивает особенность драматургии — слитого воедино цикла.

Финал, продолжая сферу D-dur'ной коды первой части, осуществляет переключение в сферу объективно-жанровых праздничных образов. Этот финал особенно восхищал Чайковского, считавшего его, наряду с Романсом, лучшей частью симфонии. И это не случайно. В характере этой музыки, в тональном и оркестровом колорите ее звучания, в ритмике, мелодико-гармонических оборотах можно почувствовать близость к определенной линии русского симфонизма, к торжественно-праздничной сфере его образов (нередко тоже в D-dur), таких, как первая часть и финал третьей симфонии Чайковского, полонезы-шесть в его балетах, многие страницы в творчестве Глазунова.

Среди увертюр Шумана (большинство из них написаны к драматическим пьесам)¹⁶¹ наиболее значительной является «М а н

¹⁶⁰ С точки зрения общей структуры части — это середина первого раздела сложной трехчастной или первая середина двойной трехчастной формы: А В А В А.

¹⁶¹ Всего у Шумана восемь увертюр:

1. Увертюра, скерцо и финал (E-dur) op. 52, 1841 (1-я ред.), 1845 (2-я ред.).
2. Увертюра к опере «Геновева» (e-moll) op. 81, 1847—1848.
3. Увертюра к «Мессинской невесте» Шиллера (c-moll) op. 100, 1850—1851.
4. Увертюра к «Манфреду» Байрона (es-moll) op. 115, 1848.

фред» — выдающийся образец романтического симфонизма, о котором Г. Аберт пишет как о самой сильной душевной драме, созданной Шуманом: «Душевные проблемы, которые он здесь поставил в союзе с Байроном, привели к развитию выразительных средств, глубоко вторгающихся уже в „новонемецкую сферу“ (иными словами — позднеромантическую.— Н. Н.)»¹⁶².

Написанная в 1848 году, музыка к поэме Байрона «Манфред», в особенности увертюра, определила многие характерные черты нового этапа музыкального романтизма. Образ самого героя — «Фауста XIX века», как называют байроновского Манфреда, — композиция увертюры, ее выразительные средства приближают шумановское произведение к поэмному симфонизму Листа, стилистическим чертам музыкальных драм Вагнера (близость увертюры «Манфред» листовскому направлению симфонизма подчеркнуло и первое исполнение этого произведения в Веймаре под управлением Листа 13 июня 1852 года). Характерно, что, создавая музыку к «Манфреду», Шуман имел в виду «не оперу, зингшпиль или мелодраму», а «драматическую поэму (Gedicht) с музыкой»¹⁶³.

Для позднего романтизма показательна философско-трагедийная сущность главного героя, мотив «мировой скорби», получивший в музыке особенно сильное выражение именно в 40 — 50-е годы. Таких идей и образов не было у Шуберта, Вебера, Шопена, в творчестве самого Шумана 30-х годов. Они концентрировались в симфонических поэмах Листа, несколько ранее выразились в «Летучем голландце» Вагнера, в новом, трансформированном виде прозвучали в «Кольце нибелунга». Более рационалистичный берлизовский байронизм 30-х годов (лишенный психологической остроты, присущей творчеству Шумана) в сущности был лишь прелюдией к его расцвету в музыке позднеромантического времени.

Характерна в шумановской увертюре и концентрация монологического принципа, возрастание масштабов «лирического монолога» до уровня симфонической концепции увертюры-поэмы. Симфоническое начало, присущее лирическим поэмам Шумана для фортепиано (особенно таким, как фантазия C-dur, «Крейслериана», первая часть a-moll'ного концерта), получило здесь новое качество, совместившее эмоционально-психологическую концентрированность высказывания с симфонической процессуальностью развития. С особой рельефностью раскрываются здесь особенности лейтмотивной драматургии Шумана, обогащенной принципами бетховенского драматического симфонизма. Сказалось то,

5. Праздничная увертюра с пением на рейнскую песню «Bekränzt mit Laub» («Украшен листвою») для орк. и хора (C-dur) op. 123, 1853.

6. Увертюра к «Юлию Цезарю» Шекспира (f-moll) op. 128, 1851.

7. Увертюра к «Герману и Доротее» Гёте (h-moll) op. 136, 1851.

8. Увертюра к сценам из «Фауста» Гёте (d-moll), без op., 1853.

Об увертюрах к опере «Геновева» и оратории «Фауст» см. на с. 302—303 и 284.

¹⁶² Abert H. Robert Schumann. S. 97.

¹⁶³ Wörner K. Robert Schumann. S. 302.

что Шуман вернулся к остропсихологической сфере содержания после работы над симфониями. И не случайно, что именно в «Манфреде», вернувшись на новом этапе к основной, самой существенной стороне своих художественных склонностей, Шуман с наибольшей органичностью и результатом смог опереться на симфонизм Бетховена. Особенно ощутима связь с «Кориоланом». Если Манфред Байрона — это Фауст XIX века, то «Манфред» Шумана — «Кориолан» (разумеется, не в сюжетном смысле) поры романтического расцвета. Бетховенское начало сказалось в активности выхода из сферы интимных переживаний даже в самой лирической сущности этой музыки, толковании трагического в плане мировоззренческом, философском (хотя как раз здесь особенно существенно различие между Шуманом и Листом, а также Вагнером).

Б. В. Асафьев с присущей ему пронизательной точностью назвал эту шумановскую увертюру «трагическим монологом разочаровавшейся личности». В этом «монологе» выразилось ищущее беспокойство духа в пору кульминационно-критическую, переломную для истории романтизма, связанную с революцией 1848—1849 годов. И потому конфликт с миром, вызов обществу со стороны романтического героя, его стремление к вершинам познания, челювеческого счастья, полноте бытия становится особенно острым.

Рельефности воплощения замысла способствует программность, берущая за основу внутренний психологический смысл, а не внешнесобытийную канву. Воплощая в увертюре портрет байроновского героя, Шуман отражает основные аспекты содержания поэмы. Однако Манфред, познавший тайны магии, повелевающий таинственными силами природы, стремящийся познать тайну смерти, Шуману определенно менее близок, чем Манфред, мятущийся в страдании, взывающий к Астарте, терзаемый трагическим чувством «роковой вины», чувством потери счастья и устремленностью к нему. Несмотря на философскую подоплеку сюжета, Шуману дорог в Манфреде не мрачный философ, отрицатель, а человек мятущейся души, страдающий и любящий. Композитор вдохнул в трагический пафос поэмы лирическую душевность, сняв с него сверхчеловеческое величие. И в этом он остался верен себе, духу своего, шумановского романтизма, чуждого гиперболической патетики, титанической надчеловечности. Потому-то в интонационном строе увертюры так тесно сплелось трагическое и лирическое начала. Эти начала составили и контраст, и единство в интонационной драматургии увертюры.

Характерный для симфонической поэмы лейтмотивный принцип воплощен Шуманом по-своему. Это сеть лейтмотивов, сконцентрированных во вступлении, пронизывающих дальнейшее течение музыкального развития. К. Вернер в цитированной монографии отмечает, что обращение с лейтмотивами Шумана свободнее, органичнее, нежели в немецкой романтической опере довагнеровского периода (и даже раннего Вагнера).

Эмоциональная напряженность музыки «Манфреда» выступает с первых же звуков увертюры. Первый импульс — синкопированный аккордовый ход (вступительный такт) — подчеркнут диссонантной гармонией (D₂). Музыкальная «речь» вступления носит подчеркнуто декламационный характер, выделяющий каждую интонацию. Музыка рельефно акцентирована паузами, сменой динамических оттенков. Следующий за вступительным тактом хроматический ход в мелодии — присущая Шуману «тристановская» интонация «манфредовской» поры (d-moll'ное трио, «Геновева»). Это одна из важнейших лейтинтонаций увертюры. Она фигурирует здесь в восходящем и нисходящем вариантах, в лаконичном и в расширенном, протяженном виде.

88a. *Langsam*

6. *Nach und nach rascher*

Вторая лейтинтонация — с триольным затактом — появляется сначала в виде контрапункта в средних голосах, а затем становится основным мотивом главной партии.

6. [Nach und nach rascher] In leidenschaftlichem Tempo



В таком действии лейтмотивов, когда от них рождаются производные образования, сказывается обобщенно-симфоническая логика интонационно-образного развития, отсутствие сюжетно-программной однозначности. Крупный план драматургии совмещается с тонкостью «подробного», разветвленного интонационного развития. Важно подчеркнуть его особую целеустремленность: звено за звеном идет во вступлении мотивное развитие, приводящее к динамическому итогу — главной партии сонатного allegro (сравним, например, подготовку главной партии в медленном вступлении бетховенской «Крейцеровой» сонаты или в «Эгмонте»). В целом вступление при всей его собственной значительности (величественно-трагедийный аспект содержания) становится напряженным преддыктом к сонатному allegro.

Ладогармоническая неустойчивость вступления достигает почти вагнеровского уровня (тоника es-moll ни разу не появляется в основном виде). Драматургическая рельефность интонационно-тембровых контрастов, частые эмоциональные переходы раскрывают остроту душевного конфликта героя — в диалог вступают горделиво-повелевающие и лирически-скорбные интонации, порывистые и никнувшие фразы, туттийные и сольные оркестровые краски. Контрапунктическая насыщенность ткани также создает характер внутреннего диалога. Лейтинтонации конфликтно сопряжены друг с другом, а не просто экспонированы как зерна будущего тематизма (см. такты 2—3, 6—11).

Это ощущение действенности еще более усиливается в сонатном allegro. Несмотря на то что главная партия имеет лирическую интонационную природу (в ней много секундовых задержаний, опеваний), она вступает с энергией раскручивающейся пружины, изложение ее неустойчиво, разработочно-секвентно (прогрессирующее сжатие звеньев). Ее развитие образует трехчастную динамическую форму открытого типа. Устремленность главной партии выражена в ее нетерпеливых синкопах (напрашивается аналогия с главной партией фантазии f-moll Шопена). Прилегающие неаккордовые тоны мелодии теряют мягкость опевания, акцентируют свою функциональную неустойчивость, особенно в развитии темы.

Связь главной партии со вступлением не только интонацион-

но-тематическая. Ее углубляет производность гармонической структуры, моменты общности в ходе развития. В обоих случаях — гармоническая неустойчивость начала (D_2 во вступлении, II_{6_5} в главной партии), в тональном развитии — движение к S (*as-moll*) и далее к fis — Fis (перед побочной партией). Тональные связи усилены соответствующими «цитатами» из вступления, к которым естественно подводит ход развития. Так образуются психологические арки в драматургии увертюры, связанные с ее особой, монологической природой. Несмотря на множественность лейтмотивных элементов, они не составляют обособленного слоя в контексте музыкальной ткани, а являются ее внутренней принадлежностью, составляют единую систему тематизма увертюры. Поэтому так естественно и гибко они включаются в развитие — не вторгаясь в него, а образуя его внутреннее, психологическое течение.

Психологический лейттонус увертюры — *Ungeduld* — пронизывает всю развернутую экспозицию, в которой единый ток музыки полон внутренних контрастов, стремительных наплывов, смен настроений, все более частых в ходе развития. Единую главную партию продолжает дробная, изменчиво-контрастная побочная (своего рода миниатюрный цикл внутри экспозиции). В структуре побочной партии, отличающейся множественностью тематических элементов, образно-интонационной новизной каждого из звеньев и их удивительной «перетекаемостью» друг в друга (велика в этом роль затактов), проявляется характер шумановской цикличности, объединенной внутренней связью. От робкого, едва заметного зарождения образа (тема «а», см. пример 90), когда еще почти не ощутима грань между главной и побочной партиями, идет интонационное развитие, формирующее широкую, эмоционально-напряженную тему (тема «б»), восходящую к вершине кульминации с активным фанфарным мотивом (мотив «в» — прерванный гармонический оборот V_7 — VI_{5_3} *fis-moll*). Вторая волна развития, начинающаяся новым мотивом — группетто («г»), вводит в мажорную лирическую тему *Fis-dur* («д»), органично переходящую в первую тему побочной. Продолжением служит третий и последний взлет к вершине (внутри второй волны), образуемый новым вариантом *Fis-dur*'ной темы («е») и приводящий к светлой лирической кульминации всей экспозиции (на том же фанфарном мотиве, что и в первой волне). Этот последний подъем, ярко выделенный фактурно (динамичный гармонический фон — триольная аккордовая репетиция), условно может быть уподоблен заключительной партии.

90а. [In leidenschaftlichem Tempo]

Fl., V-ni I

fp *fp*

V-ni I

6. V-ni I

в. V-ni I

г. V-ni I

д. V-ni I + Fl. I

е.

cresc. molto

Таким образом, при всей многоэлементности побочная партия оказывается выросшей из единого мелодического стержня — это процесс прорастания, вариантного развития образа, а не сопоставление контрастных звеньев. Структура — дробный ямбический затакт и развернутое кантиленное продолжение-развертывание, обновляясь и динамизируясь, проходит через оба основных раздела побочной партии, внешне кажущихся столь разными, тематически самостоятельными. В сущности вся вторая волна вместе с кульминацией является свободным динамизированным вариантом первой. Так осуществляется симфоническая процессуальность драматургии лирического образа. В тонкой ладовой нюансировке (fis — Fis), в хроматических обострениях интонаций, контрастах между яркими вспышками света и печальными угасаниями — в этом сочетании красок душевной боли и восторга выражена романтическая поэзия образа, та тоска по идеалу, драма его недостижимости, которые составляют существо романтического мировосприятия (отсюда активность лирических процессов).

Мажорная кульминация побочной партии обрывается вторжением — сдвигом в минор (V_9 es-moll, VII_{34} as-moll, бурные ниспадающие арпеджированные ходы), который делает структуру всей экспозиции незамкнутой, открытой. В конце экспозиции равновесие не восстанавливается, намечившееся тонально-тематическое обрамление переходит в разработку, является связкой к разработке, которая начинается со сменой ключевых знаков (четыре

бемоля). При отсутствии четкой структурной границы происходит, однако, глубокое психологическое переключение. В этой переходной зоне (и начале разработки) фрагменты побочной партии звучат раздробленно и приглушенно. Теплые лирические эмоции словно застывают под действием сил таинственных и мрачных. Ощущение «касания смерти» создают хоральные аккорды тромбонов и флейт, их тихое таинственное звучание в разреженной оркестровой ткани. Здесь особенно заметно действие романтического сюжета поэмы (вызов тени Астарты, погибшей возлюбленной Манфреда). Если в экспозиции образ Астарты возникает в процессе внутреннего монолога героя как движение его души, то здесь ясно ощутима сюжетная ситуация, связанная с заклинаниями тени. Момент ирреального отстранения подчеркнут и трансформацией тональной сферы темы Астарты (уход в бемольную сферу). Однако акцент вскоре возвращается в реальную сферу душевной драмы героя, раскрывающейся с обостренной силой.

Вся основная часть разработки продолжает «исповедь души» Манфреда. Отстраненные фрагменты побочной партии сменяются концентрированным развитием, направленным на усиление мелодической напряженности тематизма побочной партии, в сущности — одной ее, самой эмоциональной, экспрессивной фразы (пример 90 в), из которой рождается целостная тема. Этот вариант становится основой развернутого эпизода (*Mit grosser Kraft*), заполнившего собою всю разработку. Интенсивность процесса развития лирической сферы, начавшегося в экспозиции, доведена здесь до кульминационной точки. Тема раскрывает полностью свою кантленную стихию, становится подчеркнута гомофонной (мелодия — крупным планом у струнных), наполняясь драматической экспрессией. Напряженный пульс ее развития усугублен контрастом восходящих и нисходящих вариантов (свободное обращение темы в *es-moll* отличается особенно обнаженной, открытой экспрессией). Кульминация побочной партии падает на предыктовую зону разработки и осуществлена сугубо мелодическими средствами (ведение мелодии в три октавы на доминантовом органном пункте). Силами побочной партии осуществляется движение — нарастание к репризе (введение фанфарного заключительного мотива побочной). Реприза главной партии продолжает, подхватывает динамическую линию побочной, непосредственно предваряясь вариантом ее центральной фразы (новый вариант затакта, в котором слились элементы главной и побочной партий).

Подход к репризе

91.

The musical score consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in G minor (two sharps). The music begins with a melodic line in the top staff, marked with a forte (*f*) dynamic. The first two measures of the top staff are bracketed and labeled 'n. n.' (no notes). The melody continues with a crescendo, reaching a fortissimo (*sf*) dynamic. The bottom staff provides harmonic support, also marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a fermata over the final note of the top staff.

Так проявляется характерная природа шумановского стиля, глубина взаимодействия в нем лирического и драматического начал, непрерывность, преемственность линии их развития. Реприза главной партии объединена с предыдущей кульминацией темы побочной партии общим органичным пунктом на доминанте (как в «Аппассионате» Бетховена). Дальше путь к слиянию этих образов идет через репризу (где побочная подчиняется тону главной, вступая в ее тональную сферу — *es-moll*), через нарастание траурно-хоральных элементов к коде, где сплетение фрагментов главной, побочной партий и начального мотива вступления концентрирует узловые интонации драмы в качестве трагического ее итога (идентичность моменту смерти Манфреда — Реквиему — из дальнейших музыкальных номеров драмы). Смысл трагического вывода коды (раздел *Langsam*), составляющей арку с медленным вступлением, рельефно раскрывается средствами тембрового контраста — трепетание струнных (двойной штрих в остинатной фигурации на интонациях главной партии) и хорал у духовых. Известная ассоциация с кодой «Кориолана» вызвана общностью трагического итога драмы обоих героев, хотя причины их душевного конфликта глубоко различны.

Обобщая сказанное, важно подчеркнуть, что романтическая концепция шумановской увертюры воплощена средствами, синтезирующими принципы бетховенского и романтического симфонизма.

Крупные вокально-инструментальные сочинения. Ораториальные жанры

Многогранный творческий облик Шумана дополняется новыми чертами при знакомстве с его вокально-хоровыми сочинениями. Наследие композитора в этой области достаточно обширно и разнообразно в жанровом отношении: песни, романсы, баллады для хоров различного исполнительского состава, оратории и кантаты. Шуман обращен здесь к жанрам, имеющим глубокие классические традиции и получившим новую трактовку в романтическую эпоху. В хоровой музыке, в частности, выразились в самой непосредственной форме демократические устремления романтиков, в том числе обращение к массовому исполнителю и слушателю. Хоры Шумана, адресованные широким кругам любителей, участникам хоровых обществ (*Liedertafel*), отмечены простотой мелодико-гармонического строения, четкостью метроритма, глубокой связью с национально-песенной культурой Германии. Это мужские хоры *a cappella*, среди которых выделяются произведения героической тематики, написанные в Дрездене. Особенно примечательны здесь «Три песни свободы» («*Drei Freiheitsgesänge*»), созданные в 1848 году.

Характерно романтическая тенденция — тяготение к синтезу

жанров — ярко выражена в хоровых балладах и в ораториях Шумана. В романсах и балладах для смешанного хора а саррелла и балладах для солистов, хора и оркестра мрачная, полная злоеющей таинственности фантастика соседствует с радужной сказочностью и мягким лиризмом. С точки зрения же драматургии и исполнительских особенностей, этим произведениям равно присущи черты кантатности, поэмности и бытовой песенности. Подобных смешанных по жанровым истокам произведений было много написано в последние годы жизни композитора на тексты романтических поэтов Уланда и Гейбеля («Королевский сын», «Проклятие певца», «Счастье Эденгаля», цикл из четырех баллад «О паже и принцессе»). Облик всех этих произведений в большой мере определили песенные принципы тематического развития.

Много нового вносит Шуман в область кантатно-ораториальной музыки, смело переступая рамки традиций, устоявшихся жанров. Поэзия легендарных сюжетных мотивов, романтическая красота музыкальных образов, тонкое камерное письмо — все это определило значение первой оратории Шумана «Рай и Пери» как новой и прекрасной страницы в истории жанра. Одновременно до последних дней жизни композитор мечтал создать грандиозную вокально-симфоническую эпопею в «простом народном немецком духе» (по его собственным словам). В планах Шумана были «Герман и Доротея» (по Гёте), «Лютер» — оратории в генделевских традициях. По его мысли, «оратория должна быть по-настоящему народной — такой, чтобы ее понимали и крестьянин, и горожанин, — в соответствии с ее героем, который был великим человеком из народа» (разрядка моя. — О. Ф.); композитор стремится к тому, чтобы музыка в ораториях «была проста, проникновенна, воздействовала бы прежде всего ритмом и мелодией»¹⁶⁴. Эти высказывания показывают отношение композитора к ораториальному жанру как величественному народному полотну, в духе героических эпопей Генделя. Отголоски этих монументальных замыслов можно найти в последнем ораториальном сочинении Шумана «Сцены из „Фауста“». Однако в целом созданные Шуманом кантатно-ораториальные произведения представляют камерно-лирическую разновидность жанра, отразившую романтическую направленность творчества их автора.

Ораториальный стиль Шумана не был единым: до последних дней Шуман искал пути обновления жанра, а три его основных сочинения в этой области «Рай и Пери», «Странствия Розы», «Сцены из „Фауста“» не сходны по своей драматургии. Так, в первом сочинении (1843) еще можно заметить относительное равновесие специфически ораториальных принципов и новых композиционных приемов, предвосхищающих романтические поэзные признаки. Второе сочинение — «Странствия Розы» (1851) — демонстрирует иную разновидность жанра при ведущем значении

¹⁶⁴ Шуман Р. Письма. Т. 2. С. 283.

песенной кантатности (в духе уже упоминавшихся поздних хоро-вых баллад). В последнем же крупном вокально-драматическом произведении Шумана — «Сценах из „Фауста“» (1844—1853) ораториальность в ее классическом, эпическом понимании составляет неразрывное целое с элементами оперно-театральной драматургии, с признаками романтической циклической композиции.

Создав ораторию «не для молебельного зала, а для веселых людей», Шуман отказался от классических ораториальных сюжетов и образов. Его внимание привлекли типичные идеи романтического искусства. Особенности художественной природы композитора определили его обращение к философским сказкам о странствиях в поисках идеала. Наряду с этой темой в сюжетах ораторий Шумана проявляется идея искупления, близкая немецкой романтической опере (сравним «Волшебного стрелка» Вебера, «Тангейзера» и «Летучего голландца» Вагнера с ораториями «Рай и Пери» и «Странствия Розы»).

Сюжетно-драматургическая линия в оратории «Рай и Пери» развивается от героических сцен и образов (первая часть) к лирико-психологической сфере (вторая — третья части). Первая часть произведения драматична. События, которые разворачиваются в порабощенной Индии, насыщены патриотическим духом, идеями национального освобождения, столь характерными для романтического искусства в целом (напомним в связи с этим героико-романтические оперы «Вильгельм Телль» Россини, «Норма» Беллини, романтические драмы Шиллера и Гюго) и занимающими значительное место в поэзии Томаса Мура, на сюжет которого и создана оратория Шумана¹⁶⁵. И хотя подобная проблематика равно присуща и классическим образцам ораториального жанра, она воплощена здесь в ином, романтическом и трагедийном ключе.

Вторая часть оратории, действие которой происходит в Египте, трактует ту же тему подвига-жертвы в ином плане: смерть девушки рядом с погибающим от чумы любимым, желание хотя бы отчасти принять на себя его страдания — эти сюжетные мотивы содержат в себе нравственные категории более субъективного звучания, аналогией им может служить тема спасения силой любви, свойственная многим романтическим операм, в том числе «Летучему голландцу» Вагнера, «Геновеве» Шумана.

Третья часть (в Сирии), герой которой — грешник, раскаявшийся при виде молящегося ребенка, усиливает значение общеэтических проблем, перенося их в мир религиозно-философских размышлений.

Нетрудно заметить, что во всех эпизодах оратории разрабатывается в разных аспектах истинно романтическая тема поиска идеала. Эта тема воплощена в образе Пери — падшего ангела,

¹⁶⁵ Шуман использовал для своей оратории лирический фрагмент из поэмы Т. Мура «Лалла Рук».

для которого врата рая откроются только при условии обретения чудесного дара. Образ Пери, обобщающий романтическую идею оратории, является стержнем всей ее драматургии. Ему подчинены другие, побочные персонажи (ангел, юноша и его самоотверженная невеста). Музыкальная же характеристика Пери становится своеобразным лейтмотивом, свободно варьируемым на протяжении всего сочинения, она определяет круг интонаций, господствующее настроение. Нежная, распевно-речитативная мелодия изложена в начале небольшого оркестрового вступления. Она вводит в мир романтического томления, мягкой печали. Не случайно ее интонации оказываются родственными аналогичным темам из романтических немецких опер («Ундины» Гофмана, «Фей» Вагнера).

В ней слышатся интонации, предвосхищающие лирику Чайковского, особенно его последнюю, камерную лирико-романтическую оперу «Иоланта»¹⁶⁶. Все лирические, вырастающие из лейтмотива Пери темы объединяет постепенный нисходящий мотив, исполненный трепетной мольбы. Неустойчивые гармонии, поддерживающие мелодическое движение, приносят особую эмоциональную краску — романтическую взволнованность, вопрошательность, трогательную недосказанность.

92a. *Andante* «Рай и Пери», № 1

6. *Langsam* № 10

в. *Noch langsamer* № 20

¹⁶⁶ Чайковский был одним из почитателей оратории «Рай и Пери». В дневнике 1887 года можно найти заметку: «Играл „Paradies und Peri“ Шумана. Эка божественная вещь!!!» (Чайковский П. И. Дневники (1873—1891). М.; Пг., 1923. С. 178).

Свойственный романтической поэчности метод монотематизма, выступающий в лирической сфере оратории, вместе с внезапными сменами эмоциональных настроений, гибкостью интонационно-тематического развития сближает сочинение с лирическим монологом.

Аналогии усиливаются благодаря декламационной выразительности вокального письма. Монологичность, формирующаяся уже во вступлении, в дальнейшем определяет облик сольных ариозных сцен, речитативов рассказчиков. Так, в первой арии Пери (№ 2) сквозь песенную основу мелодии, ее структурную расчлененность проступает свободное, откликающееся на едва заметные повороты текста тематическое развитие, основанное на тонких жанровых модуляциях (смена танцевального, песенного, хорального элементов).

Еще более определенно проявляется сквозное развитие в сольных эпизодах второй и особенно третьей части (структурно наиболее интересной, но по эмоциональному тону — менее непосредственной). Интонационный облик этих разделов характеризуется усилением выразительного значения слова. Это ярко выступает в вокальном стиле последней арии Пери (№ 20), в основе которой — три контрастирующих друг другу эпизода. В первом эпизоде, развивающем основной лейтмотив Пери, вокальная линия отличается утонченностью, обилие хроматики создает образ, полный томления, женственной грации, причудливой изменчивости. Энергия и волевая порывистость присущи второму эпизоду с его резко прочерченной мелодией и стремительной фигурацией сопровождения. Третий же эпизод, резюмирующий содержание арии, выдержан в духе умиротворенного хора.

Романтическая изменчивость настроений, гибкие переходы музыкальных образов создали новый тип построения арии — свободную непрерывную композицию, легко вливающуюся в общее музыкально-драматическое развитие.

Вокальный стиль оратории «Рай и Пери» — явление во многом новаторское, сложное, рожденное под непосредственным воздействием двух противоположных начал — песенности и декламационной монологичности, равно ярко заявивших о себе в немецкой романтической опере 40—50-х годов и в камерной вокальной лирике. Развитие его стало подготовительным этапом к созданию единственной оперы Шумана — «Геновевы». Параллельная (но гораздо более радикальная) работа над новым вокальным стилем проходила в дрезденских операх Вагнера, ведя к созданию больших сольных сцен в его тетралогии и в опере «Тристан и Изольда». Поиски Шумана направлены на устранение резких градаций между сольной арией и речитативом. Равно как в арию проникают элементы речевой интонации, вокальной декламации, так речитатив насыщается тонкой певучей мелодикой, смыкаясь с ариозными формами, образуя вместе с ними большие сцены сквозного развития. Так внутри шумановской оратории формируется сквозная

музыкальная драматургия — один из новаторских принципов романтического музыкального искусства.

Лирическое настроение оратории, ее камерный характер определили общий облик и х о р о в ы х сцен, принципы хоровой фактуры. Шуман нигде не использует плотного изложения, а обращается к прозрачному аккордовому четырехголосию (общая динамика почти нигде не превышает *mezzo forte*). Такой тип письма получил широкое развитие в романтической хоровой музыке XIX века начиная с ораторий и месс Шуберта. Воздушность звучания лирико-фантастических хоров оратории «Рай и Пери» ставит их в связь с поэтическими образами «Оберона» Вебера, «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. В таких эпизодах раскрывается светлый мир волшебных сказок и прекрасных грез о далеких и причудливых странах.

Однако в героической сфере образов (первая часть, сцена гибели индийского юноши) Шуман обращается к хоровым традициям классической оратории. Наиболее ярко эти параллели выявляются в заключительном хоре первой части — фуге, интонационно суровая, обобщенная тема которой сродни хоровым темам XVIII века.



Создав новый «камерно-лирический» тип романтической оратории, Шуман не отказался от опыта классиков. Тем не менее преобладают у него стилистические тенденции, развивающиеся главным образом в романтической опере, симфонических поэзных формах, в камерных вокальных жанрах. Осуществив взаимодействие ораториальных и камерных вокальных форм, обновив драматургию целого, композитор проложил новые пути развития жанра и музыкальной драматургии в целом. Созданная в начале 40-х годов, оратория «Рай и Пери» в известной мере предвосхитила достижения Листа (в поэзных жанрах) и Вагнера (в опере), определив широкие возможности и средства преобразования вокально-симфонических жанров. Сам Шуман считал эту ораторию одной из своих творческих удач.

Тенденция камерности, наметившаяся в оратории «Рай и Пери», была продолжена и усилена в музыкальной сказке «Странствия Розы» (1851) — кантате для солистов, хора и оркестра на сюжет Морица Горна.

В сказке Горна Шумана привлек родственный «Пери» поэтический сюжет о скитаниях кроткой и нежной души. Дитя эльфов — прекрасный цветок, превратившись в девушку, стремится познать людские радости. Она переживает и одиночество и любовь и внезапно умирает, вновь превращаясь в цветок. Все это близко Шу-

ману. Однако сами стихи Горна были весьма далеки от совершенства. Несоответствие качества шумановской музыки и поэтического текста вызвало эмоциональный отклик Вагнера: «Кого могла вдохновить столь плохая поэзия, — пишет Вагнер, — чтобы написать такое великое (разрядка моя. — О. Ф.) музыкальное произведение»¹⁶⁷. Если оценка Вагнером произведения Шумана и была сильно преувеличенной, она показывает созвучие кантаты «Странствия Розы» романтическим устремлениям времени. Очевидны соприкосновения ее и с произведениями раннего романтизма («Ундина» Гофмана), с такими операми, как «Феи» и «Лознгрин» самого Вагнера (прекрасная, возвышенная душа, идеальная красота преходящи, они не могут занять прочного места на земле — таков печальный смысл сказки). Хотя, разумеется, здесь нет идейной сложности вагнеровских опер, повествование ведется просто, в духе детской наивной сказки. Этому соответствуют и средства выражения.

Широкий показ народно-бытовых образов, а в связи с этим обращение к песенному тематизму определили облик кантаты, вовлекли в эту сферу и сказочно-романтическую линию сюжета. Большинство эпизодов выдержано в характере бытовой немецкой музыки с присущими ей простотой мелодического развития, четкой, чаще танцевальной ритмикой, ясным ладогармоническим строением (см., например, № 5, 22). Тип композиции, опирающийся на принцип чередования замкнутых песенных номеров, еще более подчеркивает связи кантаты с излюбленным романтическим циклическим жанром — кругом песен. В «Странствиях Розы» Шуман не прошел мимо традиционных романтических сцен фантастического характера, отдав им всю первую часть сочинения¹⁶⁸. Однако эти эпизоды лишены той неповторимой индивидуальности, которая характеризует фортепианную и вокальную лирику Шумана. Композитор здесь в большой мере выступает продолжателем линии лирической фантастики Вебера и Мендельсона.

Основные особенности «Странствий Розы» связаны с камерно-бытовой трактовкой хоровой партитуры. Ограничившись преимущественно женским составом хора, Шуман придал ему особую воздушность, легкость звучания, подчеркнутую гомофонным изложением материала.

Среди ораториальных сочинений Шумана особое место занимают «Сцены из „Фауста“». Работа над ними заняла последнее десятилетие творческой жизни композитора (1844—1853) — период, когда в его стиле произошел заметный перелом, возрос интерес к объективному миру, к грандиозным симфоническим и вокально-драматическим концепциям.

В своей монументальной композиции «Сцены» (а особенно третья их часть) выступают антиподом других ораториальных со-

¹⁶⁷ Цит. по кн.: *Einstein A. Music in the Romantic Era. P. 175.*

¹⁶⁸ В кантате две части (№ 1—10 и 11—24).

чинений Шумана. Сложное и насыщенное хоровое письмо, объемность и драматургическая развитость образов свидетельствуют о широте замысла композитора. Вместе с тем в «Фаусте» нашли продолжение некоторые ранее определившиеся особенности хорового стиля Шумана: лирико-романтическое начало, песенная основа тематизма.

«Сцены из „Фауста“» — явление сложное, обобщающее разнообразные пути развития вокально-драматических жанров в середине XIX века. Сам композитор не определил жанровую принадлежность этого сочинения, подчеркнув его многоосновность. Здесь и признаки оперы с ее большими моносценами, с широкими индивидуализированными характеристиками, разнообразными ансамблями. Велико значение и эпического ораториального начала, проявляющегося в философских монологах, в объективно повествовательных хорах. Нельзя не заметить третьего жанрового плана «Сцен» — это романтическая песенная цикличность.

Драматургия «Фауста» Шумана лишена сквозной линии развития. Композитор сочинял музыку не к трагедии Гёте, а к избранным, преимущественно лирико-философским отрывкам из нее.

Показателен для позднего Шумана самый процесс работы над сочинением: вначале главное внимание композитора привлекла вторая часть трагедии Гёте «Преображение Фауста». На текст ее эпилога был написан большой эпизод, впоследствии ставший третьей частью «Сцен». Исполнение с большим успехом этого фрагмента на гётевских торжествах в 1849 году заставило Шумана продолжить работу над сочинением. И снова важнейшим материалом здесь стали монологи Фауста из второй части, и только образ Гретхен был создан на основе отдельных лирико-драматических сцен из первой части трагедии.

Акцентировав значение второй части «Фауста», композитор глубоко проник в истинный замысел Гёте, ведь автор трагедии раскрыл подлинно философский смысл своего сочинения не в популярном законченном лирико-бытовом сюжете первой части, а в сложных абстрагированных символах, особенно характерных для второй.

Сочинение, над которым Гёте работал около шестидесяти лет, было воспринято романтиками глубоко индивидуализированно, по-своему. Они акцентировали в «Фаусте» Гёте свойственный их веку пафос страстной жажды и вечного поиска идеала, постоянной внутренней неудовлетворенности и борьбы — то, что ныне связано с понятием «ф а у с т и а н с т в а». Образы и сюжетные мотивы трагедии, таким образом, были значительно переосмыслены, романтизированы.

Шуман, с именем которого связан расцвет немецкого романтического искусства, не мог избежать встречи с одним из самых любимых в его эпоху сюжетов. Однако композитор, в поздних произведениях которого все острее ощущалось стремление к классической ясности, эпичности, в прочтении и понимании трагедии

стремился встать именно на гётевскую позицию. Правда, известное переосмысление содержания все-таки произошло из-за почти полного исключения из сюжета образа Мефистофеля. Это лишило «Сцены» активной нравственной конфликтности, элементов борьбы и главного «романтического стержня» — внутреннего раздвоения личности. Шуман усилил значение объективного начала, подчеркнув волевую собранность своего героя. Не случайно современники Шумана утверждали, что музыка «Сцен» с ее склонностью не к изображению, а к выражению, не к бытописанию, а к философской обобщенности раскрыла им сущность трагедии Гёте.

В музыкальном стиле «Сцен» сочетаются разнообразные средства, формы и жанры, от камерной романтической манеры до монументального хорового письма. Бытовой лирический тематизм нередко соседствует с величественными импровизациями, отмеченными чертами баховской патетики. В горячо любимой романтиками музыке Баха Шуман находит идеальное соответствие философской глубине концепции «Фауста» Гёте, его многогранным и сложным образам. К баховским истокам шумановских «Сцен из „Фауста“» ведут пути от отдельных проявлений «бахизма» в «Симфонических этюдах», «Крейслериане», третьей симфонии. Наряду с творческим переосмыслением интонационного словаря Баха, Шуман в «Сценах» чаще обращается к тому широкому кругу эмоциональных состояний, который когда-то вдохновил автора пассионов и мессы, от философски-углубленной лирики и просветленного умиротворения (близких финалу «Страстей по Матфею») до напряженного драматизма (в духе мессы *h-moll*).

Нельзя не услышать в шумановском «Фаусте» и связей с трагическими страницами реквиемов (в частности — Моцарта). Значительное место среди различных стилевых элементов здесь занимает и строгое хоровое письмо. И рядом с ним как прямая его противоположность — проявление стиля немецкой романтической оперы с ее песенным тематизмом, идиллической обрисовкой быта, сказочной фантастикой, драматическими сценами ужасов — с закрепившейся за всеми этими образами сферой выразительных средств. Некоторые эпизоды «Сцен» наделены типично шумановским проникновенным лиризмом (это и первая сцена Гретхен, и фантастический диалог Фауста с Ариэлем во второй части).

Даже такой беглый обзор позволяет заметить, сколь разнообразные, подчас прямо противоположные средства привлек Шуман, создавая одно из самых монументальных своих сочинений. При этом стиль его не представляется эклектичным. Наоборот, в этом сложном синтезе — некое соответствие универсализму самого «Фауста» Гёте. Более того, кажущаяся пестрота музыкального языка «Сцен» на самом деле является продолжением этого замысла, в котором столь тонко сочетаются возвышенное и низменное, фантастическое и реальное, философское и бытовое.

Из трех ведущих персонажей трагедии композитор выделяет Гретхен и Фауста, отводя для характеристики каждого одну часть

оратории. Портрет Гретхен, ее душевный мир раскрывается в первой части, состоящей из трех сцен: «В саду», «Перед изваянием божьей матери», «В соборе». Эти разнохарактерные эпизоды повествуют о судьбе Гретхен, о ее любви и страданиях. Музыкальная характеристика героини выделяется здесь простотой и человечностью. В ней ощущается воздействие бытовых жанров (танца, песни), что является прямым следствием влияния ранней немецкой романтической оперы (напомним в связи с этим характеристики Агаты и особенно Анхен в «Волшебном стрелке» Вебера). Заметим, однако, что в результате усиления драматического начала наблюдается переход от простодушно-лирического, жанрово-бытового тематизма к театрализованной патетической декламации (в духе романтических драм Шиллера или Гюго). Этот путь преобразования ведущего характера легко прослеживается в сопоставлении тематизма основных сцен Гретхен. Так, для сцены «В саду» используется светлая, несколько сентиментальная мелодия в духе вальса, хрупко звучащая в оркестре. Последний, кстати, играет здесь важнейшую роль в создании основного образа и настроения, тогда как в дальнейшем возрастает значение вокального начала. Образ Гретхен перед изваянием божьей матери раскрывается через лирическую песню-молитву, которая своей непритязательностью и откровенностью в передаче человеческих чувств заставляет вспомнить «Маргариту за прялкой» Шуберта. Тонко отражена в шумановской молитве способность романтиков к чуткому улавливанию музыкой всего многообразия настроений поэтического текста.

Im Anfang nicht schnell, später bewegter № 2

94. (Steckt frische Blumen in die Krüge)

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Ach nei- ge, du' and features a dynamic marking of *sf*. The piano accompaniment includes parts for Violoncello (V-la) and Woodwinds (Ob., Cl.), with dynamic markings of *sf*. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Schmerzen rei- che, dein Ant- litz gnä- dig mei- ner Noth!' and features a dynamic marking of *pp* for the piano accompaniment.

Последняя из сцен с участием Гретхен — «В соборе» — потрясает своим трагическим величием. Мрачные импровизации оркестра, подражающего органным прелюдированиям; грозные возгласы хора, посылающего проклятия грешнице, и наконец, самый стиль вокальной партии Гретхен, лишенный кантиленности, а нередко вообще переходящий на мелодекламацию, — все это создает ассоциации с «Dies irae», причем ярко романтическим и потому близким Реквиему Верди.

Образ Фауста, пожалуй, наиболее самобытное создание Шумана — антипод его же Манфреду. На первый взгляд кажется, что композитор обеднил привычный характер гётевского героя, лишив его извечного борения, поиска. Фауст Шумана — не смятенная «раздвоенная» личность, которая так привлекала романтиков (например, Вагнера, Листа, Берлиоза), а человек, уверенный в справедливости и верности своих убеждений, познавший смысл и радость бытия¹⁶⁹. Такая трактовка этого образа вытекает из самого текста трагедии, но достаточно редка в музыкальном воплощении сюжета. Тем более интересно, что создана она одним из самых «смятенных» романтиков — Шуманом.

Однако в ней есть свое основание, и появление ее исторически не беспочвенно. Шумановский «Фауст» создавался в годы, когда романтизм вступал в заключительный этап развития. Происходила переоценка ценностей, ранее казавшихся незыблемыми, нащупывались новые пути развития, выявлялись новые идеалы. Ценность образа, созданного Шуманом, заключается прежде всего в том, что в послереволюционный период — период распространения пессимистических философских концепций (Шопенгауэр) — он сохранял в себе извечные гуманистические идеалы, воспетые еще в эпоху Просвещения, утверждающие веру в разум и творческие силы человека.

Лишь в драматической увертюре, близкой по характеру и кругу образов к шумановскому «Манфреду», отчасти вскрыты внутренние противоречия Фауста. Из всей музыки «Сцен» увертюра была написана последней (1853). Она убеждает в том, что и в последние годы жизни Шуман сохранял в себе значительные творческие силы, хотя и изредка, но выливающиеся в столь мощные, впечатляющие звуки. По смыслу увертюра представляет первый фаустовский монолог, содержание которого можно объяснить словами героя трагедии: «В начале было дело!..» Нравственная сила и убежденность Фауста раскрыты в музыке устойчиво светлого характера, которая, оттесняя настроения неопределенности и сомнения, постепенно формируется и утверждается в коде увертюры, а от нее переходит и далее, во вторую часть «Сцен».

¹⁶⁹ Именно такое понимание характера Фауста заставило Шумана отказаться от развития в своем сочинении образа его «второго я» — Мефистофеля. Этот персонаж появляется лишь на короткое время во второй части «Сцен» (№ 6 — «Смерть Фауста») и характеризуется скупыми речитативными репликами.

Тематизм монологов Фауста, интонационно родственный финалам шумановских симфоний, насыщен приподнято-гимническими мелодиями. Их хоральная основа, сдержанность, лапидарность восходят к традициям народной немецкой песенности, и в этом нельзя не почувствовать связей с тематизмом Бетховена (вплоть до темы «Радости»). Подобный тематизм вскрывает самую суть образа Фауста, смысл жизненных исканий героя, утверждение себя в единении с человечеством.

FAUST
mit freudiger Kraft № 5

95.

- sann. Er greift das Werk - zeug, schaufel rührt und Spa - ten!

Tr-be

В отличие от двух частей-портретов, в последней, обобщенной, выражена идея всего произведения, тема вечного торжества жизни. Текст третьей части, выдержанный в объективной повествовательной манере, заставил Шумана обратиться к ораториальным принципам письма. Эти принципы проявляются в самой драматургии финала при ведущем значении хора, в многообразии и разработанности хорового письма. Часто композитор обращается к хоровым традициям прошлого. Так, по наблюдению Э. Бюккена, некоторые разделы эпилога показывают, что Шуман «глубоко проник в мир Палестрины и "Торжественной мессы" Бетховена»¹⁷⁰. В то же время во вступительном хоре выявляются связи с фантастическими сценами романтических опер. Мрачные унисоны, эхообразные переключки голосов вызывают в памяти «Сцену в волчьей

¹⁷⁰ Bücken E. Robert Schumann. Köln, 1940. S. 118.

долине» из «Волшебного стрелка». Этой романтизированной картине пейзажно-изобразительного плана противостоит углубленный, сосредоточенный тематизм в духе старинных арий *lamento* (соло тенора — «Отец восторженный»). Скорбно ниспадающие интонации солирующей виолончели, долгие органные пункты создают настроение умиротворенного размышления. Наконец, в заключительном большом хоре — *Chorus mysticus*, написанном на текст последних строк трагедии Гёте («Все быстротечное — символ, сравнение...»), выявляются черты сходства с полифонией строгого стиля.

Выравненное движение монументальных вертикалей двойного хора, текучесть ритмического рисунка со «стертыми» сильными долями, лишенное индивидуальности мелодическое зерно — эти качества прямо указывают на «строгостильные» истоки. Однако архаический характер, свойственный заключению, лишает хор тех живительных жизненных токов, которые присущи стихам Гёте. Это, можно сказать, единственный эпизод «Сцен», где музыка оказывается слабее поэтического текста. В дневниках Шумана, относящихся к периоду работы над хором, есть примечательная запись — свидетельство титанической затраты энергии: «...жертвуя своими последними силами...»¹⁷¹. Однако, несмотря на это, стиль вровень с Гёте Шуману в эпилоге не удалось. Возможно, что хор был написан в период творческой депрессии, которая все чаще скрывала композитора.

Стилистически третья часть — наиболее сложная и многоликая в «Сценах из „Фауста“». Пестрота, проявившаяся в характере хорового изложения (сравним, например, вступительный хор части и ее заключение), в мелодико-гармонических истоках, ведет к необходимости постоянно контрастно сопоставлять эпизоды, что является более типичным для романтической цикличности. Иначе говоря, даже в наиболее ораториальной части Шуман стремится к использованию новых драматургических закономерностей, свойственных его эпохе. Интересно, что в одном из эпизодов (хор № 3) композитор прибегает к самоцитированию и использует для заключения хора тему из своей фортепианной пьесы «Вещая птица», отличающейся романтической хрупкостью колорита, но при этом не выделяющейся в общем строе образов и средств части в целом.

Если в других кантатно-ораториальных сочинениях Шумана проблема обновления драматургии решалась средствами коренного отхода от классических нормативов, то «Сцены из „Фауста“» решают ту же задачу иными приемами. Здесь постоянно ощущается внутреннее движение от романтизма к классике, нередко приводящее к синтезу их основных черт. Явление это порождено особенностями построения самой трагедии Гёте. И здесь Шуману

¹⁷¹ Цит. по кн.: *Einstein A. Music in the Romantic Era*. P. 176.

удалось буквально «слиться» с первоисточником. Столь тесный союз слова и музыки, поэтической драматургии и музыкальной мог быть создан только романтическим композитором.

Опера «Геновева»

Особое место в творчестве Шумана занимает опера «Геновева». Общеизвестно, насколько важным и значительным было стремление немецких романтиков к оперному жанру. Тяга к опере, явившаяся одной из форм национального самоутверждения немецких художников, привела уже в первые десятилетия XIX века к крупным достижениям в музыкально-драматическом искусстве, к появлению «Ундины», «Фауста», «Фрейшюца», «Эврианты», «Оберона». В 30—40-е годы интерес к музыкальному театру еще более усилился, когда выступил со своими операми молодой Р. Вагнер.

Мысль об опере тревожила в течение всей жизни и Мендельсона, и Шумана. Мендельсон не успел оставить зрелого законченного оперного произведения. Шуман свою музыкальную драму — «Геновеву» — завершил уже в зрелые годы.

Различно оценивала музыкальная критика оперу Шумана. «В ее музыке находятся сокровища вдохновения, глубокого чувства, драматического чутья и средневекового колорита,— писал Г. А. Ларош.— Как музыкальное произведение „Геновева“ — одна из первых опер в мире. Она сверкает неистощимыми красотами гармонии, в которой Шуман не имеет равного. Но при всех своих нетленных красотах „Геновева“ страдает одним только недугом: в ней слишком выдается личность самого Шумана. [...] Высказываю взгляд теперь еще парадоксальный, но к которому, я убежден, со временем неминуемо придут,— после Глука, после Моцарта не было музыкальной драмы настолько возвышенной, идеальной, настолько целомудренно-правдивой, как шумановская „Геновева“»¹⁷².

Иным оказался взгляд А. Н. Серова: «Подробности, местами, есть превосходные... но все это отрывочно и настоящим, вполне драматическим духом не проникнуто. Прослушав оперу, вы невольно скажете: „Нет, этот даровитый музыкант призвания к опере не имел“»¹⁷³.

Приговор Серова об отсутствии у Шумана призвания оперного композитора утвердился в оценках (вплоть до наших дней)¹⁷⁴. Тем не менее он справедлив лишь отчасти. Действительно, в даровании Шумана не было предпосылок для создания большого дра-

¹⁷² Ларош Г. А. Избр. статьи. Л., 1974. Вып. I. С. 109.

¹⁷³ Серов А. Н. Заграничные письма // Критические статьи. Спб., 1892. Т. 2. С. 1095, 1096.

¹⁷⁴ См.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 727—730. Конен В. Вокально-драматические «поэмы» Шумана // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. М., 1975. С. 214.

матургически-действенного оперного произведения. Сценичность в ее определенных качествах была чужда Шуману, но свой дар лирика и психолога он выразил в «Геновеве» с большой глубиной и убедительностью. Лучшее, что заключено в его «Геновеве», говорит о тяготении к камерной трактовке оперного жанра (как и ораториального). Если бы Шуману удалось полностью реализовать свои стремления, он, возможно, явился бы, отчасти предвосхитив Чайковского, создателем нового типа оперы — лирических сцен. Однако в целом он не вышел за рамки традиций романтической оперы (резкий контраст двух миров — добра и зла, введение фантастического аспекта, черты визионерской святости в героине и т. д.), и это привело к двойственности концепции произведения, просчетам в ее драматургии. Решить проблему радикального обновления оперы было уделом Вагнера, дар Шумана был направлен со всей интенсивностью в область других жанров. Не забудем, что «Геновева» — его единственное оперное произведение.

До «Геновевы» Шуман отверг двадцать три оперных сюжета, драматически глубоких и сильных. Среди них — «Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира, «Корсар» Байрона, «Мазепа» Словацкого, «Дождь и догаресса» Э. Т. А. Гофмана, «Одиссея», легенды о Тиле Уленшпигеле, о вартбургском состязании певцов, миф о нибелунгах, история Марии Стюарт. В этом ряду произведений мировой литературы, раскрывающих подлинно трагедийные концепции человеческой жизни, драме Фридриха Геббеля «Геновева» принадлежит более чем скромное место.

Правда, мысль об оперном сюжете, связанном с легендой о Геновеве, впервые была высказана Э. Т. А. Гофманом в «Серапионовых братьях», где речь шла о «Мюллеровой Геновеве», в которой героя Гофмана — композитора — привлекали «сладкое томление, горечь, душевная тоска, таинственное предчувствие»¹⁷⁵. И быть может, именно Гофман впервые возбудил интерес Шумана к этому сюжету.

Однако Шумана заинтересовала не драма Ф. Мюллера «Голо и Геновева» (1776), в которой отражены идеи «штюрмерства» («бурный гений» Голо, охваченный всепоглощающей страстью) и ранних драм Гёте («Гец фон Берлихинген»). И хотя образы Ф. Мюллера по своему складу, эмоциональному тону существенно ближе шумановскому «бунтарству», флорестановскому началу, все же выбор пал на «Геновеву» Геббеля.

В высказываниях Шумана его отношение к музыкальному театру ясно выявляется при сопоставлении, например, опер Мейербера и Вебера. Оперы Мейербера (особенно «Гугеноты») воспринимались Шуманом как произведения поверхностные, внешне эффектные, в которых отсутствует глубина воплощения чувств. Напро-

¹⁷⁵ Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. В 4-х т. Спб., 1873. Т. 1. С. 132. Фридрих Мюллер (1749—1825) — литератор и живописец, вошедший в историю немецкой литературы под именем Мюллера-живописца.

тив, оперы Вебера неизменно приводили его в восхищение. «Эта кровь его сердца, самая благородная, какая в нем была, — писал Шуман об «Эврианте» в 1847 году, — опера стоила ему куска жизни — это несомненно. Но она дала ему и бессмертие. Цепь сияющих драгоценностей от начала до конца. Всюду — высший блеск ума и мастерства»¹⁷⁶.

Главным для Шумана в создании оперы было требование искренности, правдивости, психологической углубленности. Он писал: «Немецкие композиторы терпят неудачу большей частью тогда, когда стремятся понравиться публике. Но пусть кто-нибудь из них хоть раз даст что-нибудь собственное, простое, идущее из глубины его существа, и он увидит, что достигнет большего»¹⁷⁷.

Шуман искал сюжет, драматургической основой которого была бы глубокая личная драма. Стремление раскрыть ее сокровенно и внутренне сдержанно, с особым эмоциональным целомудрием заставляло композитора отказываться от сюжетов, обязательным атрибутом которых были сценически эффектные коллизии.

Шумана привлекла средневековая легенда о Геновеве в обработке Геббеля, основное содержание которой раскрывает сложный внутренний мир героев¹⁷⁸. В трагедии Геббеля не было ни бунтарства Мюллера, ни мистической концепции произведения Тика («Жизнь и смерть святой Геновевы»), но была усилена романтическая психологичность основных образов. В общей мрачной атмосфере его трагедии, написанной в 1843 году, выступают и некоторые «предмартовские» настроения; заметно ощутимы социальные мотивы (образ Геновевы, несправедливо униженной и бесправной женщины. Голо — человек жаждущий действия, но лишенный по рождению привилегированных прав в обществе). Атмосфера современности, привнесенная автором, придает всему произведению особую жизненность. Не случайно Серов называет трагедию «сильной, энергической». Особенно восхищает его логически естественное трагедийное завершение произведения.

Однако лучшее в трагедии Геббеля не получило развития и углубления в либретто. Драматургия оперы пошла по своему руслу, лишь оттолкнувшись от сюжетной схемы Геббеля.

Шуман, продолживший и завершивший работу над текстом оперы, остановился на счастливой развязке произведения; он привнес в него также некоторые мотивы, свойственные пьесе Тика (благочестивое смирение Геновевы — четвертый акт, № 16; драматургическая роль духа Драго — финал третьего акта)¹⁷⁹. Но главное отличие заключалось в том, что все произведение, его общее сценическое развитие оказалось как бы овеванным романтической атмосферой «Фрейшюца» и «Эврианты». Так, сам образ

¹⁷⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 171.

¹⁷⁷ Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 688—689.

¹⁷⁸ Содержание оперы см. в кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 712.

¹⁷⁹ Первые два акта либретто были подготовлены для Шумана Р. Рейником.

Геновевы бесконечно близок образу Эврианты и в целом, и в деталях. Так же близка и общая драматургическая концепция двух опер. Голо Шумана напоминает образ веберовского Лизиарта, а Маргарета, в известной мере, родственна Эглантине. Сцена колдовства у Шумана (финал третьего акта) — своеобразная параллель сцене отливки волшебных пуль в «Волчьем ущелье» Вебера. Народные же сцены начала и конца оперы Шумана как будто воспроизводят атмосферу «рыцарских» сцен «Эврианты», в то время как жанрово-бытовое начало хоров второго акта (№ 8, отчасти № 12) близко по духу жанровым сценам первого и третьего актов «Фрейшюца».

Естественно, здесь не может быть речи о внешнем подражании Веберу. В «Геновеве», от начала до конца, в каждом музыкальном образе, в каждой сцене слышится интонация Шумана, лирический психологизм, тончайшее ощущение природы автором известнейших вокальных циклов, лирических фортепианных высказываний. Проникновенная, сердечная, душевная лирика, связанная, в первую очередь, с образом Геновевы, окрашивает все произведение в целом.

И все же «давление» драматургической концепции веберовских опер, характера их отдельных образов и сцен, возникшее, видимо, в силу бесконечного восхищения Шумана произведениями близкого по духу немецкого романтика, было очень сильным. Оно не смогло исторически оправдать себя в творчестве Шумана. То, что было так свежо, чисто и прекрасно в своей первозданной наивной простоте в начале 20-х годов у Вебера, оказалось не столь актуальным в конце 40-х, когда возникли новые идейно-художественные тенденции в искусстве, когда уже существовали сложные музыкально-драматические концепции Вагнера, когда рождались своеобразные новые оперные формы и уже были найдены средства воплощения остро конфликтной музыкальной драматургии.

Что касается несоответствия «Геновевы» общественной ситуации времени, то отклик на нее Шумана как художника выразился не в идее борьбы, а в выражении незащищенности светлого, прекрасного существа в мире жестокости, эгоистических корыстолюбивых целей (в конечном счете таков удел и вагнеровской Эльзы и святой Елизаветы в оратории Листа и др.).

Премьера «Геновевы», состоявшаяся 25 июня 1850 года под управлением автора, не вызвала широкого общественного резонанса в кругах передовой немецкой публики, так как только что отгремевшие бури революции 1848—1849 годов отодвинули в прошлое драматические конфликты «Геновевы».

Специфика общей идейной концепции «Геновевы» обусловила отсутствие целостности в сценическом развитии музыкальной драмы. Здесь, в сущности, отсутствует та стройность контрастной драматургии трехактного сценического развития, которая отличает «Фрейшюца» и «Эврианту». Постепенно возрастающее драматическое напряжение в развитии основного конфликта в первых двух

актах «Геновевы» прерывается в сцене Зигфрида и Маргареты. Весь третий акт (обе картины) в драматургии целого воспринимается как остановка действия. Именно остановка, а не отстранение основного конфликта! Красочность, динамизм, известная напряженность внутренней драматургии акта (сцена колдовства, монолог Зигфрида, монолог Маргареты, открывающий финал) — все это приобретает уже самодовлеющий характер; остановка действия оказывается излишне длительной, внимание слушателя переключено столь основательно, что сценически яркий финал третьего акта воспринимается уже как финал оперы, после чего обширный четвертый акт производит впечатление лишь растянутого дополнения.

Обращает на себя внимание также глубокое противоречие между относительно простым развитием сценических событий и тончайшими выразительными нюансами прочтения текста драмы композитором. Может быть, именно эта необыкновенная шумановская чуткость к поэзии и составляет одновременно и главное художественное достоинство, и главную композиционную слабость «Геновевы».

Основные образы — Геновева, Голо, Маргарета — раскрыты в опере достаточно ярко. В партии Геновевы господствует преимущественно лирическая сфера. Нередко Шуман обращается при этом к традиционным жанрам немецкого вокального искусства: лирический романс (ария № 11), бытовая песня (начало дуэта № 9), молитва (эпизод В-dur в сцене № 16), идиллический бытовой песенный дуэт (№ 3 и также № 9)¹⁸⁰. Несколько драматически трактованных эпизодов в партии Геновевы (завершающий раздел дуэта № 9, драматический диалог, заключительный раздел арии № 16, партия Геновевы в диалогической сцене № 8 и особенно в финале № 12) не вносят иных красок в психологический портрет героини. Душевный проникновенный лиризм особенно впечатляет в ариозных эпизодах (ария № 11, второй акт; начало арии № 16, четвертый акт). Ария № 11 далека от традиционных развернутых оперных арий. По своему складу это лирическая миниатюра в духе наиболее сокровенных высказываний композитора в области вокальной музыки. Простота композиционной структуры (двухчастность), мелодическое вариантное развитие на основе небольшого интонационного зерна, выразительность голосов оркестровой фактуры, свободное сочленение вокального и оркестрового голосов, затухание, истаивание звучности в конце и даже характерная шумановская постлюдия — все это подчеркивает камерность арии, отсутствие в ней элементов «оперности», глубокое внутреннее родство с монологическими принципами камерной вокальной музыки Шумана в целом.

Более действенны в опере Голо и Маргарета.

¹⁸⁰ Текст и напев дуэта № 9 заимствованы Шуманом из сборника «Чудесный рог мальчика».

Образ Голо сложен и противоречив по самой своей природе. Любовь и ненависть — две страсти, две движущие силы в развитии образа. Сопоставление Голо — Геновева естественно вызывает мысль о воплощении в опере характерной шумановской антитезы двух образов (Флорестан — Эвсебий) в виде особого рода двуликого героя произведения. Если в образе Голо сконцентрирована активность, действенность, импульсивность, то с образом Геновевы связывается созерцательно-лирическое начало в опере (мягкость, нежность, мечтательность).

Романтическая раздвоенность, борьба добра и зла в душе Голо, его личная драма — это лишь одна сторона образа. В облике Голо присутствуют и иные мотивы. Здесь и стремление к идеалу и сознание его недостижимости, мечта о счастье и трагическое разочарование личности, здесь и мятежный вызов обществу, миру и бессильный уход в никуда, в небытие. В образе Голо сконцентрировались черты многих романтических героев. Это мятущаяся, страдающая душа, не находящая своего места в жизни. Эти мотивы не получили своего полного раскрытия в опере, они только намечены автором. Образ Голо приоткрывает новую музыкальную страницу в истории романтического героя; более полно он будет раскрыт в следующем за ним шумановском «Манфреде».

Трагедийность музыкально-сценического решения образа Голо ощутима уже при первом его появлении (речитатив и ария № 2). Сложный душевный мир героя, его смятенность воплощены автором в свободной форме драматического монолога, органично синтезирующего лирическую распевность и выразительную декламационность. Здесь Шуман соприкасается с новым типом мелодического высказывания, уже открытым Вагнером в 40-е годы (рассказ Тангейзера, рассказ Лоэнгринна). Свободное ариозно-речитативное мелодическое развертывание позволило композитору вскрыть сокровенное в душе героя: мечту о недостижимых воинских подвигах и доблестях (начальный речитатив), страдание, мятежные порывы, вызываемые любовью к Геновеве (ариозный эпизод Des-dur, воспоминания о прошлых счастливых юношеских днях — F-dur, $^2/4$, Sehr lebhaft), скорбные раздумья — сопоставления прошлого и настоящего (речитативные реплики), возвращение к действительности (новый вариант ариозного эпизода в F-dur — вместо Des-dur, при полном повторении текста первоначального эпизода) и, наконец, горестное осознание двойственности своего положения при дворе Зигфрида (заключительный речитатив монолога).

Предчувствие рокового конца героя выражено Шуманом в этой сцене необычайно отчетливо. Тоска, отчаяние и глубокая душевная боль слышатся в каждой интонации начального речитатива монолога. Резкий тональный сдвиг после предыдущего D-dur'ного хора в глубокий колорит скорбного b-moll создает эмоциональный фон для выражения безысходной душевной печали. Голос прочерчивает общую нисходящую линию в секундовых задержаниях и ниспадающих квартах и квинтах, на фоне секвенцированного, не-

торопливого движения гармонических созвучий в b-moll и es-moll. В дальнейшем развитии сцены просветленно-элегический колорит (эпизоды Des-dur и еще более — первый раздел F-dur'ного) предшествует трагическому заключительному монологу (погребальное звучание аккордов-колоколов!), создавая впечатляющий контраст.

96. [Schneller] № 2

hast du mich be stellt!.. Und ich, ein Mensch, soll die sen

Him mel wah ren!..

stringendo

fp

Аналогичные трагические мотивы вновь возникают в заключении сцены № 17 в четвертом акте, и хотя реплики Голо (как и ремарки в либретто) дают здесь самое общее представление о завершении коллизии, эмоциональная напряженность оркестрового заключения (диалог Голо и Геновевы) досказывает «от автора» исход душевной драмы Голо. К этому ведут и некоторые опорные моменты развития образа Голо: так, в сцене проклятия на фоне тревожного звучания тремоло струнных возникают отдельные многозначительные аккорды доминантовой группы, предвещающие перелом в состоянии Голо (дуэт № 9). Близкие цепочки аккордовых последований можно обнаружить также в сцене Зигфрида и Голо в третьем акте (№ 14).

Безысходность Голо композитор подчеркивает «мотивом зла», впервые появляющимся в момент оскорбления Голо Геновевой (№ 9). В видоизмененном варианте этот мотив открывает сцену Голо и Геновевы в четвертом акте (№ 17), сцену гибели героя; тем са-

мым усиливается единая направленность в развитии музыкального образа¹⁸¹.

Трагедийность — важнейшая, но не единственная черта облика Голо. Ему свойственны и лирические переживания, романтика чувства. В этом плане особенно примечательна сцена № 6, отличающаяся удивительно гибким и свободным построением. Четыре вступительных аккорда деревянных духовых в высоком регистре невольно напоминают начало увертюры Мендельсона к «Сну в летнюю ночь». Прозрачное светлое звучание флейт и высоких гобоев, связанное с образом Геновевы, сопоставлено с мрачными унисонами низких струнных, как полюсы страстей, владеющих душой Голо.

Die Halben etwas schneller wie vorher

97.

(Fl. Ob.)
pp dolcissimo
pp espr.

Полно романтического томления, лирического чувства ариозо Голо, органично возникающее внутри сцены («О губы, сладкие губы») и внезапно обрывающееся мыслью о преступном поцелуе.

98. Die Viertel wie vorher die Halben

pp
O Lip - pen, süs - se

¹⁸¹ «Мотив зла» присутствует и в следующей сцене № 18, в момент, когда Каспар и Балтазар намереваются казнить Геновеву. В дальнейшем острый ритм мотива сглаживается вторжением валторновых сигналов, символизирующих близящееся спасение героини.

Lip- pen! Wer euch küsst, der stiehlt sich hier die

ew' ge Se- lig-keit, denn nie ver- glüht ein sol-cher

Kuss! Fl., Ob. Nie! Nie!

Здесь же мотив «рокового предзнаменования» (момент поцелуя) и звучащая вслед за ним новая тема грозной безжалостной силы, близкая «тристановским» «мотивам любви и смерти».

99- [Die Viertel wie vorher die Halben] GOLO *pp*

- dies... stringendo ich will, ich muss sie

küs- sen (Er küsst sie)

(Cl. Fl.)

f *fp* *fp*

sehr ausdrucksvoll

(Cl.)

dim. *pp*

Образ Маргареты — сказочной романтизированной колдуньи — сложный, противоречивый; во многом он близок мрачной драматической сфере Голо. Композитор не дает Маргарете самостоятельной большой арии, ее характеристика складывается из сольных и ансамблевых эпизодов в больших драматических сценах. Весьма значителен в этом отношении финал № 7 — первое появление Маргареты в опере и ее ключевая встреча с Голо, — где возникают два важнейших лейтмотива оперы, «лейтмотив честолюбивых стремлений Голо» (первая реплика в вокальной партии Маргареты) и «мотив дьявольского заговора» (вслед за первым мотивом — в оркестре).

Наиболее полно образ Маргареты представлен в третьем акте. Здесь интересна сцена с Зигфридом (№ 13), которая разворачивается в двух планах: спокойные певучие реплики Маргареты, обращенные к Зигфриду, и оркестровое развитие «лейтмотива дьявольского заговора», подсказывающее сущность происходяще-

го. Особенно важен в раскрытии помыслов Маргареты финал третьего акта (№ 15). Мрачное оркестровое вступление с характерным для Шумана «плетением» внутренних голосов сложной фактуры предваряет рассказ Маргареты о зловещем сне. В оркестре возникают отголоски разных тематических образований: лейтмотива Геновевы, «дьявольского заговора», «честолюбивых стремлений Голо», новые мотивы; преобладает *fis-moll*, низкий регистр, таинственные тремолирующие звучания струнных, прорезывающие всю ткань звуки тромбонов. Мрачный тревожный мир. Это и есть мир Маргареты, родственным образом Тельрамунда, Ортруды («Лоэнгрин» Вагнера).

Перелом в развитии эмоционального плана сцены происходит при появлении Зигфрида и Голо. Резкий сдвиг в *Es-dur* — Маргарета в маске приветливости.

Превосходно выполнена сцена колдовства, обнаруживающая тонкое оперное драматургическое мастерство композитора. Три картины, возникающие в волшебном зеркале Маргареты, сопровождаются хором духов. При этом драматическое напряжение возрастает параллельно в двух планах. Реплики Зигфрида, Голо и Маргареты приобретают все более взволнованный характер. Одновременно хоры духов увеличиваются в своем составе, постепенно меняется их ладотональная структура в сторону обострения внезапных тональных сдвигов; меняется и фактура хоров, сгущается зловещая, грозная атмосфера сцены. Все это способствует внутренней динамике финала третьего акта. Однако появление духа Драго в нем вносит ненужные черты оперной тривальности.

Образ Зигфрида занимает небольшое место в опере, однако, характеризуя этого рыцаря, воинственного героя (речитатив № 4, хор № 5, речитатив № 14), Шуман наделяет его чертами глубокой человечности: нежным чувством к жене (дуэт № 3, песня № 14, дуэт № 19), тонким ощущением природы (речитатив № 14), способностью к сильным драматическим переживаниям (диалогизированная сцена с Голо № 14, финал № 15). Таким образом, в драматургии оперы сказывается свойственное Шуману стремление к многогранной обрисовке героев, раскрывающей их сложный психологический мир.

Высокое мастерство композитор обнаруживает в народно-массовых хоровых сценах. Монументальная двойная хоровая рамка произведения (хор № 1 — заключительный хор в № 21; хор № 5 — проводы воинов — двойной хор № 20) создает прекрасное обрамление целого (романтически тональное движение этих хоров *d(F — D)E; G — E*). Характер крайних хоровых сцен заставляет вспомнить о традиции протестантского хорального пения, выступающих как один из важных признаков немецкого национального колорита (с еще большей силой эти традиции выступают в «Тангейзере» Вагнера — опере, к которой проявил большой интерес Шуман).

В опере немало сцен, полных подлинно симфонического развития. Это прежде всего финал № 12, где особенно примечательна партия хора, развивающаяся от воспроизведения тихих, как бы «крадущихся» шагов в начале сцены к ликующему, торжествующему заключению в конце. Приемами симфонического развития отмечены также финал первого акта (сцена Голо и Маргареты № 7), финал третьего акта (сцена колдовства № 15), дуэт № 9 (центральная драматическая сцена оперы, связанная с переломом в развитии основного конфликта), вся сцена № 17 (последний диалог Голо и Геновевы).

Во всех этих эпизодах господствуют принципы развития музыкальной ткани, обусловленные как общим ходом поступательного движения драмы, так и тонким прочтением словесного текста, постижением его внутреннего смысла. Ясно обозначенная в опере тенденция к усилению выразительного значения слова не случайна для «Геновевы». Известно, как много значило для Шумана слово в его вокальной лирике. Эта же тенденция ощутима и в ораториальных его произведениях и, естественно, отражена в опере.

Велика роль лирической декламации, отличающейся удивительной глубиной чувства, душевной проникновенностью. Приведем несколько примеров:

Die Halben etwas schneller wie vorher № 6

100a. GOLO

Der rau - he Kriegs - mann! Auf das Schwert vers -
teht er sich, auf Stoss und Hieb, — auf Lie - be nicht!

[Die Halben etwas schneller wie vorher] № 6

6. GOLO

Das hol - de Le - ben kehst zu - rück, und auf die
Lip - pen tritt das ers - te Roth!

Sehr langsam
 b. GENOVEVA (Sehr innig) № 8

O weh des Scheidens, das er that! Mit ihm schied Freud' und Glück!

r. [In leidenschaftlichem Tempo]
 GOLO *cresc.* № 9

Ich raubt' Euch, ah... net Ihr? da... mals als Sieg... fried Ab... schied nahm...

Lebhaft
 d. SIEGFRIED (das Fenster öffnend) № 14

Die Nacht ist schön... o wonn'ger Strom der Luft!

Все же в целом речитативы оперы не равнозначны. Прав Д. Житомирский, утверждая разнокачественность речитативной стороны оперы¹⁸². В партиях всех персонажей оперы встречается и другой тип речитатива: невыразительный, обезличенно-нейтральный — своего рода «общие формы» вокального интонирования.

В опере без труда обнаруживаются принципы музыкальной драматургии, типичной для романтического мышления. Большим завоеванием уже в произведениях Гофмана и Вебера был выход за рамки номерной структуры оперы (как следствие воздействия глюковской драматургии). Шуман углубляет эти принципы. Он не только разрушает границы между отдельными номерами (в конце оперных номеров отсутствуют каденционные завершения), но и каждый номер превращает по существу в целую драматическую сцену. Это касается не только сольных, но и хоровых ансамблевых сцен.

Композиционная свобода многих сцен вызвала непрерывное течение музыкальной ткани — сквозную драматургию, обусловленную поступательным движением текста, его внутренним смыслом. Например: сцена Геновевы с челядинцами № 8, дуэт № 10, финал № 12. Все номера третьего и четвертого актов также не изолированы друг от друга; в них естественно сочетаются эпизоды ариозного пения, лирическая декламация, диалогизированные речитативы, ансамбли.

Отсутствие четких границ между номерами, между эпизодами внутри номеров свидетельствует о том, что в «Геновеве» принципы сквозной музыкальной драматургии складывались почти одновре-

¹⁸² Житомирский Д. Роберт Шуман. С. 719.

менно с таковыми у Вагнера, так же как и стремление к усилению общей эмоционально-выразительной роли оркестра и использованию лейтмотивов.

В «Геновеве» можно назвать лейтмотивами несколько интонационно-тематических образований, с которыми композитор обращается свободно. Возникают эти мотивы отнюдь не всегда при первом появлении персонажа (понятия, чувства), и видоизменяются они гибко, далеко уходя от своей первоосновы. Ни один из подобных мотивов не проводится в опере последовательно и до конца.

Так, например, лейтмотив Геновевы впервые возникает во втором разделе дуэта № 3:

101. Schneller
GENOVEVA

Der dich mir gab, er se_ he mich be-reit, auf sein Ge_
bot mein Liebs_ tes hin_ zu_ ge_ ben,

Измененные интонации этого мотива можно встретить в сцене с Голо № 6, в сцене № 10, арии № 11, в сценах № 17, 18. Интонации эти далеки от первоначального звучания; драматическая же ситуация сцен не дает ключа к пониманию их видоизменений. Таким образом, в данном случае говорить о возникновении второго психологического плана драмы посредством лейтмотивов не приходится. Тем более, что необычайная интонационная близость темы Геновевы и «лейтмотива дьявольского заговора» (в крупном плане всего произведения) сглаживает интонационный конфликт полярных драматических сил оперы. Неясным остается и психологический подтекст этого несомненно намеренного сближения. Бесспорно, однако, то, что интонационная родственность разных драматических сцен способствует ощущению единства, законченности произведения в целом. Лейтмотивом Геновевы скорее можно было бы назвать нежное звучание деревянных духовых, которым открывается сцена поцелуя № 6 (см. пример 99). Четыре просветленных аккорда — это мир света, красоты и гармонии, связанных с представлением о душевном мире Геновевы. Появление этих же аккордов в сцене № 16 (четвертый акт), в остро драматической сцене пришедшей на казнь невинной жертвы, имеет определенный логический смысл.

В начале финала — ключевой в драматургическом отношении сцене № 7 — Шуман дает сразу целый сгусток мотивов, связанных с основной драматической коллизией оперы.

л-м честолюбивых стремлений Голо

102. Sehr lebhaft

MARGARETHA

p

Sieh' da... weleh'fei-ner Rit- ters-

лейтмотив дьявольского заговора

mann!

(Cl. Fl.)

sf

f

Почти вся сцена Голо и Маргареты (до появления заключительного Н-dur'ного раздела) построена на сопоставлении и развитии этих мотивов. Интонационно и психологически связанные между собой, они органично вплетаются в симфоническую ткань финала, видоизменяясь в полном согласии с развитием драматического текста. Не все мотивы оказываются полностью жизнеспособными в опере. Интенсивное их использование во втором акте (сцены № 8, 9, 10, 12) несомненно делает его целостным и динамичным в драматургическом отношении. Но ни в третьем, ни в четвертом актах, где как раз можно было бы ожидать симфонического развития мотивов «заговора» и «честолюбивых стремлений Голо», они не получают своего развития. Более последовательно и психологически оправданно возникает в опере «мотив зла» (сцены № 9, 17, 18).

В «Геновеве» имеются своеобразные локальные лейтмотивы. Например, финал второго акта № 12 открывается небольшим оркестровым вступлением, в котором рельефно ощущается приближение некоего враждебного начала (тихо подкрадывающиеся враги). Возникающий за сценой (издалека) хор слуг комментирует этот мотив-образ, неоднократно звучащий в оркестре.

Повышенная выразительная роль оркестра в «Геновеве» связана не только с лейтмотивным развитием, но и с созданием самостоятельных оркестровых номеров: вступлений, заключений, эпизодов внутри драматических сцен, небольших по масштабам, но

иногда очень значительных (вступление к финалу № 15, эмоционально окрашивающее последующую сцену колдовства; аналогичная функция вступления к сцене № 16, где господствуют образы страдания и скорби Геновевы).

Увертюра — самый значительный оркестровый номер оперы. «Увертюра великолепна в полном смысле этого слова. Это лучший номер „Геновевы“. В ней соединяются все высокие качества творчества Шумана: прелесть тем и вдохновенная их разработка», — писал Ц. Кюи¹⁸³. Даже Ганслик, резко отрицательно отзывавшийся об опере Шумана, отмечал, что «самым интересным местом оперы является увертюра»¹⁸⁴. Увертюра к «Геновеве» отражает идейно-образное содержание музыкальной драмы. Она не только образно, но и тематически связана с оперой. Но эта связь у Шумана оригинальна.

В медленном вступлении увертюры экспонируются и развиваются важнейшие тематические образования. Приглушенное, несколько таинственное звучание малого доминантового нонаккорда, открывающего инструментальную драму, прерывается потоком скорбно-лирических интонаций (концентрация образа страдания в опере). Внезапно жестко и твердо звучит «Лейттема честолюбивых стремлений Голо», в которую органично вплетается «тема зла».

Весь последующий материал вступления построен на развитии интонаций, возникших в первой, скорбно-лирической фразе вступления. В этом развитии большая роль принадлежит производным тематическим образованиям, упомянутым выше лейттемам, в свою очередь порождающим новые интонации, приводящие в конечном итоге к главной партии сонатного *allegro*. Глубокая внутренняя претворенность всего этого развития несомненно определена претворением бетховенского принципа сонатно-симфонического мышления.

Главную, связующую и побочную партии сонатного *allegro* увертюры объединяет жанровая природа — опора на вальсовую ритмо-мелодическую структуру. Ясно очерченная триолями вальсообразность (внутри двухдольного — $\frac{3}{4}$ — тактового строения) в экспозиции приобретает разную эмоциональную окраску: скорбно-лирическую в главной партии, просветленную в связующей, утяжеленно-фанфарную в побочной партии. Однако мелодическое содержание всей экспозиции остается единым: все ее тематические образования — лишь дальнейшая трансформация уже известных мелодических «зерен» вступления.

Разработка построена на основе «мотива честолюбивых стремлений Голо». Шуман подвергает его существенным трансформациям. Он придает ему характер грозной, роковой силы. Мотив Голо звучит в увеличении, уменьшении, обостряется основная интонация: чистая квинта заменяется тритоном, септимой. Все это дина-

¹⁸³ Кюи Ц. «Геновева», опера Роберта Шумана // Избр. статьи. Л., 1952. С. 455.

¹⁸⁴ Цит. по кн.: Swolkien H. Robert Schumann. Warszawa, 1973. S. 223

мизирует и драматизирует разработку, чему способствует также дважды возникающий в кульминационный момент развития «мотив зла». Предыкт перед репризой — это дальнейшее мелодическое вариантное развитие темы (расчленение, просветление, интонационное преобразование). Традиционное тональное изменение побочной партии в репризе придает ей торжественный характер.

Смысловое значение коды вытекает из сюжетного завершения драмы. Необычно велик ее масштаб (почти равен разработке). В основе коды — преобразования мотивов побочной партии: фанфарные и вальсовые мотивы сближаются; интонации вальсовой темы приобретают маршеобразный оттенок, а фанфарность — торжественно-светлую окраску. В самом конце коды неожиданно, с огромной драматической силой возникает мотив Голо, но характерная его интонация тут же растворяется в общих кадансовых музыкальных формах.

Многое в увертюре «Геновевы» предвосхищает увертюру «Манфред». Здесь не следует искать философской концепционности, характерной для «Манфреда», его масштабности, логики и цельности развития, нет здесь и той концентрации выразительной силы тематизма, которая сделала «Манфреда» исключительным явлением в истории романтического симфонизма. И все же «Геновева» прямой и самый близкий предшественник «Манфреда»: та же опора на традиции бетховенского симфонизма, характернейшие черты монологического симфонического мышления, тот же листовский принцип программности как широкого образного обобщения явлений, та же свобода в использовании лейтмотивного поэмого развития, которые отмечают «Манфреда».

В «Геновеве» Шуман подошел вплотную к принципам романтического лирико-трагедийного монологического симфонизма. В «Манфреде» же произошел дальнейший качественный скачок.

П. И. Чайковский видел в Шумане выразителя целой художественной эпохи: «Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским. Музыка Шумана [...] открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»¹⁸⁵.

В этом высказывании — законченный портрет Шумана-художника, глубоко раскрывшего красоту и поэзию, саму лирическую душу романтизма, выразившего его непреходящую ценность.

Чайковский не был одинок в своей оценке. Ее разделяют ком-

¹⁸⁵ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 38.

позиторы «Могучей кучки», А. и Н. Рубинштейны, русские критики — Серов, Стасов. Между Шуманом и русской музыкальной культурой имеются очень глубокие связи, говорящие о таком творческом претворении его художественных открытий, когда «шумановское» становится своим, органичным, смыкается с национально-русскими традициями. О таких внутренних связях писал Г. Ларош в статье, посвященной шеститомному изданию фортепианных сочинений Шумана в России: «В числе стран, которые в последнее время узнали и полюбили Шумана, Россия занимает одно из первых мест... [...] Культ Шумана у нас не мода, не прихоть... И мне кажется, что есть внутренняя и неотразимая причина того действия, которое производит у нас Шуман, что действие это еще долго будет расти [...]. Ничто так не поражает читателя, не задевает в нем такой сочувственной струны, как неожиданная встреча с собственной мыслью, выраженной верно, полно и изящно. То же бывает и с произведениями искусства.

Особенно сильно действует на нас такое сочинение, которое приносит нам содержание сродное, близкое нашему внутреннему содержанию, которое воспроизводит наши чувства, наши господствующие идеи... Таково отношение русского слушателя к Шуману»¹⁸⁶.

Творчество Шумана обозначило новый этап в истории музыкального романтизма в целом. Шумановские открытия в области музыкального интонирования и композиционных решений, выразительности музыкально-поэтической речи, разработки звукописно-колористической сферы, в создании портретной характеристичности образов — во всем этом раздвижении эстетических границ музыки выражены многие устремления романтического века к осуществлению идеалов художественной правды. В этих устремлениях сливаются усилия художественных гениев разных стран — Шопена и Шумана, Берлиоза, Вагнера и Листа, композиторов «Могучей кучки» и Чайковского.

¹⁸⁶ Ларош Г. А. Избр. статьи. Л., 1978. Вып. 5. С. 20—21.

ПУТИ РАЗВИТИЯ НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

История немецкой романтической песни (Lied) по своему значению выходит за рамки частной проблемы развития жанра вокальной лирики. Начиная с Шуберта песня поднимается до самых вершин романтической системы жанров, но она не теряет при этом глубинных связей с музыкальным бытом широких слоев народа. Для музыкальной культуры Австрии и Германии вполне применимы слова Асафьева, высказанные по отношению к русской песенно-романсной лирике XIX и начала XX века: «...Область лирической песни, восходя от низших музыкальных вкусов и интересов к высшим, служит связующим звеном между различными областями проявления музыки и восприятия ее»¹.

Важно отметить двусторонний характер этих связей. В эпоху романтизма крупные жанры профессиональной музыки (сонатно-симфонические, камерно-инструментальные, опера) насыщаются песенной интонацией и песенностью как принципом мышления. В то же время многие достижения романтической оперы, сонаты и симфонии через посредничество вокальной лирики «возвращались» в бытовое музицирование. В ходе этих взаимовлияний высокое искусство воспитывало художественный вкус народа, ибо «там, где целью поэзии и музыки было нравственно облагородить дух и сердце, народ обнаруживал справедливые притязания на овладение продуктами творчества»².

В эволюции романтической песни отчетливо обнаруживаются две линии. Магистральная линия развития в первой половине века была представлена Шубертом и продолжена далее Шуманом (их песенное творчество освещено в монографических разделах учебного пособия). Вместе с тем в истории немецкой романтической песни была и своя линия «умеренного романтизма». К ней принадлежало творчество представителей жанра, придерживавшихся классицистских тенденций: Мендельсона, Франца, Лёве и Корнелиуса. Они опирались на широко бытовавший тип песни, разра-

¹ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л., 1979. С. 98.

² Wien und Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth, 1844. S. 82. Цит. по кн.: Krüger R. Biedermeier. Leipzig, 1979. S. 223.

ботанный композиторами берлинской песенной школы XVIII века³. Эти классицистские тенденции следует отличать от претворения традиций венского музыкального классицизма (хотя, разумеется, отдельные стороны моцартовского и бетховенского творчества в XIX веке были усвоены и классицистами).

Классицистские тенденции существенно обогатили романтическую песню тесными контактами с любительским музицированием. Правда, нередко это грозило опасностью полного или частичного отказа от романтической мятежности чувств, вращением творчества в консервативный музыкальный быт. Однако крупнейшие композиторы классицистской ориентации избегали замыкания в узких стенах музыкального бидермайера. Они претворяли наиболее жизненные стороны любительского музицирования: цельность, позитивность мировосприятия при ясно выраженном стремлении к общительной песенной и романсовой интонации. В целостной перспективе истории жанра классицистские тенденции выполняли функцию своего рода противовеса субъективным устремлениям романтизма, особенно своеобразной «раздвоенности сознания», характеризующей типично романтического лирического героя⁴.

Творчество представителей классицистских тенденций в немецкой романтической песне было сильно своей мелодикой. Этим можно объяснить их приверженность к строфическому принципу композиции. Строфичность связана с обобщением, сквозное развитие — с индивидуализацией подхода к поэтическому тексту. И хотя сквозное развитие раскрепощает психологический драматизм, столь важный для песен Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, именно принцип строфичности является первоосновой романтической песенности. «Песня не исключает показа образа в развитии, но она требует обобщения его под углом зрения единого в своей основе душевного движения»⁵. В этом одно из центральных

³ Берлинская песенная школа — наиболее влиятельное направление в вокальной лирике Германии XVIII века. Наибольшей известностью пользовалось творчество представителей второго поколения композиторов, принадлежавших к этой школе, — Иоганна Фридриха Рейхардта (1752—1814), Карла Фридриха Цельтера (1758—1832) и Иоганна Абрахама Петера Шульца (1747—1800).

Идеалом естественности выражения деятели берлинской песенной школы считали народную песню. Отсюда ведет свое происхождение распространенная разновидность романтической песни XIX века *Lied im Volkston* (песня в народном духе). Согласно мнению Шульца, народный дух песни сказывается в умении композитора вызывать у слушателя ощущение давно знакомого. Подобная эстетическая позиция способствовала преодолению издержек исторически возникшего жанрового разграничения демократического музицирования и профессионального песенного творчества (*Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart, 1902. Bd 1. I Abteilung. S. 256*).

⁴ Классицистские тенденции имели место в творчестве Шуберта («Полевая розочка») и Шумана (его песни в народном духе). Однако эта грань шубертовского и шумановского творчества никоим образом не исчерпывала существа их творческих устремлений.

⁵ *Вульфцус П.* Творчество Шуберта. Песни // Музыка Австрии и Германии. М., 1975. Кн. 1. С. 61.

проявлений специфики жанра, специфика эта была бережно хранима композиторами классицистской ориентации.

Как показала история песенного творчества второй половины века, классицистские тенденции явились также хранителями объективности образного мышления (к чему тяготел классицизм XVIII века). В таком качестве эти традиции нередко играли роль своего рода фермента при брожении реалистических тенденций внутри кипящей лавы музыкального романтизма⁶.

Что имеется в виду под реалистическими тенденциями в немецкой романтической песне?

Для романтической эстетики характерен так называемый монологический принцип высказывания: автор как бы отождествляет себя со своим героем, и все произведение представляет собой своеобразную лирическую исповедь, «странички из дневника» художника-творца.

Монологический принцип предоставил музыкальному искусству широчайшие возможности для углубления психологической характеристики внутреннего мира человека. Однако он таил в себе опасность субъективизма, произвола творческой личности в истолковании действительности. Поэтому многие крупные художники XIX века — представители романтического направления — в той или иной мере осуществляли «прорыв во внеличное», делая его, впрочем, по-разному.

Можно выделить два пути, которыми шли композиторы, формируя реалистические тенденции в романтической песне XIX века. Цель преследовалась общая: воплотить богатство жизненного многообразия, выйдя за рамки субъективно-единичного. Представители магистральной линии австро-немецкого романтизма шли по пути обогащения психологической правдивости высказывания «воссозданием поведения персонажа, манеры его речи, обстоятельств, в которых протекает действие, то есть зримых и слышимых примет образа. Не все они предполагают обязательное нарушение романтического замысла, но несомненно, что они расширяют кругозор композитора, заставляют его не только вникать в душевный мир человека, но и улавливать, что происходит вне его»⁷. Другим путем шли композиторы классицистской ориентации. Воплощение окружающих романтического героя обстоятельств (природы, быта, разнообразной фантастики и исторических событий) как раз и составляло сильную сторону их творчества, что само по себе создавало основу для преодоления ограниченности монологического высказывания. Они шаг за

⁶ Реалистические тенденции в немецкой романтической песне до Вольфа произрастали лишь на лирико-жанровой основе, им не была свойственна острая социально-критическая направленность, составлявшая существо реалистических поисков русских композиторов XIX века (исключение представляет собой лишь Шуберт).

⁷ Вульфшус П. От истоков до заката романтической песни // Сов. музыка. 1970. № 2. С. 96.

шагом углубляли психологическую характеристику образов, не теряя возможности занимать своеобразную эстетическую позицию «заинтересованного наблюдателя», словно вглядываясь в переживания и поведение своих героев не «изнутри», а как бы извне, со стороны.

Разграничение этих двух путей дает возможность исторически осмыслить вклад в сокровищницу австро-немецкого романтизма «младших богов немецкого песенного искусства»⁸. Ознакомление с этой областью истории жанра и составляет основное содержание очерка⁹.

Карл Лёве и немецкая песенная баллада XIX века

«Если бы нам потребовалось назвать кого-либо из ныне здравствующих композиторов, который с самого начала своей музыкальной карьеры и по сегодняшний день обнаруживал бы немецкий дух и немецкую душу и проявил бы это как в самом нежном, так и в самом бурном, в словах первой любви и при вспышках величайшего гнева, то мы должны были бы назвать Лёве»¹⁰. Столь восторженный отзыв о творчестве Лёве, принадлежащий не кому иному, как самому Шуману, красноречиво свидетельствует о высоких художественных достоинствах творчества Лёве. Историческое значение его не ограничивается тем, что Лёве внес решающий вклад в становление жанра романтической песни-баллады: Лёве своими балладами оказал значительное влияние на развитие всей культуры романтической песни во второй половине XIX века (особенно на творчество Вольфа)¹¹. Именно у Лёве сформировались принципы музыкальной драматургии, которые определяли и инструментальную, прежде всего фортепианную, балладу, свое классическое воплощение получившую в творчестве Шопена и Брамса.

Иоганн Карл Готфрид Лёве (1796—1869), автор свыше 500 песен, пяти опер, семнадцати ораторий, двух симфоний и целого

⁸ Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966.

⁹ Во время работы над данным разделом учебного пособия безвременно скончался крупнейший советский специалист по романтической музыкальной культуре профессор П. А. Вульфус. Им была проделана большая подготовительная работа по написанию главы, которая, к сожалению, осталась незавершенной.

В данном очерке развиты идеи, почерпнутые из опубликованных трудов ученого, его рукописного наследия и из личных бесед с ним.

¹⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 189.

¹¹ Показательно мнение самого Вольфа, отдававшего предпочтение «Лесному царю» Лёве перед шубертовским (Erinnerungen an H. Wolf von Gustav Schur nebst Briefen an Gustav Schur. Regensburg, 1922. S. 37). Эта оценка в целом не соответствует уровню дарования Лёве, однако верно отражает его вклад в становление песенной баллады и подтверждает наличие преемственных связей между песенным творчеством Лёве и Вольфа.

ряда камерно-инструментальных произведений, родился в местечке Лобеюн близ Галле¹². Юношеские годы Лёве, прошедшие в Галле, во многом определили прогрессивную просветительскую направленность его взглядов. Идеалом для него стал Гёте. Не случайно в 1833 году Лёве откладывает надолго свои композиторские занятия ради того, чтобы написать развернутый трактат-комментарий к недавно увидевшей свет второй части гётевского «Фауста».

Из музыкальных впечатлений, оказавших воздействие на формирование творческого облика Лёве, следует отметить его ученичество у И. Рейхардта, способствовавшее усвоению Лёве традиций берлинской песенной школы. Следует упомянуть также и непосредственные контакты с К. Цельтером, у которого Лёве держал экзамен после окончания института церковной музыки в Берлине.

С 1820 года деятельность Лёве была связана со Штеттином (ныне Щецин): он являлся кантором и органистом, а с 1821 по 1866 год занимал пост городского генерал-музикдиректора. Широкая популярность, которой удостоился Лёве, известный всей Германии как автор и исполнитель своих баллад, принесла ему докторский титул и членство в Прусской академии искусств. Тем не менее это не избавило его от конфликтов с косными городскими властями Штеттина, в результате чего Лёве вынужден был перебраться в Киль, где он, почти полностью забытый, провел последние годы жизни.

Впрочем, годы забвения оказались недолгими. Вдохновителем нового интереса к творчеству Лёве оказался Вагнер. Вагнер исключительно высоко ценил творчество Лёве, активно способствовал продвижению его баллад на концертную эстраду и продолжал их традиции в своем творчестве. Однако, несмотря на это, песни Лёве все же не получили широкого распространения за пределами Германии. Причина в том, что творчеству Лёве присуща особая национальная почвенность, приверженность традициям немецкого фольклора, немецкой песенной культуры, немецкой речевой интонации. Благодаря этому особенности его стиля часто непохожи на завоевавшие повсеместное признание приметы музыкального романтизма, придерживавшегося традиций Шуберта и Шумана.

Творчество Лёве до известной степени позволяет провести параллели с наследием тех русских композиторов второй половины XIX века, кто воплощал позитивную, социально-утверждающую проблематику, опосредуя ее обращением к миропониманию и художественной фантазии народа. Но в конкретно-исторических условиях Германии Лёве остался представителем романтического

¹² Из столь большого и разнообразного по объему творческого наследия композитора сохранили свое значение песни-баллады и — лишь отчасти — сольные лирические песни.

направления. Его заинтересованность в эпических образах народных песен, легенд и сказаний была вызвана типично романтическим неприятием окружающей косной социальной действительности, типично романтической потребностью воплотить (пускай идеализированно!) патриотическую тематику, для того времени весьма остро стоявшую на повестке дня в лишенной национального единства стране. Лёве как романтик смотрит в прошлое народа, его фольклор, ибо там запечатлелись высокие черты народного, национального характера, которые являются константными и которые в наиболее последовательном выражении естественнее всего было бы искать в прошлом.

Неисчерпанные сокровища народных легенд и исторических преданий нашли свое блистательное воплощение в балладах Лёве. Какое поразительное разнообразие образов встречаем мы в его творениях! Трагическая неумолимость безжалостного рока — и дерзкая безудержная отвага, высокие патриотические мотивы — и мелочная старческая неуступчивость, грандиозное видение восставшей от вечного сна наполеоновской армии — и воздушная пляска эльфов — любой из этих образов, словно воспринятых из уст народа, сверкает у Лёве всеми яркими красками романтической фантазии. Помимо рельефно, словно скульптурно обрисованных персонажей, в творчестве Лёве впечатляет его удивительное умение живописать обстановку действия, благодаря которому мы с первых тактов его баллад как бы погружаемся в поистине сказочную атмосферу легенды, исторического повествования или преисполненной юмора сочной жанровой зарисовки. В первую очередь здесь следует сказать об образах природы, которая у Лёве по-романтически «очеловечена» и вмещает в себя не меньшую гамму оттенков человеческих чувств, нежели сами персонажи.

Эти особенности творчества Лёве и привлекли его к стихам Гёте¹³. Как и Шуберт, Лёве истолковывает Гёте с романтических позиций. Однако Лёве в наследии Гёте интересовало другое, нежели Шуберта. Шуберта привлекала возможность претворять глубоко сокрытые психологические истоки лирики поэта, силою своей драматической экспрессии часто превосходящие многое из того, что было создано романтической поэзией. В опоре на поэтический мир Гёте Шуберт раздвигал также перспективы лирико-психологического высказывания вширь, обогащая его героикой и философским началом.

Лёве в гораздо меньшей степени, нежели Шуберт, стремился к лирико-психологической детализации чувства. Его у Гёте при-

¹³ Среди авторов поэтической основы баллад Лёве довольно много малоизвестных имен. Но в этих текстах всегда видно стремление следовать приемам фольклора; обращение Лёве к ним можно объяснить тем, что он порой ставил верность принципам народного творчества выше собственно поэтических достоинств текста.

влекал прежде всего демократический характер творений поэта, облеченный в ярко национальные формы. Особенности творчества Лёве рельефно выступают уже в первом опусе, особенно в «Лесном царе», созданном почти одновременно и независимо от шубертовского. Показательно сравнить музыкальное решение баллады Гёте у Шуберта и у Лёве (мы не касаемся здесь вопроса о художественных преимуществах того или другого конкретного произведения, решенного самой жизнью; наша задача — в сравнительном анализе выявить возможность иного, нежели у Шуберта, музыкального прочтения гётевской баллады).

Внешнее сходство шубертовского шедевра с произведением Лёве может служить причиной недооценки последнего, если к Лёве подходить лишь с точки зрения шубертовских принципов. Но решение баллады Гёте у Лёве вполне самостоятельно, оригинально и никак не сводится к «бледной копии» шубертовского «прообраза». Для характеристики музыкального решения баллады Лёве следует принять во внимание не только сходство, но и различия в претворении текста, лирико-драматическом по основной направленности у Шуберта и картинно-эпическом у Лёве.

У Шуберта выявление рельефного конфликта между главными образами сочетается с активным сопереживанием судьбе главных героев, что содержалось в стихах Гёте лишь потенциально. Выявление этого личного отношения к событиям баллады явилось в значительной мере плодом самостоятельного «прочтения» гётевской баллады романтиком Шубертом.

Как истинный романтик и Лёве не избегает стремления по-своему истолковать психологический «подтекст» творения Гёте. Однако Лёве дает свою интерпретацию прежде всего в характеристическом плане, как бы стремясь заставить каждый персонаж, каждую вещь и явление, играющие сколько-нибудь заметную роль по ходу повествования, заговорить словно из своих собственных предпосылок. Естественно, что при этом интенсивность авторского голоса как бы приглушается и последний вообще выносится «за пределы действия». Укажем лишь на подобный трагическому возгласу-срыву конец баллады Лёве, являющийся, пожалуй, единственным местом, где композитор позволил себе прямо выразить свое отношение к событиям. В этом его решение противоположно шубертовскому, где найден особый драматический эффект в отстраненно-повествовательном звучании заключительной реплики рассказчика.

В решении Лёве приметы картинности, наглядности, зримости образа не лишены даже некоторой театральности. Отметим звуко-образительную роль фортепиано, в партии которого можно услышать все атрибуты «обстановки действия»: грозный шум ночного леса (начало баллады), мотивы скачки¹⁴ и огромную, словно

¹⁴ Аналогичный «фон скачки» у Шуберта (репетиции-триоли октав в партии пра-

протягивающуюся тень туманного призрака (фанфарообразный мотив начиная с 13-го такта); упомянем также выразительную модуляцию перед репликами лесного царя, вызывающую ощущение «перемены декораций», после которой эти реплики ассоциируются с некими волшебными, словно приглушенными возгласами «из-за сцены».

Что касается вокальной стороны баллады Лёве, то здесь следует обратить особое внимание на музыкальную характеристику образа лесного царя, поскольку именно в обрисовке этого персонажа и его взаимоотношений с остальными действующими лицами имеют место наиболее принципиальные расхождения между Шубертом и Лёве.

В первую очередь бросается в глаза то, что у отца, ребенка и лесного царя в балладе Лёве интонационный состав различный, тогда как у Шуберта источник их един. Причина в том, что у Шуберта лесной царь является фантастическим отражением беды, нависшей над героями песни, причем истоками своими эта беда уходит в мир самих людей. У Лёве лесной царь, напротив, четко противопоставлен этому миру. Он лишен психологически-индивидуализированной характеристики, его музыкальная обрисовка основана на совершенно необычно для того времени интонированном «валторновом» трезвучном обороте, простейшими средствами вызывающем застывшее (застывшая тоническая гармония) ощущение истинно романтического, таинственно-легендарного, манящего — и вместе с тем устрашающего своими неизведанными глубинами образа природы, не только целительницы, но нередко и источника человеческого горя и страданий. Здесь Лёве пользуется «надличной» интонацией, противопоставляя ее песенному теплу характеристики отца и ребенка. (В этом он является последователем Рейхардта, который в своей балладе на тот же текст выделил реплики лесного царя пребыванием мелодии вокальной партии на одном тоне.)

Заметим, что такая скупая характеристика лесного царя вовсе не является результатом скудости мелодического дарования Лёве. Множество созданных композитором чудесных музыкальных тем опровергают такое представление. В «Лесном царе» Лёве ставил перед собой иную задачу: он выступил как новатор в сфере интонирования, наряду с Вебером приступив к переосмыслению классического музыкального языка с романтических позиций. Чтобы по достоинству оценить это, достаточно обратить внимание на близость мелодического рисунка темы лесного царя у Лёве

вой руки фортепиано), наряду с охарактеризованной звукоизобразительностью, несет выразительную нагрузку, напоминая нагнетание психологического напряжения средствами традиционного для инструментальной (особенно фортепианной) музыки эпохи венского классицизма приема введения «барабанящего баса», — ср., к примеру, начало репризы первой части двадцать третьей сонаты Бетховена.

и гимнического варианта главной темы в репризе первой части третьей симфонии Бетховена (у солирующей валторны). А ведь звучит этот материал у Лёве совсем по-новому! Именно Лёве одним из первых сделал подступы к кристаллизации интонационной сферы «лесной романтики», столь ярко представленной в оперном творчестве Вебера и Вагнера. Уже трехзвучный мотив лесного царя вызывает множество ассоциаций среди лейтмотивов «Кольца нибелунга». Вспомним и «Полет валькирий» в связи с мотивом скачки из «Лесного царя» Лёве. Перечень подобных ассоциаций легко продолжить.

Лёве. «Лесной царь», оп. 1 № 3

103a.

Heimlich flüsternd und lockend

Komm, lie- bes Kind, komm, geh mit mir, gar

tremolo

ca. col una corda

schö- ne Spie- le spiel ich mit dir, manch bun- te Blu- men sind

an dem Strand, mei- ne Mut- ter hat manch gul- den Ge- wand.

1036 Equalmente tranquillo

WUHLINDE

Zugt, Schwe-stern! Die Wek-ker.in lacht in der Grund.

Наиболее глубокой основой музыкального языка Лёве является народная песня. Проникновение Лёве в язык народной песни настолько органично, что у него часто встречаются не только мотивы, но и достаточно протяженные обороты, почти дословно соответствующие фольклорному материалу. Приведем лишь один пример. В балладе «Король Фридерик» («Friedericus Rex») текст представляет собой прощальное обращение прусского наемного солдата к своей возлюбленной. Основным содержанием текста является восторженный пересказ речи короля, обильно уснащенной виртуозной бранью. Наивное восхищение внешним блеском грубого солдафона вытесняет всякий намек на подлинно человеческое чувство, в результате чего «прощание с возлюбленной» превращается в косвенную (и уничтожающую!) характеристику, которую Лёве дает «его величеству». В музыкальном воплощении этой баллады Лёве прибегает к интонациям бытовавших народных песен и тем самым дает свою оценку личности прусского монарха как бы сквозь призму народной¹⁵.

Лёве. Friedericus Rex

104a. Marschmässig

Fri-de-ri-cus Rex, un-ser Kö-nig und Herr, der

¹⁵ Показательна одна подробность: вторая из приведенных нами в качестве сравнения с балладой Лёве народных песен поется от лица дезертира армии прусского короля. Вряд ли была случайной столь недвусмысленная опора Лёве на ее интонации! Вероятно, подобные ассоциации свидетельствуют о критическом отношении композитора к ореолу, создававшемуся реакционными политическими деятелями вокруг идей прусской монархии.

rief sei- ne Sol- da- ten al- le samt in's Ge- wehr, zwei-
 - hun- dert ba- tail- ons und an die Tau- send Schwa- dro- nen, und
 je- der Gre- na- dier kriegt sech- zig Pat- ro- nen

Немецкие народные песни:
 Edlmann und Schäfer

6.

Es trieb ein Schä- fer die Läm- me- lein aus, er
 trieb sie wohl vor des E- del- manns Haus.

v. Mäßig Ich hatte mich einmal unterschrieb'n

Ich hat- te mich ein- mal un- ter schrieb'n, ich
 dem Kö- ni- ge von Preu- ßen treu zu dien'n;
 dient ihm kaum ein hal- bes Jahr, da ging das De- ser- tie- ren an.

Другой важной стороной музыкального языка Лёве является его близкое соприкосновение с современным ему городским музыкальным бытом через претворение романсовой интонации¹⁶.

¹⁶ Под романсовостью здесь и в дальнейшем изложении подразумевается не принадлежность к жанру романса (в культуре австро-немецкой Lied не было столь заметных различий между песней и романсом, как в русской музыке начала XIX века), а новое качество интонирования, появившееся в романтической вокальной лирике у Шуберта и Мендельсона почти одновременно с поздними образцами бетховенского классического песенного искусства. Романсовая интонация в немецкой романтической песне осваивала новые интонационные пласты, зарождавшиеся в городском бытовом музицировании. Ее главное отличие от предшествовавших песенных стилей — в изменившихся психологических предпосылках высказывания, зарождение которых Асафьев связывал с эстетикой сентиментализма, отмечая «„простую речь“ и мелодику сердечную и волнующую; ибо приближалось господство семейственности, чувствительности, культа „простых нравов“ простодушных людей и „домашности“, умиления пе-

Лёве не оставил произведений, которые по своему значению стали бы в один ряд с лирическими песнями Шуберта, Шумана, Брамса. Его лирические песни и по своей тематике, и по своему предназначению чаще всего остаются на уровне художественно полноценной литературы для любительского музицирования. Они ориентируются на претворение традиций берлинской песенной школы XVIII века, о чем свидетельствуют господство вокального мелодического начала и подчиненная роль фортепианного сопровождения, преобладание строфического принципа и обусловленность мелодики поэтической декламацией текста.

Некоторые немецкие исследователи относят лирику Лёве в целом (включая лирические страницы его баллад) к области музыкального бидермайера¹⁷. Между тем, сочиняя свои романтические и глубоко народные по духу баллады, Лёве в равной мере свободно пользовался как исконно народно-песенной, так и романсовой интонацией. Его лирика глубоко общительна; в своей безыскусственности она не знает ни психологических конфликтов, ни противопоставления личного и общего, подобно народной песне. Обладая ценным качеством вызывать ощущение давно знакомого, лирические песни Лёве в силу этой общезначимости приобщаются к понятию народного. Вводя романсовую интонацию в рамки высокого образного строя своих баллад, Лёве производит чуткий отбор интонаций, рожденных музыкальным бытом. Преображенная отблеском идеально-прекрасного поэтического мира народных легенд и преданий, песенная лирика Лёве демонстрирует лучшие образцы музыки для бытового музицирования, не потерявшие своего обаяния по сей день.

105a. *Un poco Adagio* Вечерний час

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a whole note G4. The second system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third system shows the vocal line with a final note and the piano accompaniment with a similar pattern. Dynamic markings include *Psostenuto*, *cresc.*, and *sf*.

ред природой, тихой созерцательности. Соответствующие всему этому интонации вызвали в музыке романсовый мелос, задушевный, сердечный; и слова, и мелодия, большей частью не притязавшая на длительное развитие, оваяны были единым интонационным строем — „звучанием от сердца к сердцу“»

¹⁷ Engel H. Karl Loewe // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel und Basel, 1960. Bd 8. S. 1111; Gudewill K. Lied.— Ibid. S. 767.

(In Erwartung)

Die Amsel flö- tet, es rie- selt der

Bach, Wald- meis- ter blüh- et, die Heer- de

zieh- et dem Glö- cken- ton nach, dem Glö- cken- ton nach.

6.

Thomas der Reimer. Ballade nach dem Altscho-
ttischen von Th. Fontane, op. 135

Er küs- te sie, sie küs- te

ihn, ein Vo-gel sang im E-schen-baum,

Особый интерес представляет проблема драматизации песенной баллады у Лёве. Лёве идет и в этом направлении своим путем, отличным от Шуберта и Шумана. Он превосходит Вольфа поисками яркой, броской, неповторимо-индивидуальной характеристики персонажей. В этом ему помогает поистине всесторонняя осведомленность в манере интонирования разных жанров в различные эпохи развития музыкального искусства (что характеризует Лёве как культурнейшего, лишенного какой бы то ни было национальной ограниченности художника). Композитор делает смелые стилевые экскурсы и в область бельканто («Дух воды» — «Der Nock»), и в массовую фанфарно-маршевую интонацию песенного творчества эпохи Великой французской буржуазной революции, воспринятую через посредничество Бетховена («Ночной смотр»), и в григорианский хорал («Пилигрим перед Сен-Юстом») — перечень этих ассоциаций легко продолжить. Нередко в одном произведении меняются разные манеры интонирования в связи с характеристикой разных действующих лиц, как мы это уже наблюдали на примере «Лесного царя»; но особенно разнообразно пользуется Лёве этим приемом в «Дочке ювелира» («Goldschmieds Töchterlein»).

Желание отобразить в балладе действенность драматических ситуаций побуждает Лёве вводить в песенное высказывание ярко характеристические, речевые (разговорные) по своему происхождению обороты, выступающие за рамки песенного высказывания и дополняющие картинную характеристику образа обрисовкой его поведения. Таков полный безудержного отчаяния, многократно повторяющийся возглас отцеубийцы Эдварда в первой части одноименной баллады; таков и молодецкий октавный выкрик полкового трубача, расправляющего свой ус, прежде чем тайком отправиться в гости к маркитантке («Принц Евгений»); таков и яростный «прыжок» голоса рассказчика на увеличенную квинту, живописующий гневный жест плененного властелина мавров («Мавританский князь на ярмарке»). Фортепианная партия дополняет высказывание персонажей баллад характеристикой их поведения с помощью акцентирования жанрового

начала — например, в торжественном выходе Рыцаря (марш) в «Дочке ювелира». Число этих примеров легко приумножить. Здесь Лёве своими находками предвосхищает характерно вольфовскую «интонационную наглядность».

Велико разнообразие средств, широк стилевой кругозор Лёве (чему композитор нередко приносит в жертву строгость стилевого единства). Возникает вопрос о средствах, благодаря которым он всегда сохраняет ощущение удивительной цельности, завершенности, органичности музыкальной драматургии своих баллад. Таким средством является формообразование — одна из наиболее сильных сторон его творчества.

Лёве — первоклассный мастер крупной формы. Если в отношении эстетических и стилевых принципов песенное наследие композитора может рассматриваться в целом, то в отношении принципов драматургии в творческом пути композитора можно наблюдать эволюцию, завоевание сложности и монументальности, поднимающих некоторые баллады композитора до уровня мышления, характеризующего творчество в крупных вокально-инструментальных или сонатно-симфонических жанрах.

К моменту, когда начинает свою творческую деятельность Лёве, существовало две традиции баллады: южная («оперная»), крупнейшим представителем которой являлся И. Р. Цумштег (1760—1802)¹⁸, и северная, представленная в творчестве композиторов берлинской школы. В творчестве Цумштега, прославившегося воплощением мрачных и страшных фантастических эпизодов, баллада обычно строилась как сквозная композиция, основанная на рядоположении самостоятельных и завершенных в музыкальном отношении эпизодов. Чередование их напоминает структуру оперного типа. Северная же разновидность баллады представляла собой строфическую песню в народном духе.

Лёве соединяет ценные качества упомянутых исторических типов песенной баллады. Он преодолевает противоречие разомкнутости (свойственной процессуальной природе драмы) и закругленности, завершенности строфического песенного высказывания путем симфонизации музыкальной драматургии. Активное вариационно-тематическое развитие, основанное на постоянных возвращениях и видоизменениях материала и таким образом отражающее развитие сюжета, Лёве сочетает с более или менее ясным претворением строфичности (чаще всего как формы отдельных разделов многосоставного целого). В этом взаимопроникновении строфичности и сквозного вариационно-симфонического развития и заключается секрет музыкальной завершенности, стройности, цельности — одновременно насыщенности острым драматизмом баллад Лёве. Так воплощает композитор сложное сочетание эпи-

¹⁸ О Цумштеге и его влиянии на становление романтической песни в творчестве Шуберга см.: Музыка Австрии и Германии. Кн. 1. С. 58—59.

ческого, лирического и драматического родов поэзии, присущее жанру баллады.

Правда, симфонические принципы мышления во всей их полноте оказались для Лёве недостижимыми — в этом, вероятно, причина неудачи композитора в жанре фортепианной сонаты, отмеченная в одной из критических статей Шумана¹⁹. Однако то, что не удалось в сонате, Лёве успешно достигает в песне-балладе: его шедевры вокальны по своей природе. Более того, в поздних балладах Лёве мастерски претворяет новаторские принципы, свое высокое воплощение получившие в листовской симфонической поэме и вагнеровской музыкальной драме: монотематизм и лейтмотивизм.

Примером предвосхищения композитором позднеромантической «песенно-симфонической поэмы», которая впоследствии будет характерна для творчества Вольфа, является «Арчибальд Дуглас» Лёве на текст Т. Фонтане (ор. 128). На примере этого произведения можно наблюдать у Лёве симфонизацию песни, основанную на последовательном качественном переосмыслении исходного мотива, по своему смыслу связанного с конкретным образом главного героя произведения (лейтмотивизм) и своими трансформациями отражающего развитие сюжета (монотематизм).

Сюжет баллады почерпнут из истории средневековой Шотландии XIV века. Находившийся семь лет в опале граф Дуглас решает, вопреки страху смерти, возвратиться на родину...

Баллада начинается изложением у фортепиано основного тематического материала, выполняющего функцию лейтмотива. В него входит прежде всего трехзвучный мотив «шагающих басов» (интонационно это преломление общеромантического «рокового» тематизма). Эмоциональным откликом, характеризующим всю трудность этих первых тяжелых шагов, разрушающих гнет нравственного оцепенения, является стонущая интонация задержания в мелодии. Напряженно диссонирующая гармония намечает выход в традиционную тональность ламенто *g-moll*, однако вокальная партия противится этому, выступая в величавом *Es-dur*. Борьба чувства безысходной скорби и непреклонной воли к духовному возрождению, происходящая в первых двух строфах в фортепианной партии, но далее затрагивающая и вокальную строку, находит свое воплощение в колебании между названными тональными центрами.

Дальнейшее развитие образа, приводящее к качественному перелому в результате напряженной борьбы, строится на сквозной тематической основе. Возникает система функциональных соподчинений эпизодов баллады, позволяющая сопоставить ее драматургию с сонатным *allegro*.

Центральный («разработочный») раздел баллады представляет собой музыкальное воплощение напряженного словесного по-

¹⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. С. 172—176.

единка Дугласа с королем Иаковом. Лёве сосредотачивается на описании напряженной душевной драмы опального графа, в итоге которой он обнаруживает высокое содержание своих устремлений. Прорыв высокого патриотического воодушевления, предопределившего победу героя, воплощен композитором песенной («хоральной») мелодией — гимническим вариантом первоначального лейтмотива.

В развитых балладах масштаба «Арчибальда Дугласа» мы встречаемся с одночастными поэчными композициями, состоящими из ряда соподчиненных разделов, совмещающих в себе черты эпизодов одночастного произведения и самостоятельных частей цикла. Пути становления подобных форм исходят не только из разрастания одночастной строфической формы, но и из сжатия цикла, в данном случае песенного.

В этой связи заслуживает быть упомянутым триптих баллад Лёве «Мавританский князь» на текст Ф. Фрейлиграта (ор. 7, № 1, 2, 3). Он как раз и представляет собой переходный тип от песенного цикла к одночастной поэчной композиции.

Первая баллада триптиха посвящена характеристике воинственного властителя мавров перед походом. Вторая, лирическая середина цикла, воплощает ожидание окончания битвы мавританской княгиней, ее приготовления к торжественной встрече победителя. В конце этой баллады внезапно наступает катастрофический перелом: раненый, истекающий кровью воин-мавр приносит известие о поражении. Наконец, третья, финальная баллада живописует мавританского князя как невольника на ярмарке.

В общем музыкальном решении цикла нетрудно угадать композиционные контуры трехчастного романтического сонатно-симфонического цикла (тип «Фауст-симфонии» Листа). Показательно, что Лёве не ограничивается сюжетным единством триптиха, но делает подступы к его объединению в контрастно-составное целое средствами вариационных монотематических преобразований, появляющихся в характеристике ситуаций, связанных с образом мавра (лейтмотивный принцип).

На примере этих двух произведений можно наблюдать, как высокие достижения позднеромантического симфонического мышления — поэмность и программность — оказывают воздействие на романтическую песню прежде всего через ее балладную разновидность. Тем самым Лёве подготовил стилевую основу для такого важного качества позднеромантической песенности, как философская концепционность.

Что же касается дальнейшей истории песенной баллады, то во второй половине века пути ее развития снова расходятся. В творчестве Брамса происходит ее сближение с лирической песней, при сохранении, однако, свойственной балладе со времен Лёве вариационно-строфической многосоставной структуры («О вечной любви», ор. 43 № 1); с другой стороны, Брамс возрождает и рейхардтовскую традицию музыкального истолкования баллады

как песни в народном духе («О господине из Фалькенштайна»). В том и другом случае баллада отчасти теряет присущую ей в творчестве Лёве драматичность и динамику развития, хотя и выигрывает в большей обобщенности музыкального воплощения. Брамс выявляет песенную природу баллады и истолковывает ее как жанр камерно-вокального музицирования.

В противоположном направлении развивалась баллада Вольфом. Вольф подхватывает намеченную Лёве трактовку баллады как песенно-симфонической поэмы, в перспективе перерастающей границы собственно камерной вокальной лирики масштабностью образов, многоплановостью и динамикой развития, сложностью музыкального языка. Показательна авторская обработка «Огненного всадника» Вольфа для хора и симфонического оркестра в духе оратории: здесь Вольф выходит за рамки собственно песенного высказывания и намечает развитые принципы балладности как особого типа музыкальной драматургии, давшего всходы на почве монументальных (большей частью оркестровых) жанров (симфония-баллада, концерт-баллада).

Лирическая песня в творчестве Ф. Мендельсона, Р. Франца и П. Корнелиуса

Основоположником классицистских тенденций в романтической песне следует считать Мендельсона, основные произведения которого в этом жанре были созданы в период между годом смерти Шуберта и «годом песен» Шумана.

Мендельсон был непосредственным учеником Цельтера и вошел в историю жанра как последний и крупнейший представитель берлинской песенной школы. В его творчестве мы встречаемся с унаследованными от Рейхардта и Цельтера примерами, непосредственно продолжавшими традиции песни в народном духе (как последний понимался в XVIII веке). Образцов подобного рода у Мендельсона весьма много; сошлемся на самый известный — песню «Привет» на стихи Гейне, ор. 19 № 5. В этой части мендельсоновского песенного наследия нашли свое отражение демократические устремления композитора, его стремление поднять на высокую профессиональную основу любительское домашнее музицирование. Однако наиболее художественно-полноценное воплощение эти принципы музыкальной деятельности Мендельсона нашли в его знаменитых «Песнях без слов» для фортепиано. Что же касается его песен в народном духе, то в их гармоничной, созерцательной умиротворенности чувствуется нечто от бидермайеровской самоуспокоенности.

Однако песенное наследие композитора высоко поднимается над бидермайеровским уровнем благодаря претворению характерно мендельсоновской, мягкой лирической одухотворенности, пробуждению романтической меланхолии, окрашивающей в субъ-

ективные тона (хотя и не лишённые некоторого оттенка сентиментальности) цельное, классически ясное мировосприятие композитора. Здесь Мендельсон непосредственно предвосхищает «эвсебианские» образы Шумана, что обуславливает и стиливые ассоциации с шумановскими песнями как в мелодике, так и в фактурно-гармоническом оформлении (ср., например, мендельсоновскую «На крыльях песни» на стихи Гейне, ор. 34 № 2, с пятой песней из цикла «Любовь поэта» Шумана «В цветах белоснежных лилий» — «Ich will meine Seele tauchen», а в отношении интонации — с «Лунной ночью» на стихи Эйхендорфа, ор. 39 № 5). Даже некоторая доля шумановской романтической внутренней раздвоенности, несомненно, присутствует у Мендельсона, что свидетельствует о широте его художественного кругозора хотя бы в сравнении с его наиболее непосредственным последователем Р. Францем. Назовем в этой связи «Песнь путника» («Reiselied») ор. 34 № 6, а также «Весеннюю песню» ор. 34 № 3 — примеры, демонстрирующие своеобразие претворения романтического противопоставления реальности и идеала: в воплощении его Мендельсон нигде не переходит ту грань, за которой начинается воплощение трагического столкновения образов, что характеризует наиболее значительные творения Шуберта и Шумана.

Абсолютно самобытен Мендельсон в создании характеристически-скерцозной разновидности романтической песни. Опираясь на образы светлой сказочной фантастики, столь блистательно воплощенные в увертюре «Сон в летнюю ночь», Мендельсон изумительно живописует картину невесомого, парящего в воздухе, стремительно несущегося кортежа эльфов («Новая любовь» на стихи Гейне, ор. 19 № 4), непосредственно предвосхищая нежные «хрустальные» звучности полной наивно-детского восхитительного юмора «Песни эльфа» Вольфа из цикла на стихи Мёрике. Еще более непривычной для хрестоматийно-академизированного портрета Мендельсона является его «Песня ведьмы» («Hexenlied») ор. 8 № 8 на текст Хельти, наполненная могучим демонизмом, интенсивным воплощением бурлящего кипения впоенных соками весны жизненных сил. Чего стоит, например, один поистине адский вскрик «Durch sausende Lufte zum Brocken», в котором интонация октавного «прыжка», завершающегося величавой кадансовой формулой, словно зримо-наглядно передает движение, жест, поведение гордо распрямляющегося персонажа! Как это непохоже на многочисленные идиллические «весенние песни» того же Мендельсона! Этот пример также непосредственно перекликается с аналогичными страницами творчества Вольфа — достаточно вспомнить его «Крысолова».

Таким образом, диапазон песенного творчества Мендельсона настолько широк, что дает основания проводить линии от его песенного творчества к Вольфу. Тем не менее в мышлении романтика Мендельсона безусловно преобладает классицистская на-

правленность, сближающая его в первую очередь с Францем и далее с Брамсом. Она сказывается в пластической цельности образов, в обобщенности их музыкальной характеристики, в преимущественном внимании к «чистому» типу строфической песни. Элементы сквозного развития и следование речевой интонации для Мендельсона не столь характерны.

В своей вокальной лирике Мендельсон мыслил преимущественно песенной, а не романсовой интонацией. Правда, стилевая система его песенного творчества была достаточно широкой и в его мелодический стиль проникали черты романсовости, главным образом через претворение романтических ладогармонических средств.

Мендельсон обладал тонким, истинно романтическим чувством красочности гармонии. В классически-определенные функциональные обороты он вводил колористические эффекты светотени, например, средствами модуляции через одноименную тонику из мажора, создавая тем самым настроение романтической меланхолии (см., например, 10-й такт «На крыльях песни» или 23-й такт «Весенней песни» ор. 34 № 3). Что же касается исконно народно-песенной интонации, то такая глубина проникновения в дух и язык народной песни, каковая присуща Шуберту, Лёве или Брамсу, Мендельсону все же не свойственна. Он словно выдерживал определенную «дистанцию» по отношению к народной песне, без того чтобы слиться, отождествить свое высказывание с мироощущением, миропониманием, отображенным в образно-стилевой системе народного творчества.

Говоря о стиле песен Мендельсона, следует уделить также внимание разнообразным средствам выразительности фортепианной партии. Здесь и «струящиеся» фигуры, предвосхищающие Шумана, и квазихоровая фактура, напоминающая аккордовый склад, популярный в немецких любительских певческих обществах.

Вместе с тем, даже сообщая партии фортепиано индивидуальную выразительность, Мендельсон не выходит за рамки, строго ограничивающие роль инструментального сопровождения в песне, и выдерживает принцип подчинения фортепианного сопровождения вокальному началу, декларировавший эстетикой берлинской школы. Лишь изредка, как это происходит, например, в упоминавшейся «Песне ведьмы», Мендельсон осторожно раздвигает эти рамки, придавая партии фортепиано выразительное значение полноправного партнера в ансамбле.

Подытоживая сказанное, отметим, что классицистская цельность мендельсоновского творческого облика в песне явилась основой целого ряда идеально-прекрасных, гармоничных, одухотворенных страниц его лирики, а также ряда мастерски выполненных жанровых зарисовок. Не случайно Мендельсона удостоил такого расположения «олимпиец» Гёте!

Вместе с тем у Мендельсона классицистское начало в ряде случаев ограничивало проявление романтического круга образов и выразительных средств. В этом следует усматривать ведущее противоречие его песенного творчества, лучшие страницы которого были связаны с воплощением романтического, а отнюдь не классицистского идеала.

Классицистские тенденции в лирической разновидности романтической песни после Мендельсона не были однородными. Единственным из значительных мастеров, до конца оставшимся приверженцем песенного идеала XVIII века, был Р. Франц. Историческое место Франца — между Мендельсоном и Брамсом. В 50-х годах дебютирует П. Корнелиус. Его первые опыты также целиком укладываются в русло следования классицистским традициям, отличаясь лишь интенсивными ростками симфонического развития (например, его «Неверность» ор. 1 № 1). Но именно эти ростки получают позже интенсивное развитие в творчестве Корнелиуса, что приводит его к резкому размежеванию с творчеством Франца. В творчестве Корнелиуса классицистская разновидность жанра сближается с новым песенным типом второй половины века, вызревающим в песнях Брамса, в поздних балладах Лёве.

Творчество Р. Франца²⁰ отвечало потребностям любительского музицирования, активизируя, по меткому замечанию Шумана, не только исполнителя, но поэтическую душу в поющем. Здесь Франц являлся сподвижником и продолжателем дела Мендельсона, стремясь предоставить в распоряжение широких кругов музицирующих любителей разнообразную и художественно полноценную литературу, посильную для рядового дилетанта.

Чуткость к переживаниям простого человека сообщает песням Франца черты демократичности. Однако, в отличие от Шуберта или Брамса, у Франца демократичность нередко сочетается с недооценкой сферы возвышенного, особенно трагедийного. Своеобразие песенного творчества Франца можно выявить, если задаться вопросом, что именно интересовало композитора в творчестве Гейне — поэта, количественно занимающего первое место среди

²⁰ Роберт Франц родился 28 июня 1815 года в Галле, учился в 1835 по 1837 год в Дессау, затем возвратился в свой родной город, где и жил до кончины, последовавшей в 1892 году. С 1841 года занимал должность органиста собора св. Ульриха и руководителя певческой академии, с 1850 года был университетским генерал-музикдиректором, в 1861 году отмечен докторским титулом. С 1867 года, однако, лишается всех должностей вследствие прогрессирующей глухоты. В деятельности Франца занимала большое место его редакторская деятельность по приспособлению кантатно-ораториальных жанров Баха и Генделя к классическому составу оркестра, и хотя Франц в этом деле был преемником Моцарта, его обработки ныне прочно забыты. Творческое наследие Франца составляет около 350 песен, которые начали выходить с 1843 года; поскольку композитор сам намеренно включал в один опус произведения разных лет, хронология их крайне затруднена.

авторов поэтических текстов его песен. Франц, подобно Шуману, обращается к наиболее интимным страницам гейневской лирики, где поэт является хранителем высокой культуры лирических переживаний, певцом тончайших, деликатнейших душевных движений, которые можно лишь выразить немецким прилагательным, сплошь и рядом встречающимся в качестве авторской ремарки в песнях Франца, — *innig*. Однако определяющая вокальное творчество Шумана примета, запечатленная в знаменитом гейневском афоризме о «трещине, прошедшей сквозь сердце поэта — центр мира», а также романтическое томление, порыв в бесконечное, прочь от мещанской косной действительности — все эти гейневские романтические мотивы в гораздо меньшей степени затрагивали Франца.

Лист справедливо заметил, что Франц «приземляет» характерно романтические образы²¹. Хорошим подтверждением тому может послужить романс Франца на слова Ф. Рюккерта «Он пришел» — «Er ist gekommen» ор. 4 № 7, в основу музыкального воплощения которого положено интонационное зерно, почти дословно совпадающее с началом широко известной шумановской фортепианной пьесы «Wagen?» (ор. 12 № 3). И вот оказывается, что один и тот же, по сути дела, интонационный импульс дает жизнь совершенно различным музыкальным образам: у Шумана — неудовлетворенность, эвсебианская мечтательность, устремленность вдаль, в несбыточное; у Франца же, напротив, порыв, прославляющий реальное, земное, интенсивное в своей полноте, восторженное любовное чувство, ни в какой мере не затронутое бидермайеровским ограниченным самодовольством, хотя и не окрыленное поэтической фантазией, как у Шумана.

106. *Allegro agitato*

Er ist ge - kom - men in Sturm und

con Ped.

²¹ Bücken E. Das deutsche L ed. Hamburg, 1939. S. 121.

Re- gen, ihm schlug be- klom- men mein

Herz ent- ge- gen. Wie konnt'ich ah- nen,

dass sei- ne Bah- nen sich ei- nen

soll- ten mel- nen We- gen?

Поэтизация действительности — характерная черта мироощущения Франца и своеобразие его романтизма. Романтическое начало дает о себе знать, во-первых, в восприятии действительности исключительно сквозь призму глубоко личного чувства, во-вторых, в многогранном воплощении одной сферы содержания — лирических переживаний личности. При этом для Франца характерно преобладание светлых, позитивных лирических чувств. Печаль и скорбь обычно проникнуты оттенком элегичности и никогда не доходят до воплощения обездоленности. Францу по настоящему не удается тема неразделенной любви — этого символа романтического конфликта. Зато полнота счастья, вызванного любовным чувством, воплощается Францем весьма убедительно и во всех тончайших градациях — начиная от смутного, нежного предчувствия («Помнишь ли ты?» — «Weisst du noch?» op. 16 № 5) и кончая восторженным признанием («Когда весна приходит в горы» — «Wenn der Frühling auf die Berge steigt» op. 42 № 6). Характерна и мудрая философская сентенция, как будто произнесенная устами шумановского мастера Паро («Себя оплакивала роза» — «Er ist die Rose sich beklagt» op. 42 № 5). Франц избегает активных, действенных («флорестановских»), а тем более героических образов. Тем не менее, в виде исключения, встречаются примеры, заставляющие вспомнить даже о «Марсельезе» («Исцеление» — «Genesung» op. 5 № 2), что свидетельствует об удивительной многогранности, которой достигал Франц в избранных им пределах.

Другая характерная тематика песен Франца — образы природы, но по существу она — лишь вариант лирической любовной тематики. Для него природа — зеркало этически чистого, цельного, не обремененного неразрешимыми психологическими противоречиями, душевно богатого лирического героя его песен. Природа как бы «объективирует», предохраняет от излишнего субъективизма лирическое чувство. Приверженность темам природы характеризует, таким образом, классицистскую направленность творчества Франца.

В лирике Франца можно выделить несколько интонационных пластов, соответствующих индивидуальностям поэтов — авторов текста. Так, песни на стихи Гейне характеризуются романсовой интонацией, которой свойственна субъективно-лирическая тонкость воплощения единичного, неповторимого душевного движения. Напротив, стихи другого популярного у Франца автора — В. Остервальда — обычно воплощаются песенной интонацией, свое наиболее последовательное выражение получившей, впрочем, в песнях Франца на подлинные народные тексты. Почти каждый автор интонируется Францем по-своему. Этим качеством Франц корреспондирует с Шуманом и предвосхищает Вольфа. В то же время между поэтическими текстами и их музыкальным воплощением у Франца далеко не однозначная связь. Неповторимый образ данного стихотворения привлекает Франца более, чем

стремление подчиниться индивидуальности автора. Поэтому «гейневские» черты можно обнаружить в песне «Помнишь ли ты?» на стихи малоизвестного поэта О. Роквета, в то время как в песне «Над Рейна светлым простором» — «Im Rhein, im heiligen Strome» op. 18 № 2 на текст Гейне налицо повествовательная (im Legendenton) песенная интонация, в чем Франц решительно расходится с Шуманом, поместившим песню на тот же текст в вокальный цикл «Любовь поэта» и решившим ее в совсем ином ключе, как одну из драматических кульминаций цикла.

Франц утверждал, что на формирование стиля его песен оказала определяющее воздействие музыка Баха и Генделя, а также старинная немецкая народная песня (протестантский хорал), а не Шуберт и Шуман²². В эту мысль с точки зрения общих перспектив истории жанра следует внести существенный корректив. Реальный творческий результат показывает, что не протестантские хоральные песнопения со свойственной им (если говорить о лучших образцах) колоссальной силой коллективной выразительности оказались непосредственным истоком стиля песен Франца. пышное древо песенного творчества композитора всецело является достоянием романтической вокальной лирики. В этих рамках опора на народные мелодии эпохи средневековья и Ренессанса была для Франца средством демократизации песенного искусства, шагом, имеющим своей целью воспрепятствовать тенденциям субъективизма, сохранить качество «общительности» песенной интонации в исторический промежуток между Шубертом и Брамсом. В песнях Франца романсовая интонация не реализует потенциально содержащихся в ней сквозных возможностей развития, присутствующих у Шуберта и Шумана, а тем более в симфонизированных романсах русских композиторов-классиков (особенно Чайковского). Напротив, Франц как бы обузывает свое высказывание средствами строгой строфической формы, идущей от старинной народной песни и от протестантского хорала, вследствие чего сильно ощущаются нереализованные композитором симфонические возможности материала. Столь явно выраженный интерес Франца к строгой строфичности можно объяснить стремлением выработать лирическую романсовую интонацию большой обобщающей силы, способную «заместить» функцию народно-песенной мелодики в строфической форме. Не случайно Франц приобрел репутацию выдающегося мелодиста!

Гётевское мнение, высказанное по поводу высоко ценимых им песен Цельтера о «музыке, наполняющей стихи подобно газу, возносящему ввысь воздушный шар», вполне применимо и к Францу²³. Как редко у него музыка разрывает эту оболочку, разливаясь широкой волной мелодического развития!

²² Излагается по книге: *Serauky W. Musikgeschichte der Stadt Halle. Halle, 1942. Bd II. Halbbd. 2. S. 621* (письма к Пильзаху от 19 апр. 1877 и от 23 окт. 1871).

²³ *Moser H. J. Goethe und die Musik. Leipzig, 1949. S. 95.*

Петер Корнелиус, наряду с Брамсом, унаследовал и развил художественно ценные завоевания песен Франца²⁴. В его творчестве была достигнута симфонизация интонации, рожденной в русле следований песенному идеалу XVIII века у Мендельсона и Франца.

Согласно мнению авторитетного исследователя творчества Корнелиуса Э. Истеля, песня представляла собой центральный по своему значению жанр в наследии композитора²⁵. Особое положение Корнелиуса в истории романтической песни замечательно и тем, что он был не только выдающимся музыкантом, но и незаурядным поэтом²⁶. На тексты собственных поэтических *Lieder* написано подавляющее большинство его камерно-вокальных произведений. Быть может, именно поэтому Корнелиусу столь удалось «удивительное сочетание лаконичности, простоты и одновременно чуткой отзывчивости на изменчивость текста», равно как и «объединение песенных и декламационных принципов воплощения (соответственно, строфической структуры, песенной повторности, трехчастности) со сквозным развитием»²⁷.

Первые песни Корнелиуса, появившиеся одновременно с ранними образцами вокальной лирики Брамса (1853), совершенно не дают основания видеть в нем будущего предшественника Вольфа. По принципам мышления они примыкают к Францу. Таковы «Фиалка», «Колыбельная», «Мотылек» (ор. 1), которые были задуманы композитором как некий «цикл музыкальных писем», каждое из которых должно было уместиться на одной странице. Однако чем дальше, тем более Корнелиус начинает обнаруживать в своем творчестве близость романтикам листоввагнеровского направления и постепенно отходит от песенного типа, заимствованного у Франца. И дело тут не только в тематике: она в основном та же, что и у Франца. Однако лирические темы, навеянные окружающим бытом, Корнелиус начинает развивать, высвобождаясь от магического «движения по кругу», свойственного строфическим структурам Франца, а вместе с тем и от специфичной для Франца скованности субъективного начала, его, если можно так выразиться по отношению к лирической миниатюре, монументальной статике. Сам поэтический сюжет

²⁴ Корнелиус, племянник знаменитого немецкого художника, родился 24 декабря 1824 года в Майнце. С 1845 по 1850 год учился у З. Дена (учителя Глинки) в Берлине. В 1852 году был приглашен к Листу в Веймар, где состоялась премьера его известной комической оперы «Багдадский цирюльник», далее непродолжительное время жил в Вене, где имел тесные творческие и дружеские контакты с Вагнером. При содействии Вагнера Корнелиус получил должность профессора композиции музыкального института в Мюнхене. Скончался в 1874 году в своем родном городе.

²⁵ *Istel E. Peter Cornelius. Leipzig, o. J. S. 103.*

²⁶ Показательно название двухтомной монографии о творчестве Корнелиуса, принадлежавшей М. Хассе: *Hasse M. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Regensburg, 1929.*

²⁷ *Вульфцус П. Из неопубликованных заметок о Корнелиусе.*

ставится в зависимость от музыкального образа, порой вообще низводится до уровня повода к возникновению по-новому интенсивно, динамично, ярко-субъективно окрашенного чувства.

Именно поэтому, например, из песен Корнелиуса, по сути дела, уходит ощущение природы, пейзажа, ситуации, обстановки действия, а также характеристика поведения героя — обо всем этом мы узнаем преимущественно из поэтического текста. Лирика Корнелиуса становится «корнелианской» по мере роста этой идеализации содержания, расцвета творческой фантазии художника и индивидуализации творимых ею образов. В этом — важная примета позднеромантической песни. Она становится очень заметной, если проследить, как композитор от опуса к опусу последовательно насыщает жанровую демократическую основу песни лирической романсовой интонацией и одновременно выявляет сокрытые в последней возможности симфонического развития музыкального материала. Понятие симфонизма в интересующем нас аспекте должно быть истолковано достаточно широко. Не являясь принадлежностью только лишь инструментальных сонатно-симфонических жанров, оно нацелено на обобщение черт внутримызыкального развития, присутствующего и в рамках вокально-инструментальных жанров, развития, основанного на возможности качественного обновления исходных образов (что противоречит песенному идеалу XVIII века). Что касается Корнелиуса, то тут следует отметить направленность симфонического развития его песен к решительному преобладанию светлого начала, к гимничности, к позитивному решению даже скорбных образов, в чем все же просвечивает классицистская природа его дарования.

Особенно показателен для зрелого песенного творчества Корнелиуса цикл «Песни невесты» — «Brautlieder». Здесь наиболее явственно прослеживаются связи и различие с Шуманом, в частности с его вокальным циклом «Любовь и жизнь женщины». Различия эти особенно рельефно проступают при сравнении финальных песен. У Шумана в светлом по настроению цикле в самый последний момент все-таки дает о себе знать «романтическая трещина», трагический срыв, обнажающий неизбывный конфликт между идеалом и реальностью, воплощение которого характеризует все наиболее значительные произведения композитора («Мне в первый раз наносишь ты удар»). У Корнелиуса же финал его цикла лишь поднимает на новую высоту чувство (или предчувствие) безграничного счастья, не омраченного столкновением с теневыми сторонами действительности («Свершение» — «Erfüllung»). И в этом следует усматривать не ограниченность, но сильные стороны корнелиусовского творчества. В финальной песне его цикла не случайны стилистические ассоциации — предвосхищения «Ночных чар» Вольфа. Они оправданы духовной близостью этих двух песен, в первую очередь утверждением восторженного, интенсивного в своей полноте позитивного мироощу-

шения. Как впоследствии это будет характерно для Вольфа, Корнелиус по-своему стремится передать ощущение наполненности, богатства, целесообразности бытия. Но делает он это ценой ограничения сфер действительности, нашедших отражение в его творчестве, теми, которые наиболее соответствовали его жизненным и художественным идеалам (вновь отметим отсутствие последовательно претворенного трагедийного начала).

178. Sanft bewegt
Dolce con moto

П. Корнелиус

Nun laß mich

The musical score is arranged in three systems. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef, marked *pp* and *p*. The second system continues the piano accompaniment, marked *più p*. The third system introduces a vocal line in the upper staff, with the lyrics "Hörst du nicht die Quellen" written below it. The piano accompaniment in the third system is marked *p* and *pp*.

Стиль Корнелиуса вобрал в себя многочисленные элементы позднеромантического письма²⁸. Наиболее характерно формирование, насыщенное разработочно-вариационными приемами, что нередко приводит к перерастанию традиционных песенных вариационно-строфических структур в свободные сквозные поэмы композиции. Однако за всеми приметам позднеромантического стиля угадывается приверженность Корнелиуса однозначной образности, свойственной классицистской разновидности романтической песни. Здесь проходит разграничительная линия между его творчеством и песенным наследием листо-вагнеровской школы, последователем которой его считали ввиду дружеской близости творцам «музыки будущего». Между тем в своем песенном творчестве Корнелиус занимал особую позицию, борясь за то, чтобы «сохранить свою собственную нежную индивидуальность в тени от исходящих на нее воздействий Листа и Вагнера, подобных изнуряющим солнечным лучам»²⁹.

²⁸ Они сказываются в новой свободе модуляционного развития, не колеблющего, однако, приоритета диатоники, а также в полноте использования пианистических возможностей.

²⁹ Moser H. J. Das deutsche Lied seit Mozart. Tutzing, 1968. S. 180 ff.

Эпоха позднего романтизма принесла блистательный расцвет и значительное обновление песенного жанра в творчестве Брамса и Вольфа, Вагнера и Листа, Р. Штрауса и Регера. Свойственное музыкальной культуре второй половины века усложнение выразительных средств и обогащение взаимодействия с фольклором позволяет говорить о формировании нового песенного типа, характерного для эпохи позднего романтизма.

Примечательными особенностями песенного творчества второй половины века являются получившая повсеместно распространение опора на речевую (разговорную) интонацию, обогащающую собственно песенное мелодическое мышление и в ряде случаев отодвигающую его на задний план, а также раскрепощение сквозного симфонического развития, сдерживающегося ранее строфическими закономерностями. «Стихотворения Матильды Везендонк» Вагнера обобщили эти тенденции, исподволь вызревавшие в творчестве Шуберта и Шумана, дали сильный импульс их дальнейшему развитию.

Возрождение берлинской традиции песни в народном духе и опора на строфическую народную песню у Брамса, а в следующем поколении и у Регера были связаны с новой волной классицистских веяний. Они были вызваны реакцией на усложняющийся позднеромантический стиль и в известной мере утраченную непосредственность высказывания, свойственную жанру в его генезисе.

В процессе своего становления песенное творчество Брамса и Вольфа испытало значительное влияние принципов мышления, определявших творчество «младших богов немецкого песенного искусства». В песенном творчестве Лёве и Корнелиуса накапливался ряд особенностей, предвосхищающих песенный тип эпохи позднего романтизма (новая, повышенная интенсивность воплощения психологических нюансов, симфонизация песни, усложнение ее музыкальной драматургии и языка). В этой связи уместно еще раз напомнить о том, что развитие жанра в период раннего и зрелого романтизма характеризовалось противостоянием двух стиливых тенденций: магистральной линии развития противостояла «классицистская», соответствовавшая тенденциям «умеренного» романтизма. Формирование нового песенного типа в эпоху позднего романтизма было связано с чертами их синтеза. Полное взаимопроникновение противоположных тенденций было достигнуто лишь в творчестве Вольфа, которое было итогом и завершением развития жанра в XIX веке. Однако и во второй половине века его история сохраняла противостояние двух линий развития, отражавшее борьбу стиливых тенденций музыкальной культуры позднего романтизма. Обобщить эти тенденции можно путем краткого экскурса в проблематику развития жанра Брамсом и Вольфом, в творчестве которых они нашли свое высокое выражение.

Уже в изменившемся в ряде случаев названии жанра у Брамса и Вольфа отражены основные вехи его эволюции. От шубертовской песни (Lied) ведут пути как к преимущественному развитию обобщенных принципов отклика на текст, так и к индивидуализации этого отклика. У мастеров песни конца века можно говорить об их известном обособлении.

В своих песнях, романсах и «песнопениях» («Gesänge») Брамс исходит из обобщенного песенного (строфического) высказывания. Характерная для Брамса вариационно-строфическая структура в большинстве случаев все же не дает развитию содержания выйти за пределы основного образно-эмоционального круга. Преобладание «строгой» (*В. Васина-Гроссман*) лирики над шумановским романтическим порывом и элегической мечтательностью, особый интерес к лирико-философскому аспекту раскрытия содержания, монологичность высказывания сближают песенное творчество Брамса с традициями бетховенского классицизма, а тесные связи Брамса с музыкальным бытом, его стремление претворить особенности старинной народной песни, наконец, его усилия завоевать внутреннюю гармонию, добиться цельности, обобщенности образного содержания — все это позволяет определить творчество Брамса как завершение начатой Мендельсоном линии классицистских тенденций внутри романтической песни.

Преобладание классицистских тенденций в романтизме Брамса дает ему возможность сохранить исторически возникшие признаки жанра Lied вопреки основной тенденции времени — усложнить и обновить по существу песенное высказывание. Это касается как композиционных особенностей (принцип строфичности), так и ладовых закономерностей (опора на диатонику), как обобщенного прочтения текста, чуждого подробной детализации и избегающего чрезмерного внедрения интонаций разговорной речи, так и стремления сохранить подчиненную роль фортепианного сопровождения по отношению к вокальной партии. Конечно, в некоторых творениях (например, вокальных циклах «Прекрасная Магелона» и «Четыре строгих напева») Брамс значительно усложняет и композиционную сторону, приходит к созданию своего рода песенных кантат-фантазий; однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что отдельные разделы этих произведений, по сути дела, имеют песенное (часто строфическое) строение. И здесь Брамс подытоживает новые явления в развитии романтической песни под углом зрения верности природе жанра. В стремлении сохранить песенность и собственно песню как жанр Брамс опирается не только на Бетховена, Шуберта и Шумана, но и на Мендельсона и Франца, культивировавших строфическую песню, а в создании песенной поэмы (кантаты), составными частями которой являются строфические образования, Брамса предваряет Лёве.

Вольф называл свою вокальную лирику «стихотворениями для

голоса соло с фортепиано»³⁰. Обращение композитора к обозначению литературного жанра (*Gedicht* — лирическое стихотворное произведение) прежде всего означает новое соотношение слова и музыки. Предвосхищая поиски камерной вокальной лирики XX века, Вольф убежденно отстаивал в песне принцип первенства поэзии над музыкальным воплощением. Ради гибкого следования развитию содержания поэтического прообраза Вольф часто отходит от строфических форм, характерных для классицистской *Lied*, а также акцентирует речевую разговорную интонацию, дающую ему возможность добиться объективной остроты характеристики, включающей обрисовку поведения героя песни.

Однако было бы неверным говорить о полном подчинении музыки слову у Вольфа. Несомненный рост суверенной музыкальной ценности его песен также отражен в их жанровом обозначении (в широком смысле слова литературный термин *Gedicht* равнозначен обозначению жанра поэмы — *Dichtung*). Действительно, используя интенсивные внутримызыкальные приемы развития, Вольф часто уподобляет свои песни «симфоническим поэмам в миниатюре» (*Ф. Валькер*), что сказывается в строгости тематических процессов вариационного развития и в полном раскрепощении выразительного значения фортепианной партии, на равных правах с голосом участвующей в раскрытии драматургии поэтического (словесного) прообраза.

Сама форма вольфовских «стихотворений (поэм) для голоса соло с фортепиано», равно как и принцип индивидуализированного подхода к воплощению поэтического текста, встречалась и до Вольфа. Не кто иной, как сам Брамс назвал подобным образом свой ор. 19 (1858—1859). Однако и здесь Брамс остается песенно мыслящим композитором, в то время как Вольф по-настоящему реализует потенциально присутствующие в поэмном мышлении конфликтно-драматические возможности. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить два произведения, написанные Брамсом и Вольфом в примерно одинаковых формах, — например, «К золотой арфе» Мёрике, решенная в духе светлой гимничности Брамсом (ор. 19 № 5), столь непохожая на трактовку Вольфа, где эта гимничность перебивается поднимающейся из темных глубин его мироощущения сгущенной трагедийностью.

Вольф поднимает на высоту классических достижений то новое, индивидуальное, что было внесено всей историей романтической песни в сам жанр. Если Брамс обобщает историю романтической песни, то Вольф ее индивидуализирует. При этом Вольф не отрывается от глубинных традиций культуры романтической песни и тем более не пренебрегает ее первоисточком — народной песней. Напротив, интонирование в духе народной песни или бытового

³⁰ Распространенный термин «стихотворение с музыкой» является неточным переводом жанрового обозначения песен Вольфа («*Gedichte... für eine Singstimme und Klavier*»).

романса (играющего роль «вторичной» фольклорной жанровой основы) буквально пронизывает собой музыкальный язык Вольфа. Но если Брамс прямо претворяет черты народной песни, то Вольф — чаще всего косвенно. Брамс стремится слить, отождествить свое высказывание с цельным, гармоничным мировосприятием, запечатленным в народной песне, и тем самым как бы объективирует свое высказывание. Вольф обычно соединяет объективно-народное и субъективно-личное через их обостренное противопоставление и перерастание одного в другое. На этом обычно и строится чреватая взрывчатой конфликтностью драматургия его наиболее масштабных произведений.

Исходя из последовательно романтического (шумановского) песенного типа, Вольф раздвигал перспективы ценного романтического качества — обостренного психологизма — вглубь и вширь, стремясь к реалистической правдивости характеристик, к преодолению романтического дуализма и монологического принципа высказывания. В этом Вольф мог опереться на достижения «классицистского контрапункта» к магистральной линии развития романтической песни, представленного именами Лёве, Мендельсона, Франца и Корнелиуса. В творчестве Вольфа жанр немецкой романтической песни подтверждает свою историческую жизнеспособность и актуальность выдвиганием на передний план реалистических тенденций, а сам Вольф показывает себя не только завершителем вековой культуры австро-немецкой Lied, но и гениальным новатором, наметившим позитивные перспективы эволюции жанра вокальной лирики в XX веке.

Творческий облик и основные этапы творческого пути

Иоганнес Брамс принадлежит к следующему — после Шумана и Мендельсона — поколению немецких романтиков. Свой путь Брамс начал как непосредственный продолжатель дела Шумана, как хранитель его заветов. До знакомства с «Учителем» Брамс как бы повторил — двадцать лет спустя — его увлечения и интересы: Жан Поль и Гофман воспитывали вкусы «Иоганнеса Крейсера младшего», как сам себя называл молодой гамбургский музыкант. Но уже тут наметились различия: не было ранней отдачи, выходов в литературно-эстетические работы, в интенсивное общение с друзьями. По другую сторону истинно романтического отношения к музыке лежала необходимость ее чисто практического применения. Брамсу приходилось еще мальчишкой работать тапером в гамбургских портовых кабаках — очевидно, его отцу, который прошел путь от бродячего музыканта до артиста филармонического оркестра, это представлялось вполне естественным. И впереди Брамса ожидала жизнь «служащего» музыканта, а его мечта получить «хорошее место» (вспомним Леопольда Моцарта, мечтавшего об этом же для своего гениального сына, скитания И. С. Баха, Гайдна) в родном Гамбурге, иметь там дом и семью так никогда и не осуществилась. С юных лет романтическое и повседневное соединялись в стремлениях немецкого музыканта, «жизнь артиста» и «жизнь бюргера» переплетались между собой. Впоследствии множество дружеских связей, начатых знакомством с Й. Иоахимом, не устранило глубокого внутреннего одиночества (здесь можно вспомнить и Шуберта), преданность и почитание со стороны друзей — мнительности, обидчивости. В обширнейшей переписке Брамса очень мало исповедальности — и жизненной, и творческой (тем ценнее изредка проскальзывающие откровения), ее отрывочный, полуделовой, полущутливый стиль как бы надевает броню на его внутренний мир. Почти полное отсутствие творческих и эстетических деклараций составляет резкий контраст по отношению к старшим современникам — Шуману, Листу, Вагнеру.

Конечно, здесь сыграло свою роль и то время, в котором протекало духовное и творческое созревание Брамса. Послереволюционная Германия, упрочившая свой бюргерский уклад, не да-

вала импульсов к общественной активности, а ставшая уже полным анахронизмом раздробленность страны мешала сплочению духовных интересов нации. Не случайно попытки Листа объединить немецких (а затем и европейских) музыкантов оказались в общем безрезультатными. Творческий и жизненный путь Брамса живо иллюстрирует многие особенности музыкальной жизни страны (так, только в Германии в это время можно было работать на должности придворного музыканта при карликовом княжеском дворе — в Детмольде), переплетение и контрасты различных действовавших в ней тенденций.

Уже в 1853 году молодому композитору, покинувшему пределы родного Гамбурга, где он получил неплохое музыкальное образование (его педагог Э. Марксен ориентировал его на классические и раннеромантические образцы), пришлось выбирать между Листом и Шуманом. В Веймар его привела гастрольная поездка с венгерским скрипачом Э. Ременьи, в Дюссельдорф он устремился сам, памятуя недавний приезд Шуманов в Гамбург. Выбор Брамса был однозначным. Ничем не откликнувшись на первое исполнение Листом *b*-*mol*льной сонаты, он покинул Веймар, дом же Шуманов в Дюссельдорфе надолго приковал к себе Брамса, связавшего свою жизнь и судьбу с трагической судьбой мастера и пережившего там второе рождение — человека и художника. Горячая поддержка Шумана и некоторых близких ему музыкантов (Й. Иоахима, Ю. О. Гримма, А. Дитриха и др.) не повлекла за собой, однако, сочувствия в лейпцигском кругу, не принявшем *d*-*mol*льного фортепианного концерта (1859). В то же время Манифест немецких музыкантов — единственная публичная декларация, подписанная Брамсом в 1860 году, — опять выражает неприятие им листовского пути, непризнание за Листом права возглавить всю немецкую музыку.

Позже, в Вене (после 1862 года) творческая позиция Брамса оказалась противоположной вагнеровской. Идеи «музыки будущего», связанные с ее непременно соединением с драмой, с отказом от многих завоеваний прошлого, обожествление вагнерианцами ее творца не могли привлечь Брамса.

Однако отношение Брамса к Вагнеру было отнюдь не однозначным. Величие творческой фигуры старшего современника не вызвало в нем сомнений. Оба композитора почти одновременно прибыли в Вену (1862—1863). Первые успехи Брамса в Вене были связаны с горячей поддержкой П. Корнелиуса и К. Таузига — музыкантов, близких Вагнеру. В свою очередь Брамс не разделял позиции многих венцев, упорно противодействовавших постановке «Тристана и Изольды», помогал Корнелиусу и Таузигу в переписке партий для вагнеровского концерта. Во время первой (и единственной) встречи с Брамсом Вагнер высоко отозвался о вариациях на тему Генделя, однако вскоре его отношение резко изменилось. Брамс же никогда в открытой полемике по поводу творчества Вагнера, как и позже (в 80-х годах) — по поводу

симфоний Брукнера, не участвовал. Не привлекали его и эстетические идеи Э. Ганслика, занявшего твердую позицию брамсианца (или «брамина») в яростных спорах, противопоставлявших симфонии Брамса и Брукнера; выпадом Ганслика против Брукнера вполне отвечали уничтожающие статьи молодого Вольфа о симфониях Брамса. Да и Вагнер, считавший Брамса «плетушимся в хвосте Роберта Шумана», не жалел критических стрел в его адрес¹.

И все-таки, при всем драматизме и ожесточенности споров вокруг Брамса, музыкальная Вена стала для него хорошим прибежищем, хотя и не примирила с обидой на Гамбург. Город, хранящий память Моцарта и Гайдна, Бетховена и Шуберта, возводивший — как раз при Брамсе — пышные «римские» постройки, призванные увековечить дутое величие Габсбургов, и тут же — первые здания в стиле модерн, по-прежнему упивавшийся вальсами Штрауса (теперь уже сына) и собиравший в своих архивах ценнейшие рукописи и издания прошедших веков, — такой была Вена, принявшая Брамса.

Здесь собирались вокруг него, как когда-то вокруг Шуберта, друзья — люди разных профессий, объединенные любовью к музыке Брамса, его первые слушатели и критики². Здесь он посещал премьеры оперетт И. Штрауса, к музыке которого испытывал искреннюю симпатию. Здесь он работал в Обществе друзей музыки, дирижируя любимыми произведениями Генделя, Баха и Моцарта, и часами просиживал в архиве Общества и у своих друзей — К. Ф. Поля и Э. Мандичевского, работавших в этом архиве (у самого Брамса тоже была замечательная коллекция старинных манускриптов). Отсюда было недалеко и до тех мест (гор и озер швейцарского Туна, Пертшаха и Ишля в Австрии), где летом, окруженный прекрасной природой — постоянным источником своего вдохновения, — он мог целиком отдавать себя творчеству. Вена, многослойная и многовековая, могла укрепить у Брамса его стремление к сохранению традиции и к ее живому и деятельному использованию и продолжению.

Вообще идея сохранения — одна из центральных в жизненном и творческом кредо композитора, будь то сохранение облика классической традиции немецкого искусства или его человечности и душевности. Собирает ли он старинные рукописи, составляет ли в качестве итога творческого пути сборник народных песен, запечатлевает ли творческий облик Шумана в вариациях на его тему (ор. 9) или стремится «удержать» последний про-

¹ Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978. С. 676.

² Среди них — знаменитый венский хирург, страстный любитель музыки Т. Бильрот, исследователь творчества Бетховена Г. Ноттебом, музыкальный критик и литератор М. Кальбек — автор первой капитальной четырехтомной монографии о Брамсе и другие.

блеск его музыкального сознания еще в одном цикле³, воспринимает ли как важнейшие события в своей жизни объединение Германии и появление новых томов полного собрания сочинений И. С. Баха — во всем можно видеть проявление этой идеи сохранения и созидания. Многим современникам она представлялась консервативной — и действительно, может быть — во второй половине века — она и была такой. Но ее существо постепенно меняется — в XX веке традиция становится важнейшей формой общности людей, которой грозит распад. Предвидение Брамса и заключалось в ощущении этой опасности и стремлении противопоставить ей искусство как сохранение вечных и непреходящих ценностей в живом творческом процессе их отбора, проверка их жизнеспособности и потенции к развитию. Это и были «новые пути» Брамса⁴. Естественность их возникновений в немецкой музыке диктовалась всем ходом ее развития.

Действительно, длительность сохранения немецкого романтизма во многом объясняется постоянным действием в нем двух тенденций. Одна связана с непрерывными поисками нового, с большой эстетической и стилистической смелостью, даже дерзостью, другая — с ее стремлением к некоторой компенсации, уравниванию, с постоянным обращением к прошлому в поисках опоры. В 30-е годы их иллюстрирует соотношение творчества Шумана и Мендельсона; после смерти Мендельсона Шуман сам переключается во второе русло. На переломе 40—50-х годов «новаторскую» тенденцию представляет музыка Вагнера, деятельность же Брамса, как бы наследующего (уже с новым синтезом) позднему Шуману, образует противоположный полюс.

Чрезвычайно знаменательно, например, появление «Нюрнбергских мастерзингеров» после «Тристана и Изольды» и — на новом витке — «Парсифаля» после «Кольца нибелунга»: возникновение классических или объективных тенденций в творчестве такого принципиального новатора, как Вагнер, особенно убедительно доказывает закономерность их постоянного действия. Исторические аналогии подобного переплетения мы находим и в существовании штюрмерства внутри немецкого Просвещения, и в гётевских прогнозах романтизма (стихи из «Вильгельма Мейстера», «Лесной царь»), в различных формах оно представлено и у Жан Поля, и у Гейне, и у Гофмана — вплоть до Томаса Манна. В искусстве XX века эти тенденции приобретают смысл «охранительного» и «разрушительного» в неоклассицизме и экспрессионизме, по-прежнему и распределяясь между разными авторами

³ За несколько дней до попытки самоубийства, положившей конец его творческой жизни (1854), Шуман записал тему в Es-dur, которая легла в основу вариаций Брамса для фортепиано в четыре руки, op. 23.

⁴ Так была озаглавлена статья Р. Шумана, приветствовавшая появление молодого композитора (1853).

(Хиндемит и Шёнберг), и присутствуя иногда даже в одном произведении («Воцек» А. Берга).

Брамс, в целом воплощая «классическую» тенденцию, в то же время остается в историческом русле музыкального романтизма как искусства, раскрывающего себя в сфере эмоционально-психологической. Основным содержанием остается вечное стремление и жажда прекрасного, попытка создания идеального мира и трагическое ощущение невозможности ее осуществления. То, что брамсовский идеал как будто легче достигим, что он опирается на реальные и вечные позитивные ценности, делает эту невозможность еще более трагической; так, именно в контексте всех четырех симфоний, после преодоления и достижения в первой, идиллии второй и все-таки наступающего просветления в третьей, «Dies irae» четвертой симфонии воспринимается как общий закономерный трагический итог симфонической концепции брамсовской «тетралогии». В то же время это не хаос всеобщего разрушения и гибели. Идея долженствования и непреложности как человеческого бытия, так и его земной ограниченности принимается Брамсом как закон, способность же человека к лирической исповеди, к ощущению вечной ценности и красоты природы, народной песни, простых и глубоких чувств, к мужеству и сдержанности в страданиях служат ему утешением в земных горестях. Идея утешения пронизывает и формирует «Немецкий реквием» — как отличается он от дерзкого богоборчества Берлиоза и от страстной беспощадности Верди! Выбирая в итоге творческого пути строки из Библии для «Четырех строгих напевов», Брамс акцентирует мысли, являющиеся выражением его жизненного credo. Начало первого напева: «Все произошло из праха и все обратится в прах... Но нет ничего лучше, чем наслаждаться человеку делами своими, потому что это — доля его; ибо кто приведет его посмотреть на то, что будет после него?» — и конец последнего: «...а теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь, но любовь из них больше» — могут служить ключом к пониманию мироощущения композитора, сочетающего рациональную трезвость и романтические порывы. Удерживать и сохранять свое дело, мечту, веру, способность любить — вот что стало темой Брамса в романтизме на том этапе его развития, когда непосредственность эмоциональных реакций уже требовала воссоздания, а сами они приобретали характер своеобразной вторичности. Асафьев замечательно определяет эмоционализм Брамса как «обобщенное, выверенное, взвешенное наблюдение»⁵.

Так музыка Брамса, наследующая романтическому психологизму Шумана, вбирает в себя и правдивую простоту народной песни, и по-новому «выстроенную» шубертовскую первозданность,

⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. С. 342.

и мудрость откровений позднего Бетховена, и баховскую дисциплину мысли и чувства. При этом происходит отбор, направленный на постепенный отход от той обостренной индивидуализированности, исключительности образов, которые характеризуют романтизм в целом. Синтез Брамса как бы рассчитан «на вечные времена». Конечно, в соединении несколько теряется абсолютная значимость слагаемых, рожденных каждый своей эпохой и неповторимой индивидуальностью. Нельзя повторить ни величия и мощи Баха или Бетховена, ни единственности и безграничности романтических «первооткрытий» Шуберта, ни самозабвенного максимализма Шумана. Но, выбирая жизнеспособное и устойчивое, Брамс никому не подражает, а создает синтез не академицизирующий или эклектичный, а живой и перспективный, вбирающий в себя и структурные закономерности, и импульсы — этические и эстетические, их порождающие. Вспомним прекрасное определение Соллертинского из его очерка о симфониях Брамса: «Брамс хочет постигнуть живой человеческий, драматический смысл любой классической формы-структуры, внутренний творческий стимул, ее породивший»⁶.

Здесь можно расширить смысл слова «классический», включив в него искусство и баховской эпохи, и шубертовского и шумановского этапов романтизма. Это дает возможность понять главное: брамсовский синтез осуществляется и на уровне формы, и на уровне содержания, он определяет и общее построение его индивидуальной образно-стилистической системы, и его метод, и его стиль. Сказанное не исключает и более узкого значения «классического» именно по отношению к структурным закономерностям. Этот аспект является безусловно преобладающим, что и позволяет допустить часто используемую, несколько схематичную формулу: «классик по форме, романтик по содержанию»⁷. Но не следует упускать из вида классическое и баховское в самой эстетике и даже мироощущении Брамса, как и романтические и позднеромантические тенденции в его музыкальном языке, композиции или драматургии. Классическое и романтическое могут взаимодействовать в условиях и драматических противоречий, и противоречивого сосуществования или неустойчивого равновесия, и, наконец, полной гармонии.

Историческое же значение творчества Брамса в контексте национальной и европейской музыкальной культуры определялось как необходимое противоположение вагнеровскому пути. Это со свойственной ему пронизательностью отметил П. И. Чайковский,

⁶ Соллертинский И. Симфонии Брамса // Соллертинский И. Исторические этюды. С. 282.

⁷ К такой позиции склоняются многие исследователи — и в прошлом, и в настоящем (Р. Шпехт, В. Урбанчич, М. С. Друскин — см. список литературы).

встретившийся с Брамсом в 1888 году⁸. Брамс утверждает своим искусством способность музыки к самостоятельному, вне союза с драмой или литературно-философской программой, выражению идеи эпохи. Программой симфонической поэме Листа и вагнеровскому Gesamtkunstwerk (совокупному произведению искусств) он противопоставляет симфонию, концерт, сонату, квартет, то есть жанры и формы, опирающиеся на собственно музыкальные принципы организации материала. Музыка Брамса предназначена не для театра-храма, а для музыкального быта или концертного зала.

Авторская позиция композитора — это скромная позиция мастера, честно и с полной отдачей делающего свое дело для удовлетворения и радости исполнителей и слушателей. Образцами (по мнению Брамса — недостижимыми) служили ему творения великих — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана. В том же ряду — и создания национальной культуры в целом. Поэзия Гёте, Шиллера, Гейне и Гельдерлина, Тика и Эйхендорфа; гердеровское собрание «Голоса народов мира в песнях» и «Волшебный рог мальчика» так же питали творчество Брамса, как протестантский хорал и народные напевы, как музыка его Учителей. Богатый духовный опыт нации с присущей ей высокой культурой мысли и чувства говорит музыкальным языком брамсовских сочинений. «...Нельзя ожидать от творения рук человеческих, чтобы оно могло настолько возвысить и потрясти», — эти слова Брамса о мессе h-moll Баха, как и признание в том, что его идеалом является народная песня, определяют главные объекты усвоенного им опыта⁹. Единство этического и эстетического критериев в отношении к искусству, характеризующее облик композитора, ясно выражено здесь.

Сама картина жанров в творчестве Брамса выявляет широкое претворение им национальной традиции. Отметим прежде всего высокую культуру инструментализма, проявляющуюся в обращении и к симфонии, и к увертюре, и к сюите (серенаде), и к концерту, и к разнообразнейшим камерным жанрам (с участием различных инструментов), и к фортепианной (соната, миниатюра, баллада, вариации) и органной музыке (прелюдия и fuga, хоральные прелюдии), то есть к жанрам, отражающим устремления разных эпох. В области вокальной музыки — та же широта интересов, то же обобщение разных временных традиций, характерных для немецкой культуры. Это и песня, включающая обработки и воспроизведение народных и старинных образцов, развивающая современную тенденцию романтической Lied и приближающаяся

⁸ См.: *Чайковский П.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. С. 360.

⁹ Письмо Т. Бильроту от 1 апр. 1885 года. См. также письмо К. Шуман от 27 янв. 1860 года // *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen.* 1943. S. 392 и. 184—185.

к старинной сольной кантате («Четыре строгих напева»), и хоровые произведения, связанные и с традициями Liedertafel, и с Hausmusik, и с ораториальностью — старой и современной.

Особо надо выделить претворение Брамсом демократической традиции немецкой и австрийской музыкальной культуры в обращении к бытовым жанрам — вальсам (вокальным и инструментальным), венгерским танцам. Такое, например, произведение, как «Вальсы любви» для фортепиано в 4 руки и вокального квартета, отразило и практику бытового вокального и инструментального музицирования (венская Hausmusik), и типичнейшую венскую традицию вальса — от Шуберта до И. Штрауса. Венская традиция у Брамса выступает и в виде интереса к фольклору — музыкальному и поэтическому — разных народов, прежде всего славянскому (чешскому, сербскому, моравскому) и венгерскому, что проявилось в создании и песен на соответствующие тексты, и знаменитых венгерских танцев. Добавим, что указанная традиция распространяется не только на деятельность в особой жанровой сфере, но и проникает в глубь «серьезной музыки». Речь идет не только о жанровых связях (они представлены у Брамса очень широко и трактованы индивидуально), а именно об особом сплаве конкретно-бытового и интеллектуально-обобщенного, характерном для самого мышления композитора.

Тяготение к постоянному взаимодействию, взаимопроникновению и синтезу обнаруживает все творчество Брамса. Не давая материала для синтеза искусств, форм и жанров типа симфонической поэмы Листа или музыкальной драмы Вагнера, оно, тем не менее, представляет разнообразнейшие формы синтеза и взаимодействия от самых крупных — на уровне метода и стиля — до тематизма. В картине жанров это проявляется, например, в перенесении приемов камерного детализированного письма в симфонию, утонченного стиля фортепианной миниатюры — в В-dur'ный «симфонию-концерт», симфонических принципов — в камерные жанры (квintет f-moll), органности — в симфоническую и фортепианную музыку, хоровой фактуры — в инструментальную и т. п. Можно заметить даже, что характерные черты песенного тематизма еще более рельефно, чем в песнях, выступают в фортепианной миниатюре.

Так возникает характерное для Брамса равноправие, равноценность всех жанровых сфер — каждая из них обладает большой полнотой образно-стилистического выражения (что не исключает, конечно, и специфики, особенно заметной, например, в хоровой музыке). Этому способствует очень частое у Брамса интенсивное использование жанра на сравнительно небольшом отрезке творческого пути: три фортепианные сонаты, три струнных квартета, четыре симфонии образуют своего рода «увеличенные циклы», где главным залогом скрепления является неповторимость каждого составляющего. Здесь у Брамса можно видеть отражение общей тенденции музыки XIX века — к возможно

большему охвату жизненных явлений, максимально воплотившейся, например, в вагнеровской тетралогии. Вторая же тенденция — к самостоятельности и полноте каждой «отдельности» — проявляется в значении микроинтонации, детали, а также миниатюры и камерности, к которым направлена творческая эволюция композитора.

Диалектическое взаимодействие противоположных тенденций характеризует и брамсовский тематизм, и развитие. Тема, особенно начальная, возникает нередко как целостный охват образа, включающий драматически противоречивые элементы — как по горизонтали, так и по вертикали (единовременный контраст, полифония пластов или линий). Протяженность темы, песенной по общему облику, не исключает внутренней дробности, способности к немедленному развитию (тема-развитие), приближающемуся то к баховскому типу вариантного развертывания, то к бетховенской мотивности. «Удивителен Брамс, — замечает Асафьев. — В его симфониях и сонатах, концертах и даже в лирике (особенно фортепианной) — всюду ощущается развитие. Редкий „мотив“ (мельчайшее интонационное зерно, можно сказать, лаконичная ритмоинтонация) не заключает в себе потенциал развития»¹⁰.

Обобщенность и известная нейтральность брамсовской интонации (по сравнению с характерными романтическими темами Листа или Вагнера) повышает значительность их структурного, ритмического, фактурного оформления. Сходное явление можно наблюдать и в некоторых шумановских темах. Но у Шумана в аналогичных случаях большое значение приобретает создание чисто романтической «атмосферы звучания», тогда как у Брамса на первый план выходит не краска, а линия, мелодико-полифоническая фактура более прояснена и тяготеет к известной графичности. Эти черты в соединении с постоянным вариантным обновлением интонаций, с необычностью структурно-ритмического оформления темы не только выявляют связь с принципами баховского стиля, но и прокладывают путь к музыке XX века.

Пронизанность целостной темы развитием дает возможность говорить о синтезе лирического, эпического и драматического уже внутри брамсовской темы. Таковы начальные темы h-moll'ной фортепианной рапсодии, f-moll'ного квинтета, третьей симфонии, сочетающие эпическую многогранность, иногда повествовательность с лирической протяженностью и драматической противоречивостью составляющих элементов.

Основой брамсовского синтеза служит лирическая (часто — песенная) природа почти всех его тем (даже в скерцозно-капричиозную сферу часто проникают лирические интонации), причем в развитии нередко еще больше выявляются лирические качества. Возникающее единство лирического тока, особая протя-

¹⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. С. 342.

женность и текучесть ткани при всем ее внешне четком членении может быть сравнима с «бесконечной мелодией» Вагнера. На пути вариантного обновления, «прорастания» новых интонаций, образно-жанровых оттенков может возникнуть и новое качество: его рождение в непрерывном процессе развития позволяет говорить о претворении бетховенского принципа производного контраста — в условиях преобладания общей лирической или лирико-эпической повествовательности.

Вообще в отношении к развитию также проявляется типичная для Брамса глубина и универсальность обобщения различных его принципов, которыми постепенно обогащалось музыкальное искусство на протяжении XVIII—XIX веков. Это и медленная динамика развертывания мысли, идущая от Баха, и действенность бетховенской сонатной драматургии, и претворение различных типов варьирования, во многом связанных с народной песенностью, и позднеромантические приемы сквозного развития. Особенно характерно для Брамса в а р ь и р о в а н и е, включающее и вариационность, и вариантность, глубоко коренящееся в самой природе его мышления, сочетающего эпически многообразное представление о едином и целостном с фиксацией мельчайших филигранных деталей в цепи их «бесконечных» преобразований. Здесь особенно ясно отражается историческая многослойность брамсовского синтеза. Именно через вариационность и вариантность, как и связанные с ними принципы монотематизма и моноинтонационности, прослеживаются разные этапы исторического процесса — от эпохи Возрождения до музыки XX столетия.

Общая картина эволюции творческого пути Брамса близка характеру многих его тем: целостный охват и способность к дальнейшему развитию, постепенное прорастание новых качеств, всегда тесно связанных с исходным вариантом. Первый период (до 1856 года) обычно называют периодом «Бури и натиска»¹¹. Скерцо *es-moll* и три фортепианные сонаты, *H-dur*'ное трио *op. 8*, 4 баллады *op. 10*, песни *op. 3*, 5 и 6, вариации на тему Шумана *op. 9* и несколько выходящий за хронологическую грань периода *d-moll*'ный фортепианный концерт *op. 15* (начат в 1854, окончен в 1859 году) дают сразу же очень полный охват тем, жанров, стилистических источников, удивительно быстро найденных приемов тематизма и развития (см., например, *Andante* сонаты *C-dur*, сонату *f-moll*, концерт, песню «Верность в любви», балладу № 4 *op. 10*, многое в вариациях). Если прибавить к этому неосуществленные пока замыслы первой симфонии и фортепианного квартета (эскизы в 1855 году), то будет еще более ясно, с какой вершины начал Брамс свой творческий путь. По сравнению с более поздними произведениями, здесь множественность иногда

¹¹ См.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М., 1965 (русский перевод) — одну из лучших монографий о Брамсе крупного немецкого исследователя.

преобладает над единством, но тяга к нему очень сильна — с самых первых шагов.

И все-таки сам композитор, очевидно, немного ощущал себя «учеником чародея», чувствовал потребность к обузданию и преодолению стихийных сил, бушевавших и в его душе, и в музыке. Погружение в сладостную меланхолию могло быть еще слишком длинным (баллада ор. 4 № 10), а натиск драматических противоречий требовал слишком длительных усилий к их преодолению (финалы сонаты f-moll и концерта d-moll).

Разорвав оковы сильнейшей привязанности к Кларе, оставив неоконченными эскизы будущих драматических концепций, Брамс обрывает свое «вертерианство», уезжает из Дюссельдорфа в поисках тихого пристанища для сосредоточенной и углубленной работы. Пережитые испытания — постепенное отчуждение от Клары, отказ от женитьбы на Агате Зибольд, означавший для него окончательный отказ от надежды на устройство собственной жизни, провал d-moll'ного концерта в Лейпциге — все это отныне становится о п ы т о м, который, по убеждению Брамса, со временем переплавится в творчество, выверенное твердой рукой мастера. Начинается период вдумчивой работы над овладением высшим мастерством, тщательного отбора средств и материала (1856—1868). На этом этапе Брамс особенно охотно обращается к вариационным формам, изучает Гольдберг-вариации Баха, ищет «более строгий чистый стиль», ориентируется на высокую классику¹². Итогом этих поисков стало создание вариаций на тему Генделя (1860—1861).

В эти же годы Брамс пишет фортепианные ансамбли, из которых выделяется f-moll'ный квинтет (1864) — важнейшая веха в творческой эволюции композитора, произведение, сочетающее пламенную стихийность ранних брамсовских «Бури и натиска» с угрюмой сдержанностью, многообразность — со стремлением к глубочайшему внутреннему единству. Драматическая направленность квинтета — первой концепции Брамса, не приходящей к оптимистическому итогу-преодолению, — открывает путь к четвертой симфонии. К ней же во многом тяготеет и e-moll'ная виолончельная соната ор. 38.

Создание многих произведений этих лет непосредственно связано с разнообразными формами практической деятельности композитора: он сам участвует в исполнении камерных ансамблей, часто выступает с известным гамбургским певцом Ю. Штокхаузеном (ему посвящен цикл романсов из «Прекрасной Магелоны»), во время службы при детмольдском дворе написаны две оркестровые серенады, преломляющие традиции дивертисментов и серенад гайдновско-моцартовской эпохи. Руководство хорами (детмольдской капеллы, любительским женским хором

¹² Письмо Брамса к П. Иоахиму, июнь 1856 года // Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. S. 139.

в Гамбурге, Певческой академии в Вене) способствовало особенно углубленной работе над народной песней, изучению произведений Баха, Генделя, Моцарта, музыки XVI—XVII веков и созданию собственных хоровых сочинений (мотеты, обработки народных песен, миниатюры для хора а cappella и с сопровождением).

Рубежом, определившим начало следующего периода — периода полной творческой зрелости, — явилось завершение и исполнение «Немецкого реквиема» (1868). К Брамсу приходит большая известность — сначала в Германии, а затем и за ее пределами. Граница эта совпадает и с окончательным переселением в Вену, вызвавшим к жизни характерные бытовые жанры: вальсы и венгерские танцы. На подступах к центральному событию творческой жизни Брамса — созданию его симфоний — стоят три струнных квартета ор. 51 и 67 (1873—1875), где он достиг совершенства в развитии материала, произведения для хора с оркестром (в их числе готовящая первую симфонию «Песня судьбы» на слова Гельдерлина) и оркестровые вариации на тему Гайдна — своеобразный итог деятельности Брамса-дирижера (в 1872—1875 годах он руководил хором и оркестром Общества друзей музыки в Вене).

К симфониям, написанным в течение десяти лет (1876—1885), примыкают два концерта: скрипичный (1878) и второй фортепианный (1881). Яркость тематизма и богатство жанровых связей, индивидуализированность драматургических решений, концентрированность и полнота выражения характеризуют многочисленные творческие достижения этого периода, среди которых и разнообразные камерные ансамбли (в том числе — три скрипичные сонаты), и фортепианные рапсодии ор. 79, и вокальные сочинения (среди крупных особенно значительна «Песня парок» на текст Гёте, близкая к четвертой симфонии по воплощению трагической темы).

Созданием G-dur'ного струнного квинтета ор. 111 (1890), произведения светлого и жизнерадостного, по силе вдохновения приближающегося к третьей симфонии, Брамс собирался закончить свой творческий путь. Бесконечно требовательный к себе, он хотел вовремя «уйти со сцены», боясь возможного проявления упадка сил. В 1891 году Брамс пишет завещание, собирает и издает некоторые ранее написанные произведения. Но вскоре, вдохновленный замечательным исполнением старинной музыки кларнетистом мейнингенского оркестра Рудольфом Мюльфельдом, он возвращается к творчеству: сначала появляются два ансамбля с участием кларнета — трио a-moll ор. 114 и квинтет h-moll ор. 115 (1891), возникновение которых обозначает хронологическую границу позднего периода, а позже две сонаты ор. 120 (1894).

Простившись с романтизмом в последовавших затем фортепианных пьесах ор. 116—119 (1892—1893), Брамс подтверждает свою верность народной песне и заветам прошлого в сборнике

обработок сорока девяти немецких песен (1894), «Четырех строгих напевах» и одиннадцати органных хоральных прелюдиях (1896). Дважды повторяется в них хорал «Мир, я должен тебя покинуть». Тема, начинающая первую прелюдию, воскрешает интонацию главной партии четвертой симфонии, ставшую своего рода лейтмотивом его поздних сочинений (она встречается и в третьем из «Строгих напевов»).

Элегичность, исключительное обращение к камерным жанрам, главенство лирико-повествовательного начала, вытеснение сонатности вариационностью, все возрастающее единство в циклических произведениях (h-moll'ный квинтет), предельное насыщение ткани тематизмом — вот некоторые характерные черты позднего брамсовского стиля, потенциально заложенные и в более ранних сочинениях (они уже очень явно проступают в некоторых произведениях 80-х годов — в четвертой симфонии op. 98, третьей скрипичной сонате op. 108, двойном концерте op. 102, некоторых песнях), но особенно ярко выраженные именно в 90-е годы. Наибольшая их концентрация — при сохранении внутренней широты образного диапазона — наблюдается в фортепианных миниатюрах: интермеццо и каприччио.

Фортепианное творчество

Фортепианная музыка, как и песня, сопутствовала Брамсу всю жизнь. Не уступая песне в сердечности и лиризме, она превосходит ее в масштабности, широте образного и жанрового диапазона. Рассмотрение фортепианного творчества позволяет проследить эволюцию брамсовского стиля, отражающуюся и в эволюции жанров. «Обратное» движение от классических форм (сонаты) к романтической миниатюре, дополненное ясно выраженными чертами романтической свободы в сонате и классической стройности в миниатюре, составляет одно из проявлений диалектичности основных тенденций творчества Брамса. Между этими двумя жанровыми областями, сосредоточенными в первом и последнем творческих периодах (к первому примыкает и d-moll'ный концерт), располагаются вариации, создание которых примерно совпадает со вторым периодом (восхождение на вершины мастерства). Третий период характеризуется, с одной стороны, максимальным сближением фортепианной и симфонической музыки (B-dur'ный концерт), а с другой — развитием бытовых жанров, сыгравших значительную роль в формировании брамсовской миниатюры. Еще одна область фортепианной музыки — крупные одночастные сочинения — оказывается более рассредоточенной по времени (скерцо op. 4 и четыре баллады op. 10, рапсодии op. 79, баллада op. 118 и рапсодия op. 119). Дополняют картину жанров транс-

крипции¹³, упражнения и этюды (так Брамс называет некоторые транскрипции, а также вариации на тему Паганини ор. 35).

Совпадая в общих чертах с листовскими, жанры творчества Брамса являются своеобразным «ответом» на них. Так, одночастной сонате и концерту у Листа противостоят циклические формы у Брамса, в вариациях он тяготеет к более строгому принципу, его вальсы лишены черт концертности (или поэмности) и тяготеют к собственно бытовой музыке, рапсодии (и венгерские танцы) больше приближены к классическим формам, а скупо вводимый композитором элемент программности ограничивается указаниями на строки из народной песни или лирического стихотворения (медленные части сонат, баллада ор. 10 № 1, интермеццо ор. 117 № 1).

Фортепианный стиль Брамса, как и фортепианный стиль Листа, обобщает многие черты романтического пианизма, но и здесь ярко выявляется их противоположность. Использование возможной фортепиано направлено у Брамса «вглубь» и не носит листовских черт виртуозной праздничности, нарядного блеска. Оркестральность, характерная для более ранних сочинений, все больше сплавляется с органностью, хоровыми приемами письма. Природа фортепианной фактуры мелодическая. Это качество объединяет фактуру и монументально-фресковых, и лирических, и жанрово-бытовых, и скерцозных эпизодов. Колорит у Брамса тоже связан с графикой плетения мелодических линий, создающих порой очень хрупкое, даже изысканное целое; исключительное значение приобретает своеобразие регистровых решений. Большое влияние оказали на фортепианный стиль Брамса и традиции венской *Haustmusik* — излюбленные им терции и сексты иногда диктуются не органными удвоениями, а чувственной наполненностью дуэтного изложения певучей мелодии.

Многие особенности фортепианного стиля Брамса отражают характерные черты его стиля в целом. Фортепианная музыка иллюстрирует сам процесс его становления, эволюции и концентрации в позднем периоде творчества.

Брамс начинает с циклических сонат, что само по себе уже говорит о классической ориентации. Однако хотя его «музыкальный багаж» ко времени создания первых двух сонат (1852) почти не включал «новой» музыки (знакомство с произведениями Шумана началось только летом 1853 года), Брамс демонстрирует в них характерные приемы монотематической трансформации (тема скерцо сонаты *fis-moll* — преобразование *Andante*) и даже соприкасается с образно-тематическим строем листовской музыки.

¹³ Они включают произведения И. С. Баха, Глюка, Вебера, Шуберта, Шопена; особый интерес представляет обработка скрипичной Чаконы Баха для левой руки.

[Allegro non troppo, ma energico]

108. *ff* *p* *espr.*

Сонатная триада Брамса образует характерный для него «цикл высшего порядка», связанный с юношеским стремлением «построить мир» на основе его впервые открытых закономерностей. Этот мир предстает как достаточно гармоничное устройство, полное, однако, внутреннего брожения и бурных порывов, в которые все настойчивее вторгается драматическое и даже трагическое ощущение жизненных противоречий. В *fis-moll'*ной сонате преобладает мятежность, в *C-dur'*ной — устойчивость, в *f-moll'*ной они сталкиваются на равных началах¹⁴. Главные темы дают прекрасные «портреты» этих трех состояний:

Allegro non troppo, ma energico

Брамс, оп. 2, I ч., г. п.

109 a. *ff* *p*

cresc.

¹⁴ Соната *fis-moll* оп. 2 была закончена раньше, чем *C-dur'*ная, оп. 1. То, что Брамс решил под оп. 1 издать более совершенное и классическое сочинение, тоже знаменательно.

6. **Allegro** Брамс, оп. 1, I ч., г. п.

Allegro maestoso Брамс, оп. 5, I ч., г. п.

В итоге развития в *f*-молл'ной сонате позитивное побеждает. Таким образом, в сонатах уже складываются «действующие силы» драматической концепции композитора. Особенно четко выявлено позитивное начало, опирающееся на народную песню, гимничность, единство лирического и эпического. В основу создания сонатной триады легли написанные ранее всего вариации на тему старинной немецкой любовной песни «Украдкой восходит луна» («*Verstohlen geht der Mond auf*») — они стали медленной частью сонаты *C*-дур. Начальный мотив песни — восходящий поступенный ход, предваренный квартовым затактом, — формирует многие брамсовские темы (иногда без затакта).

Andante

Брамс, оп. 1, II ч.

110. (Nach einem altdeutschen Minneliede)

(Vorsänger)
mf

pp (alle)

Ver-stohlen geht der Mond auf, blau, blau Blü-me-lein,

Такое интонационное строение типично и для немецкой народной песни, и для героических тем Бетховена; М. Кальбек указывает и на хорал «Wer nur der lieben Gott läßt walten»¹⁵, который ляжет в основу «Немецкого реквиема» (см. с. 426). Последняя аналогия особенно важна в связи с хоровой фактурой многих подобных тем у Брамса. Не менее примечательна и бетховенская «опора»: исходный импульс созидательной силы Брамса нередко черпает у Бетховена — от начала C-dur'ной сонаты, в связи с которым обычно вспоминают и «Аврору», и «Hammerklavier» до B-dur'ного концерта.

Шуман называл сонаты Брамса «завуалированными симфониями»¹⁶. Это определение можно отнести и к оркестральности изложения (скерцо из сонаты C-dur, мотив «литавр» из сонаты f-moll), и к широкоохватности четырехчастного (в третьей сонате пятичастного) цикла. Здесь можно вспомнить и ранние четырехчастные сонаты Бетховена, и сонаты Шопена. Ощущается, особенно в C-dur'ной сонате, связь с развитием линии «большой» лирико-эпической сонаты, идущей от позднего Бетховена и Шуберта (поздняя соната A-dur). Романтическая многообразность сближает сонату f-moll с шумановскими сонатами. Последняя аналогия подкрепляется и прямыми перекличками с некоторыми образами и темами Шумана. Таким образом, сонаты Брамса связаны с самыми различными тенденциями в развитии жанра в XIX веке.

В сонатах рождается основной принцип брамсовской фактуры, единый в изложении и монументально-эпических, и скерцозных, и лирических тем. Он опирается на господство линии, нередко уплотненной терцовыми и октавно-терцовыми удвоениями. При этом возможны и имитации (как линий, так и целых пластов), и внутренний единовременный контраст в драматической теме, и создание целостных эпических тем-монолитов, и тонкое плетение ткани в лирических эпизодах, и упругость графичных контуров в скерцозных. Фактура одинаково тяготеет и к грандиозной многозвучности (разработка сонаты C-dur), и к аскетичности,

¹⁵ Kalbeck M. Johannes Brahms. B., 1915. Bd. 1. S. 153.

¹⁶ Шуман Р. Новые пути // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-Б. С. 184.

к широкому регистровому охвату и к обнажению разных «этажей» звучания.

Интересно проследить рождение брамсовской фактуры вместе со становлением характерного лирического образа в двух темах побочной партии сонаты C-dur. Первая ее тема поначалу мало индивидуальна: лирические интонации, гармония (TSDT), скромная двухголосная фактура, напоминающая даже раннеклассическую, создают облик «побочной партии вообще». Только необычный терцовый затакт (с *fis* в a-moll) да чуть заметное стремление сопровождающего голоса слиться с верхним в единую линию «выдают» в ней почерк автора. Но уже со второго предложения раздвижение границ диапазона, прочерчивание самостоятельной линии баса выводят ее за первоначальные контуры. Во второй же теме возникает типично брамсовское песенное высказывание с двойными терцовыми дублировками, переменностью мажорной и минорной доминанты и вариантной распевностью.

[Allegro]
Poco ritenuto

111.

pp

Развитие лирического образа в разработке продолжается: мелодическая интенсивность обеих тем усиливается каноническим изложением, характерная для романтической фактуры многослойность предстает в типичном для Брамса полифоническом варианте.

Соната f-moll (окончена в ноябре 1853 года) — первая драматическая концепция Брамса, открывающая большой ряд сочинений, являющихся вариантами ее воплощения и решения. Стремление к созидательному, позитивному, устойчивому и глубокое ощущение трагического смысла жизни и всех ее противоречий — вот основа конфликта в инструментальных драмах Брамса. От гораздо более стихийно-импровизационной *fis-moll'*ной сонаты f-moll'ная отличается неожиданным проявлением зрелости. Семь месяцев, прошедшие после отъезда из Гамбурга, необратимо изменили Брамса. Значительность происходивших в его жизни событий, ответственность, возложенная на него признанием Шумана, необычайная интенсивность, напряженность внутренней жизни — все это наложило отпечаток на сочинение, явившееся и предчувствием, и итогом тех знаменательных дней. Но все-таки ранняя зрелость сочетается в нем и с чисто юношеской

пылкостью, особой настойчивостью в желании во что бы то ни стало утвердить «гармонию мира», найдя ее в себе, обуздав слепые стихийные силы, подчинив ей и свои порывы, и трагическое — может быть, еще интуитивное — знание о мире.

Путь к этому утверждению одновременно и краток, и длинен. Он как будто уже достигается в первой части и закрепляется, достигая полного апофеоза, в *Andante*. Но стихийный драматизм скерцо заставляет все начать сызнова, проводя этот путь через трагическое отрицание *Andante* в траурном интермеццо к гимнической коде финала. Сочетание концентрированности и интенсивности мысли с обилием фаз и поворотов в ее развитии создает неповторимый облик сочинения, в котором борются молодость и ранняя зрелость, стихийность порывов и неустанное стремление к железной дисциплине чувства. Не все, может быть, здесь органично с точки зрения совершенства художественного результата, но зато удивительно «документально»: Брамс раскрывает перед нами весь процесс, показывая все подъемы и спады в трудном восхождении.

Индивидуальность произведения и очень ясная семантика драматургии во многом зависят от программности. Последняя определяется не только стихотворным эпиграфом к *Andante*¹⁷, но и трансформацией его основной темы в Интермеццо.

112a. *Andante espressivo*
p
tr
legato
Andante molto

6. *p legato*
3 3 3 3
IV ч.

Романтическим зерном произведения оказывается, таким образом, лирическая тема медленной части. Здесь можно вспомнить о фантазии Шуберта «Скиталец». В первых двух сонатах централизирующая роль тоже принадлежала медленным частям с их песенными темами — источниками тематизма циклов. Создание всех трех сонат Брамс начинал с медленных частей; именно ли-

¹⁷ «Наступает вечер, восходит луна. Два сердца соединяются, охваченные блаженством любви».

рическая мысль легла в основу «картины мира» первых крупных инструментальных произведений композитора.

Глубину и силу мгновенного вторжения в клубок противоречий запечатлела тема *Allegro maestoso*, открывающая сонату. Органные импровизации Баха — шумановские начала, сразу «включающие» процесс движения, — такой синтез предстает в этом истинно брамсовском начале с кульминации, содержащем и импульс к дальнейшему развитию. Тема охватывает огромное пространство звучания, очерченное глубоким хроматическим басом, напоминающим основу пассакальи, и стремительно рвущимися ввысь верхними голосами (см. пример 109 в).

В этом грандиозном массиве все неустойчиво и напряженно, все внутренне противоречиво: смена гармонии на третью долю получает опору в следующем такте, ритмический рисунок мотивов предельно заострен, акцентированные звуки мелодии образуют двухкварттовую последовательность, активизированную второй низкой ступенью, общему величавому облику «старинной темы» несколько не соответствует быстрый темп — но с какой властной силой сдерживается этот поток заключающей тему мажорной доминантой! Здесь уже вся соната — и вместе с тем, резко обрывающая торжествующий мажор, Брамс показывает и другой, медленный путь становления: середина главной партии начинается в мрачном *c-moll*, где интонации главной темы получают развитие в балладно-повествовательном плане.

Степень концентрированности, плотности, «густоты» выражения в *Allegro maestoso* необыкновенно велика. Начальный шеститакт главной партии — лейттема *Allegro*, образующая цепь вершин-вариантов: импровизационный в начале разработки (*cis-moll*), гимнический, освобожденный от оков «жесткого баса» в кульминации, разработке и коде (*Ges* и *F*), таинственный и бурно-матерный в начале репризы. Она же служит источником лейтмотивов и лейтинтонаций, продолжающих развиваться в середине главной партии.

Все дальнейшие тематические образования: связующая, побочная, лирическая тема в разработке — суть их свободные варианты преобразования. Техника развития связана с полифоническим письмом — это использование ритмических, мелодических вариантов, контрапунктические соединения. Вплоть до 8-го такта побочной партии вся ткань экспозиции (кроме аккомпанемента в побочной) состоит только из тематического материала. То же можно сказать и о разработке. Особо надо выделить триольный мотив — «траурную пульсацию» — из середины главной партии. Этот квазиаккомпанемент имеет значение, близкое бетховенскому мотиву судьбы, хотя и не обладает такой активностью. Вместе с трехзвучным «мотивом вопроса» он проходит через всю сонату, конкретизируясь в траурном интермеццо. В нем можно видеть явного предвестника «мотива литавр» из первой симфонии.

[Allegro maestoso]

I ч., середина г. п.

113 а.

pp

б. [Allegro maestoso]

с. п.

f fest und bestimmt

[Allegro maestoso]

in tempo

п. п.

p con espr.

г. [Allegro energico]

III ч., трио

pp *cresc.*

[Allegro moderato, ma rubato]

финал

p

Лирическая линия сонаты в первой части имеет явно подчиненное значение. Она зарождается в балладно-повествовательном среднем разделе главной партии. Побочная партия выделяется скорее функционально (светлая лирическая тема), чем тематически. Гораздо ярче Des-dur'ный эпизод в разработке, основанный на монотематическом преобразовании мотивов обоих разделов главной партии. Именно его лирическое воодушевление готовит звонко-торжествующий вариант лейттемы в разработке. Такая постепенность раскрытия лирического образа (ср. с сонатой C-dur, впоследствии — с первой частью третьей симфонии) очень характерна для Брамса и служит основой для сплошного «лирического тока», преодолевающего границы частей и создающего эффект сквозного развития — при отчетливой структурной замкнутости. Настоящее же царство брамсовской лирики раскрывается в Andante.

Удивительна — после плотности «событий» в Allegro maestoso — эта неторопливость и полнота погружения в мир лунной ночи, в беспредельность «надзвездных просторов». Брамс вступает в свою стихию созерцательности — но она не сконцентрирована во времени (как произойдет впоследствии в одной из кульминаций этой сферы — песне «Одиночество в полях») и не так направлена на внутреннюю жизнь и философское размышление. Здесь именно сопоставляются пейзаж и «ночная песня»-диалог, а потом — в трио сложной трехчастной формы — из почти импрессионистических «шорохов ночи» рождается восторженный дуэт-гимн. Поэтический образ эпитафии воплощен с поразительной точностью. Брамс уже в столь раннем опусе демонстрирует универсальность излюбленных терций и секст, свое искусство «красочной графичности» и регистровки. Именно фактура создает романтически изысканный облик Andante — мелодические же контуры очерчены просто и даже строго, хотя брамсовская индивидуальность сразу же проступает в мерно струящейся терцовой цепи начальной темы.

Но Andante предстает не только развернутым брамсовским ноктюрном — его смысл в концепции всей сонаты полностью раскрывается в коде, где Des-dur'ная «тема слияния сердец» вырастает в гимн мирозданию. Здесь и формируется первая настоящая «тема радости» у Брамса: упомянутый выше комплекс обобщенных классических интонаций, хоральности и народной песенности обострен в ней лирической экспрессией задержания. Полное единение личного и всеобщего достигается Брамсом на основе лирического высказывания и включения образа природы, созерцание сменяется действенностью, тема утверждается в подлинно симфоничном развитии и достигает эпической грандиозности, не теряя душевного тепла. Ее интонационный строй включает в себя кварттовые мотивы лейттемы; нетрудно заметить линию, идущую к коду от Des-dur'ного эпизода разработки Allegro maestoso, через вторую тему Andante (нижний голос диалога).

трио. Триольная пульсация баса тоже напоминает о первой части. Так подтверждается мысль о централизующей роли *Andante* в сонате.

Отметим также и особую роль тональности *Des-dur*. Уже экспозиция первой части характеризовалась необычным тональным движением: *As-dur* начала побочной партии оказывался доминантой к итоговому *Des-dur*, повторенному в эпизоде разработки. Точно так же и все *As-dur*'ное *Andante* (с *Des-dur*'ным трио) оказывается гигантским предыктом к *Des-dur*'ной коде. Сквозная роль этой лирико-эпической лейттональности подтверждается далее в трио скерцо и в итоговой теме финала.

Кульминация в конце *Andante* остается главной в произведении. Его новая фаза, начинающаяся с яростного вторжения скерцо, характеризуется бурным натиском и вместе с тем постепенным отступлением и объективизацией драматических стихийных сил. В их образе Брамс многое заимствует у Шумана, но его Флорестан как-то злее и холоднее. Здесь претворяются и черты бетховенских минорных скерцо (это ведет к *f-moll*'ному квинтету), финала «Аппассионаты». Скерцо тяготеет к будущей брамсовской каприччиозности с ее четкими графическими контурами; фактура и гармония иногда напоминают и о баховских импровизационных жанрах. В рефрене финала типично шумановский метроритмический рисунок (ср. с финалом «Крейслерианы», «Симфоническими этюдами») трактован более «увесисто» — из-за плагального оборота, частой смены гармоний; яснее, чем у Шумана, проступает регистровая дробность, оркестральность изложения.

Решение проблемы финала — одной из самых сложных в романтической драматургии — намечено в сонате достаточно ясно, хотя и носит уже упомянутый оттенок некоторой нарочитости в настойчивом стремлении утвердить оптимистическую развязку. Так, несколько искусственными выглядят полифонические приемы в репризе-коде. Форма финала также отражает трудность достижения конечного апофеоза. Сначала Брамс как будто отказывается от сонатности, просто сопоставляя рефрен с *F-dur*'ным эпизодом, немного напоминающим побочную партию первой части. Но для закрепления господства второго, *Des-dur*'ного эпизода, завершающего гимническую линию произведения, сонатность все же оказывается необходимой. *Des-dur*'ная тема вступает в сонатные соотношения с рефреном, вплетаясь в его репризное произведение и утверждаясь в *F-dur*'ной коде.

Однако при всей двойственности (шумановская многоэпизодность — и постепенно вступающая в свои права централизующая сонатная логика) финал и выполняет итоговые функции, и готовит почву для будущих брамсовских драматических финалов. Но внутренней действенности в нем все же меньше, чем в коде *Andante*. Без «лирического зерна» объективно-созидательное начало получает более внешнее выражение. Вместе с тем такой итог

очень правдив: способность к обузданию порывов — вот на что Брамс был способен с юных лет.

Обращение к вариациям — древнейшей форме музыкального искусства, имеющей глубокие народные корни и фигурирующей на каждом этапе его развития, — оказалось для Брамса важнейшей точкой опоры на пути к вершинам мастерства. Здесь вспоминаются поиски Бетховеном «нового стиля» в процессе подготовки к созданию «Героической симфонии» и использование вариаций в ее финале. Темы брамсовских циклов демонстрируют его художественные идеалы: народное искусство (вариации на венгерскую песню ор. 21 № 2, 1853), Шуман, Гендель, Гайдн, а их развитие — его метод «вживания в стиль» при ярчайшем выявлении собственной индивидуальности на основе уже сложившегося, чужого, становящегося своим.

Воссоздание атмосферы шумановской музыки, взрастившей романтические чувства Брамса (вариации на тему Шумана ор. 9, 1854), укрепление классической логики и глубокое обобщение всего предшествующего в вариациях и фуге на тему Генделя (ор. 24, 1861), дальнейшее совершенствование и индивидуализация вариационного метода в вариациях на тему Паганини (ор. 35, 1862—1863), превосходящих сочинения позднего периода, — таковы основные вехи развития вариационных циклов в творчестве Брамса¹⁸.

Вариации на тему Шумана — самое непосредственное свидетельство духовной и творческой близости Брамса к Шуману. Любовь, бережная нежность к музыке Шумана, глубочайшее в нее проникновение вызывают к жизни лирику самого Брамса, выявляют ее способность к чуткому резонированию и «сопереживанию». Образы и фактура «Симфонических этюдов», «Крейслерианы», «Любви поэта», питая музыкальное воображение Брамса, получают освещение более скромное и затененное, овеянное элегичностью и стремлением как бы удержать их в более певучих и протяженных линиях.

Очень характерна тема, выбранная Брамсом. Это, вероятно, особенно близкий ему Шуман — затаенная нежность и глубина, элегическое воспоминание с чуть траурным оттенком прощания, особая простота мелодии, в которой песенность пробивается сквозь скупую речитативность. «Слышу ли песни звуки», «На чужбине» (ор. 39 — *fis-moll*), «тайный тон» из финала *fis-moll*-'ной сонаты родственны этому «Листку из альбома»¹⁹. Взяв

¹⁸ Кроме них у Брамса есть вариации на собственную тему ор. 21 № 1 (1857), вариации на тему Шумана ор. 23 для фортепиано в 4 руки (1861), а также вариант для двух фортепиано оркестровых вариаций на тему Гайдна (ор. 56-б, 1873).

¹⁹ Внутренний цикл «Листики из альбома» (4 пьесы) из цикла «Пестрые листки» ор. 99.

пьесу из маленького цикла, Брамс тоже создает своего рода «пестрые листки», контрастные миниатюры, объединенные периодическим возвращением к мелодии (варьируется и бас) или характеру темы. Контрастом к ней служит «флорестановская» вариация (IX, h-moll), почти точно воспроизводящая музыку второго «Листка» из того же цикла Шумана (см. пример 276 на с. 133).

Thema Тема Шумана

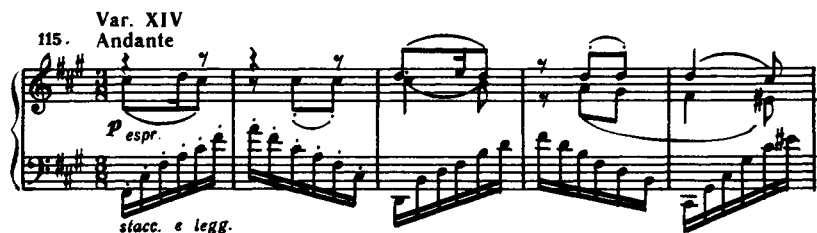
114 a. Ziemlich langsam

Var. IX 6. Schnell

Так Брамс вскрывает единство шумановских контрастных образов. Помещая названную вариацию после центральной, наиболее близкой к теме (VIII, fis-moll), он воссоздает излюбленную Шуманом противоположность проникновенной лирики и мятежной скерцозности. Внутри же этих рамок возникают разнообразные оттенки настроений, романтических образов и жанров. Брамс еще дальше, чем Шуман, отходит от строгого принципа вариаций, меняя масштабы, внутренние пропорции, тональные планы (и тональности) вариаций по сравнению с темой. В цикле обобщаются и некоторые общие принципы шумановской драматургии — так, здесь чрезвычайно рельефно (в укрупненном виде) представлен тип шумановского лирического «тихого» финала. Цикл завершается тремя медленными вариациями (fis-moll, Ges-dur и Fis-dur), длительным «расставанием» с темой, ее постепенным истаиванием.

Так же как и Шуман в «Симфонических этюдах» и экспромтах ор. 5, Брамс широко использует в вариациях полифонические приемы, прибегая к еще более сложной технике. «О том, что ты углубился в исследование контрапункта, свидетельствует каждая вариация», — отметил Шуман, восхищенный новым произведением Брамса²⁰. Примечательно, что полифонические приемы встречаются в самых лирических и самых «брамсовских» вариациях: в D-dur'ной (X, зеркальный контрапункт и канон в обращении) и в лирическом эпилоге (XIV, XV).

²⁰ Шуман Р. Письма (1840—1856). Т. 2. С. 382.



Рождение брамовской лирики в этом цикле связано с кристаллизацией характерных элегических и лирико-созерцательных образов, со становлением соответствующих интонационно-гармонических комплексов (см., например, III вариацию — особенно в кадансах) и типов полифонно-гармонической фактуры. В некоторых вариациях предвосхищается и жанровый облик брамовских интермеццо и каприччио (ср. IV вариацию — «лирическую балладу» — с интермеццо e-moll op. 119, V — с каприччио, XIV — с элегическими интермеццо b-moll op. 117 и h-moll op. 119). Так свободное романтическое варьирование темы Шумана способствовало вызреванию брамовской фортепианной миниатюры.

По стройности и гармоничности, покоряющей силе логики и своеобразной «изящной монументальности» вариации на тему Генделя — одно из самых совершенных творений композитора. Именно это произведение высоко оценил Вагнер. Действительно, автору «Нюрнбергских мейстерзингеров» не могло быть чуждым это глубочайшее проникновение в самую суть классического мышления с позиций современного искусства. Одинаковое совершенство в эпически-монументальном и в филигранно-тонком явилось претворением взаимодействия двух важнейших тенденций романтизма, осуществленное под знаком классического равновесия и гармонии.

Основу замысла произведения составляет обращение к теме Генделя²¹. Так же как и в шумановских вариациях, для Брамса — это ключ к целому, факт не только стилистический, но и содержательный, этический. Душевное здоровье, ясность и светлая энергия «образа Генделя» питают все произведение. В вариациях Брамс использует старинные жанры: сицилиану (XIX), мюзет (XXII), создает подобие полифонической каччи (VII), воскрешает фактуру и звучность клавесина (в сицилиане, токкатных вариациях — VII, VIII), струнного ансамбля (XIV), венчает, наконец, весь цикл «органной» (по монументальности замысла и характеру фактуры) фугой, обобщая таким образом целую музыкальную эпоху. В то же время возникает и своего рода «заполнение скачка» — от XVIII века до брамовской современности. Брамс как бы демонстрирует различные стилистические и жанровые

²¹ Это ария из клавирной сюиты В-диг, где за ней следуют пять фактурных вариаций.

связи — не только со старинной музыкой, но и с Моцартом (XI, XII), Бетховеном (XXV), с современными тенденциями музыкального языка («хроматические» вариации IX, XX), вводит излюбленные им жанры «девичьей песни» со славянским колоритом (V), «венгерской» рапсодии (XIII), каприччио (XX, XXIII). При этом он подчеркивает не столько контрасты, сколько общие корни разных стилей и жанров, образующих непрерывную цепь эволюции и объединяемых в рамках его собственного стиля.

Сказанное относится и к методам развития. Здесь соединяются мотивная вариантность, заложенная в теме Генделя и очень близкая мышлению самого Брамса, и бетховенская симфоничность; классический принцип строгих вариаций и метод более свободных жанровых преобразований, применявшийся и Бетховеном (вариации на тему Диабелли), и Шуманом²². Интересно заметить, что начальное зерно темы служит источником для формирования в решительной и энергичной IV вариации «брамсовского обобщенного мотива». Из него рождается и протяженная песенная мелодия в народном духе, на которую тут же возникает следующая вариация (V—VI). Монотематический контраст действительного и лирического планов образует основной драматургический стержень цикла, связанный с их взаимодействием. «Ответом» главному восходящему мотиву выступает кристаллизация нисходящего хода — сначала поступенного, а потом движущегося по аккордовым звукам. Кроме того, источником для варьирования оказываются и «местные» мотивы внутри темы.

116a. Aria
Thema *tr* *a* *b* *tr* *a*₁ *b*₁

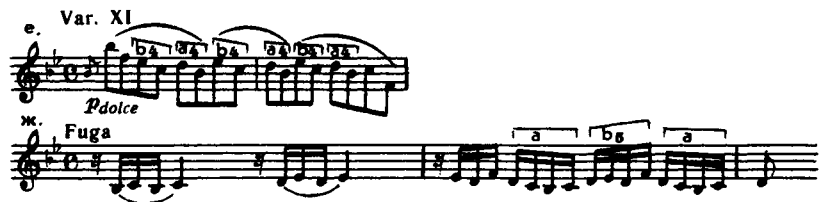
6. Var. I *poco f* 5 *a*₁ *b*₁

Var. II *s. animato* *p* *a*₂ *b*₂ *a*₂ *b*₂

Var. V *espr.* *p* *a*₃ *b* *a*₃ *b*

д. Var. VI *legato* *p sempre* *a* *b*₃ *a* *b*₃

²² За рамки В-dur и b-moll выходит только единственная g-moll'ная вариация; общие контуры формы и пропорции темы остаются без изменений.



Таким образом, из мотивов темы рождаются и новые, производные. Их образование и развитие, взаимодействие со «старыми», исчезновение и возвращение как тех, так и других входят в общее русло непрерывного «продвижения вперед», постепенной динамизации и накопления новых качеств. Все это осуществляется в условиях контраста и взаимопроникновения упомянутых крупных линий цикла, сочетаясь с постоянным напоминанием о тех или иных свойствах темы и со сходством вариаций на протяжении по принципу динамической репризности. Возникает и укрупнение разделов («сдвоенные вариации» — V—VI, VII—VIII, XI—XII). Большую роль в конструкции целого играет взаимодействие диатоники и хроматики. Контраст их намечен в первых двух вариациях, последование же трех секстаккордов в середине темы становится источником богатых гармонических преобразований, направленных на первом этапе (I—XII) к концентрации одноименного минора, а на втором — к хроматизации гармонии (с кульминацией в XX вариации). Все это говорит о высоких симфонических качествах произведения, наследующего и бетховенским принципам развития, и «Симфоническим этюдам» Шумана.

Общая планировка цикла, связанная с множественностью действия перечисленных факторов, очень индивидуальна. Ее можно представить следующим образом:

I—IV — экспозиционный цикл, сразу намечающий основной контраст (I—II). Три вариации объединены сохранением контуров темы, однако собственно орнаментирование отступает перед характерной для Брамса индивидуализацией фактуры. IV вариация возникает и как динамизированная реприза первой (финал маленького четырехчастного цикла), и как начало нового этапа, связанного с варьированием основного мотива темы.

V—XIII — группа более свободных вариаций, связанная с усилением песенно-эпического плана и углублением минорности. Вариации нередко объединяются в пары (V—VI, VII—VIII, XI—XII). Контрасты усиливаются: таинственно-романтическая IX вариация сменяет «токатную» пару VII—VIII, за брамсовским скерцо-каприччио следуют «моцартовские» вариации XI—XII. Явное напоминание о теме в XII вариации оттеняет наибольшее удаление от нее в XIII. XIII вариация (b-moll) — вершина большого этапа развития, эпическая кульминация цикла. Взаимодействие лирического и действенного начал приводит к этой рап-

содии, сочетающей певучесть и горделивость поступи, импровизационность выразительной декламации, характерные для «венгерских» тем Брамса.

XIV — XXV — динамизированная реприза с продолжающимся развитием, господствует активно скерцозная сфера, токкатность. Разделы еще сильнее укрупняются — так, пять первых вариаций объединены тональностью B-dur и оживленным движением, особой изобретательностью фактурных приемов, напоминанием о характере некоторых вариаций первой половины цикла (IV, VII—VIII, XII). Четыре следующие вариации очень индивидуально очерчены. Здесь и меланхоличная сицилиана (XIX) с «архаизмами» в гармонии, и единственная g-moll'ная вариация (XXI) с неповторимо брамсовским грустно-скерцозным колоритом, и светло-переливчатая «волынка» (XXII), и предельно сгущенная хроматическая вариация (XX).

Последние три вариации — подготовка и временный (до фуги) итог цикла, концентрирующий его энергично-мужественное, героическое начало. Здесь утверждаются классически-лапидарные, бетховенского типа интонации, завершающие развитие упомянутого мотивного движения цикла — чтобы быть «опровергнутыми» в теме фуги. Она возвращает основные мотивы темы Генделя — восходящий поступенный ход, «наступательность» которого подчеркнута энергичными повторами, и «хороводное» кружение, развивающееся во многих вариациях цикла.

Завершая цикл фугой (бетховенская традиция, идущая от вариаций ор. 35), Брамс утверждает значение полифонического развития в цикле. Полифонические приемы он использует постоянно, вводя разного рода имитации, каноны, вертикальные перестановки; сама техника его обращения с мотивом тоже восходит к полифонической. Здесь проявляется и характерная для брамсовского мышления комплементарность. В вариациях гомофонно-гармонический склад нередко усложняется полифонической самостоятельностью голосов, концентрирующейся иногда в собственно полифонические формы. В фуге — полифоническая форма отмечена сильным влиянием гомофонно-гармонических принципов. Это сказывается и в фактуре, где противопоставляемые пласты часто тяготеют к собиранию в аккорды; очень типичны квазимитации, иногда превращающиеся в секвенции в одном голосе (интермедия после четырехголосной экспозиции). Мотивная разработка в таких интермедиях ближе к сонатно-симфонической технике. Подобный свободный склад фуги напоминает и об органых фугах Баха (особенно в токкатах — C-dur, d-moll), и о хоровых фугах Генделя, и особенно о Бетховене, для которого, как и для Брамса, характерно при этом использование сложных полифонических приемов (здесь, например, одновременное звучание темы в прямом движении и в обращении).

Полифонически-органые контрасты звучности (снятие и включение голосов, мануалов) укрепляются и яркими ладотональными

контрастами, также необычными для «классической» фуги. Так, выделяются два лирических эпизода (*Des-dur* и *Ges-dur*), симметрично расположенные вокруг центральной кульминации (тема в увеличении октавами в басу). Здесь концентрируется минорная окраска и общая неустойчивость с характерным для Брамса ладовым противоречием (*es-moll* со звуком *d* в первой половине темы и *b-moll* с *des* во второй). Эпическая суровость и величие в сочетании с углубленной минорностью сближают этот центральный эпизод фуги с XIII вариацией цикла («рапсодией»), аналогичной по местоположению. Так же как и в цикле, минор готовится в фуге во втором разделе — минорной контрэкспозиции. Контраст лирических эпизодов и эпической кульминации тоже воспроизводит контраст цикла. Его наличие и динамизация при повторе (минорная контрэкспозиция — эпизод *Des-dur*, начало репризы — эпизод *Ges-dur*), совмещение черт разработочности и репризности во второй половине формы тоже говорят о соответствии драматургических планов в вариациях и в фуге. Оно подтверждается и нагнетением энергии в грандиозном предыдущем разделе к триумфальной коде, отвечающим «предфинальным» вариациям в цикле.

Таким образом, фуга, подобно финалам будущих брамсовских симфоний, концентрированно воспроизводит развитие всего цикла на более высоком уровне. «Органный» облик фуги с ее «педалями», массивным, густым и наполненным звучанием отражает ведущий для брамсовского цикла принцип х а р а к т е р н о с т и ф а к т у р ы и «инструментовки» — органной, клавесинной, собственно фортепианной, тесно спаянный с характерностью жанров и стилистических ассоциаций. Именно он выступает и как одно из сильнейших проявлений романтического в цикле, и как яркое отражение брамсовской индивидуальности. Последнее связано с тем, что, при огромном разнообразии характерных для разных жанров и стилей типов фактуры, все ее варианты основаны на взаимодействии линий и пластов. Такое единство, отмеченное уже в сонатах, в «Вариациях на тему Генделя», опирается на еще более четкое выявление полифонической природы ткани и одновременно на взаимодействие полифонического и гомофонного склада, столь характерное для брамсовского стиля. Не только вариации Бетховена и Шумана, но и баховские Гольдберг-вариации, пассакалья и, конечно, скрипичная чакона служили Брамсу образцами на этом этапе творчества.

Принципиальное единство фактуры служит проявлением и общего принципа единства в многообразии, внутренне присущего вариационной форме, чем отчасти объясняется особая органичность вариационности для Брамса. Именно в условиях вариационного цикла впервые так ярко проявляется симфоничность его мышления, именно он становится основой для синтеза различных принципов формообразования: сонатного (последовательный контраст двух линий цикла, использование разработочной

техники и др.), рондообразного (постоянное возвращение к ведущей линии и различным свойствам темы) и близкого к нему полифонического принципа фуги (последовательность утверждения основного тезиса в условиях использования полифонических форм, завершающихся самой фугой).

Но главное значение этого выдающегося произведения — в утверждении высокой этической идеи единства традиции, ее созидательного смысла, в опоре на непреходящие ценности немецкой народной и профессиональной культуры, включающиеся в процесс современного развития музыки. Вариации на тему Генделя подтверждают живительную силу классического искусства, в них раскрываются радость творчества и неисчерпаемость фантазии, энергия, действенность и активность создающей мысли.

Если в раскрытии диалектической формулы «единства в многообразии» генделевские вариации занимают место достижения идеального равновесия, а шумановские демонстрируют некоторый перевес «многообразия», то вариации на тему Паганини, наоборот, склоняются к единству. В этом смысле три вариационных цикла отражают общий профиль эволюции брамсовского стиля. Подзаголовок «Этюды для фортепиано», параллельная работа над фортепианными упражнениями (окончены и изданы в 1894 году), обращение к теме двадцать четвертого каприза Паганини, использованной ранее Листом, а впоследствии Рахманиновым, — все это говорит о специальных пианистических задачах, выдвигаемых вариациями²³. Так же как этюды Шопена, Листа, «Симфонические этюды» (тоже этюды-вариации) Шумана, этюды Брамса связаны прежде всего с демонстрацией богатства возможностей сложной фортепианной фактуры, способствующих воплощению характерного для их авторов образно-эмоционального содержания²⁴. Брамс раскрывает в вариациях преимущественно сферу драматической скерцоности, капричиозности (иногда с оттенком эпической монументальности), окрашенную — по сравнению с ранними скерцо или шумановскими вариациями — еще более индивидуально. Шумановские влияния, так же как и изначально питавшая брамсовскую скерцоность оркестральность, поглощаются и растворяются в специфической фортепианности, приобретающей все более и более графичный облик. Суровая и несколько угрюмая, «северная» стихия брамсовского *a-moll* господствует в этом произведении. Ее отнюдь не разрушает вплетение «венгерских» элементов (XIII, первая тетрадь) — подобный комплекс характеризует и рапсодию Брамса (*b-moll* op. 79). Именно погружение в одну сферу, раскрытие ее в бесконечном разнообразии оттенков, нахождение в ней конт-

²³ Они были рассчитаны на выдающиеся виртуозные возможности известного пианиста Карла Таузига; правда, первым их исполнителем был сам Брамс.

²⁴ Брамс обогащает фортепианную технику своими излюбленными параллелизмами (сексты в обеих руках), противопоставлением фактурных пластов и т. д.

растных элементов составляют особенность вариаций — она связана и с искусством баховской эпохи, и ведет к позднему периоду творчества композитора. Появление ярко контрастных мажорных вариаций — особенно A-dur'ного «вальса» или F-dur'ного «романса» с их несколько чувственно-венским колоритом (вариации были написаны сразу после переезда в Вену) только оттеняет господствующее единство, но не составляет последовательно проводимой линии — в отличие от предыдущих циклов. Логика же чередования различных вариантов целого основана на двух принципах. Первый — последовательная динамизация фактуры и гармонии, связанная с неустанно-деловитым, а иногда с яростным, взрывчатым «внедрением» в материал, исчерпывающим все его возможности. Она концентрируется в центральных разделах и финалах обеих тетрадей. Здесь отчасти предвосхищается динамика подобных нарастаний в финале четвертой симфонии. К нему подводит и общее соотношение тетрадей, подобное экспозиции и динамизированной репризе. Аналогичная тенденция уже отмечалась в вариациях на тему Генделя, но тут она выражена более явно из-за большей объединенности вариаций общей образно-звуковой атмосферой.

Другой принцип тоже вырастает из общего качества — каприччиозности, которую можно понимать как свободу в смене образов, как особую изобретательность и «игровую» непринужденность возникновения фактурно-гармонических изменений и типов варьирования. Такова, например, неожиданность появления скерцозного финала второй тетради, отнюдь не превышающего «симфонической» кульминации всего сочинения — финала первой. Балансирование на грани «игры», виртуозности, рождающейся как бы в процессе увлекательных упражнений, — и глубокой серьезности «комбинирующей мысли», поднимающейся до драматического пафоса (Асафьев о симфонизме Брамса), — вот что определяет облик этого оригинального сочинения, напоминающего и о законах искусства доклассической поры, и связанного с романтическим пианизмом, и устремленного в будущее.

В фортепианном творчестве Брамса вариационные циклы занимают особое место как жанр, в котором утверждаются основные принципы его пианизма. Здесь полностью раскрываются и его стилистические истоки, и глубокая самобытность в реализации разнообразных выразительных возможностей инструмента. Но значение циклов перерастает рамки фортепианной музыки. Найденные в них образы, принципы развития, внутренняя гармония стиля открыли ему путь и к монументальным симфоническим сочинениям, и к тонким лаконичным миниатюрам последних лет.

В 60 — 70-е годы в эволюцию фортепианной музыки Брамса включаются бытовые жанры. Вальс в его творчестве — музыкальный символ Вены, сразу вызвавший непосредственный отклик композитора в фортепианных в а л ь с а х о р. 39. Они обращены

к любителям музыки, «домашним музыкантам» — это сказалось, в частности, в издании нескольких их вариантов для фортепиано в две и в четыре руки, в облегченном переложении. Брамс назвал вальсы ор. 39 «двумя тетрадами маленьких скромных вальсов в шубертовском духе»²⁵. Действительно, в них очень много шубертовского — и в миниатюрной форме и простоте изложения, и в общем тоне светлой простодушной радости или мягкой элегической печали. Общительность и сердечность брамсовской лирики ясно и полно раскрылись в вальсах.

Вальсы ор. 39 явились, по существу, первым обращением Брамса к фортепианной миниатюре. Чрезвычайно характерно, что это произошло именно в сфере бытового музицирования.

Поэтизация бытового жанра раскрыла перед Брамсом область лирической миниатюры, где тематизм питался и песенностью, и танцевальностью. Танцевальность у Брамса почти всегда выступает в единстве с песенностью, так как носит преимущественно лирический характер и не подчиняет себе особенностей брамсовского синтаксиса, а, наоборот, вуалируется ими.

Иными словами, танцевальность не обнажает своей четкой гомофонности, квадратной основы, обычной расчлененности и т. д. Чаще всего Брамс не дает обычной вальсовой формулы в аккомпанементе или вуалирует ее. Введение элементов полифонии способствует особой плавности, текучести (№ 16). Вуалированию гомофонной квадратной структуры служит единообразие ритмического рисунка внутри вальса. Там, где его нет, цезура иногда сглаживается самим движением мелодии (№ 1). В вальсе же № 8 квадратность отсутствует совсем. Очень разнообразно оформлены кадансы, совершенно лишенные танцевальной стереотипности.

В вальсах ор. 39 представлены лирическая и скерцозная линии, ведущие к будущим интермеццо и каприччио. Они явились своего рода промежуточными звеньями между некоторыми истоками брамсовской лирики и ее претворением в пьесах позднего периода. Таковы пути: f-moll'ный музыкальный момент Шуберта — вальс № 14 gis-moll (с венгерским колоритом) — каприччио h-moll ор. 76; лирика Шумана в духе второго эпизода F-dur'ной новеллеты — вальс № 12 E-dur — интермеццо A-dur ор. 118; As-dur'ный музыкальный момент Шуберта — вальс № 15 As-dur — интермеццо Es-dur ор. 117. Круг образов с тонкой акварельной дифференциацией оттенков меланхолической и нежной лирики и подчас «зажигательной» скерцозности, лаконичность и ясность формы (особенно часто будет использована впоследствии простая трехчастная) — все это предвосхищает пьесы последующих лет.

²⁵ Цит. по кн.: *Niemann W. Brahms. München, 1920. S. 208.*

С ор. 39 начинается и история брамсовских циклов фортепианных миниатюр. Исходя из шубертовского «маленького вальса», Брамс приходит не к крупной единой форме, как, например, Шопен, а выбирает сюиту, несколько напоминающую «Бабочки», но без шумановской обостренной характеристичности. Цикличность у Брамса проявляется в устойчивости образно-эмоционального использования тональностей (бодрый и энергичный H-dur, лирические E-dur и e-moll, образующие вместе с родственными gis-moll и cis-moll основную ладотональную сферу), в симметричности образно-интонационных арок (1—13, 2—14, 4—11), в ярко выраженной функциональности звонкого вступительного вальса (несколько в духе Прембулы из шумановского «Карнавала») и итоговой «финальности» № 13 и 14, в «цепляемости» окончаний вальсов и начал следующих.

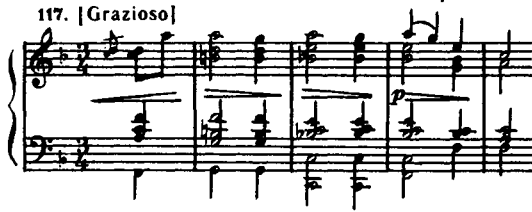
Брамс продолжает здесь шумановскую традицию лирического эпилога (№ 15 и 16). Особенно характерен в этом плане As-dur'ный вальс (№ 15) — вальс-«прощание», раскрывающий всю простоту и сердечность брамсовской лирики. В нем наиболее заметно уже отмечавшееся слияние танцевальности и песенности — вальсовости и колыбельности (ср. с трио из скерцо b-moll'ной сонаты Шопена), с которым мы встретимся в поздних интермеццо. Секстовая дуэтность изложения, плавная певучесть покачивающихся в медленном танце и одновременно выразительно «рассказывающих» интонаций, стройная, с легкими вариационными изменениями трехлпятичастная форма создают необыкновенно законченный и совершенный облик этой брамсовской лирической миниатюры.

В «Песнях любви» и «Новых песнях любви» (ор. 52 и 65), одинаково принадлежащих и вокальной, и фортепианной музыке Брамса (первое издание «Песен любви» имело авторское обозначение — «Вальсы для фортепиано в 4 руки и вокального квартета ad libitum»), раскрывается другая сторона его вальсовости²⁶.

Именно в этот типичнейший жанр венской Hausmusik через откровенные интонации современной (а не шубертовской) бытовой музыки в творчество Брамса проникают элементы чувственной экспрессии, и звучание порой становится пряным и «дразнящим», эмоция — открытой навстречу упоительному дыханию Вены...

Здесь царили вальсы И. Штрауса, и их отголоски иногда встречаются у Брамса. Таков вальс ор. 52 № 9 «Am Donaustrande» («На берегу Дуная»), перекликающийся с «Прекрасным голубым Дунаем» (вальс Штрауса написан в 1867, Брамса — в 1868 году). Встречается у Брамса и типичное для штраусовских вальсов использование аккордов с секстой и нонаккордов, иногда звучащих даже более «современно», чем у Штрауса.

²⁶ Об этих произведениях см. также на с. 395—396.



В усложнении гармонии у обоих композиторов большую роль играют терцовые и секстовые удвоения мелодии в духе венской *Haustmusik*. При «переливчатом» сопоставлении соседних терций возникают остро звучащие диатонические или альтерированные аккорды побочных ступеней (см. у Штрауса «Жизнь артиста», «Венский вальс»). Истоки такого приема восходят, может быть, к тирольским песням типа йодлеров. У Брамса же он обычно связан со «старинной» диатонической секвенцией — то есть происходит взаимодействие далеких друг от друга стилистических истоков, очень характерное для Брамса.

И у Брамса (см., например, оп. 52 № 1), и у Штрауса подобные усложненные гармонические образования часто возникают из-за длительно оттянутого или «незаметного» разрешения задержаний. В этом проявилась общая тенденция музыки второй половины столетия, столь ярко выраженная у Вагнера. Аналогичные приемы встречаются у Брамса и при опосредованном использовании вальсовости — здесь возникают и точки соприкосновения с Рихардом Штраусом («Кавалер роз»). К прямым и насыщенным нонаккордовым гармониям, определяющим чувственно-лирические эпизоды его произведений, Брамс подошел как раз от бытовой музыки. Вальсовость, представленная в оп. 52 и 65 в различных ее аспектах (лендлер, возбужденно-драматический вальс, собственно «венский вальс», медленный томный вальс), проникает и в другие сочинения Брамса — симфонические, камерные, фортепианные, широко отражая «интонационный словарь эпохи».

Баллады и рапсодии, каприччио и интермеццо у Брамса имеют много общего. Деление их на произведения крупной формы (баллады и рапсодии) и миниатюры (каприччио и интермеццо) в значительной мере условно. Брамс не склонен к одночастности шопеновского или листовского плана в балладах и рапсодиях и одинаково часто использует сложную трехчастную форму как в этих произведениях, так и в каприччио и интермеццо, хотя для последних более характерна простая трехчастная. Репризность — как в динамизированном, так и в почти точном варианте — характеризует абсолютное большинство пьес, образуя

их постоянный признак, своего рода «знак классичности», стройности и устойчивости целого; с тем же явлением мы встретимся и в песне, где аналогичную роль выполняет строфичность или та же трехчастность. Это говорит о связи с бытовыми жанрами и об опоре на шубертовскую традицию (экспромты и музыкальные моменты), а нередко привносит и черты некоторой статики, эпичности, иногда даже картинности или скорее скульптурности.

Сказанное отнюдь не исключает значения сквозного развития, непрерывности музыкальной мысли. Оно нередко осуществляется на более ограниченных участках формы — например, в крайних разделах сложной трехчастной (см. рапсодию *b*-moll op. 79, балладу *g*-moll op. 118), образуя очень характерное для Брамса сочетание внешней «недвижности» и внутреннего движения, достигающего иногда очень высокой степени динамизации и драматизма²⁷. Динамическая процессуальность чаще всего связана с повествовательностью и разнообразными видами варьирования, иногда как раз в простых формах миниатюр (интермеццо *b*-moll op. 117, *es*-moll op. 118), направляемого сонатной логикой. Именно варьирование, связанное и с монотематизмом, и с моноинтонационностью, и с производным контрастом и имеющее главным образом песенную природу, объединяет понятие «брамсовской пьесы» и дает ей бесконечное разнообразие индивидуальных решений форм и драматургии.

Баллада у Брамса — жанр, сразу же заявляющий о значении песенно-лирического или песенно-эпического тематизма для его фортепианных пьес и устанавливающий глубокие связи между его инструментальной и вокальной музыкой. Особенно характерна в этом плане первая баллада из op. 10. Здесь мы встречаемся с единственным источником программности в фортепианных пьесах — антологией Гердера «Голоса народов мира в песнях». Подзаголовок указывает на шотландскую балладу «Эдвард», полностью положенную Брамсом на музыку гораздо позднее (вокальный дуэт op. 75, см. с. 403). Сама мелодия с повторяющимся припевом «Эдвард, Эдвард» возникает из озвучивания начальных строк баллады: сохраняется и диалогическое противопоставление речи матери и сына, отражающееся в строе первой части *abab*²⁸.

118a Allegro op. 75 № 1

Alt

Dein Schwert, wie ists von Blut so rot? Ed-ward, Ed-ward!

²⁷ Некоторые аналогии могут возникнуть с героико-трагическими полонезами Шопена — *es*-moll'ным, *fis*-moll'ным.

²⁸ Половинная каденция в конце «b» позволяет определить форму как сложный период.

6. **[Allegro]**
Tenor

O, ich hab ge-schla-gen mei-nen Gei-er tot, Mut-ter, Mut-ter!

Andante

Общий же облик баллады определяется «хоровым» звучанием обеих тем, близостью именно старинной народной песне. Архаизированный колорит создается строгой хоральностью, выступающей в своей первоначальной, аккордово-полифонической природе (два пласта звучания; «b₁» — вертикальная перестановка «b»), диатоничностью, плагальностью, квинтовой опорой мелодии (особенно характерен оборот V—I—II), пустотными звучностями заключительных аккордов (D и T без терции). Припевные окончания, неквадратность («a» — 3+5, «b» — 5), характерная ямбическая ритмоформула (ср. с первой частью сонаты f-moll, интермеццо cis-moll op. 117, балладой g-moll op. 118), пронизывающая все произведение и имеющая разные мелодические варианты, — все говорит о формировании типичной брамсовской баллады.

В балладе ярко представлен и драматический план, связанный с программным замыслом. Интенсивное развитие, происходящее в средней части, динамизация и сокращение репризы, фактическое превращение «a» в код позволяют говорить о проникновении принципов поэчности и сквозного развития, основанных на вариантности и монотематизме. Оформление всей баллады проведениями начальной темы, а средней части — второй темы («b») привносит в простую трехчастную форму черты концентричности.

Так уже на первом этапе обращения к романтическим жанрам Брамс находит свой путь синтеза вокальных и инструментальных принципов, трехчастности, строфичности, концентричности и вариационности, статичности и динамизации. Интересно заметить, что это происходит именно в программной балладе и в условиях наиболее лаконичного решения формы — в общем облике остальных статика все же преобладает.

Первая баллада ясно намечает те две образно-тематические линии (в их контрасте и единстве!), которые впоследствии сконцентрируются в наиболее характерных для Брамса жанрах — каприччио и интермеццо. Первую из них определяет собственно

инструментальная стихия, драматическая скерцозность (скерцо ор. 4, баллада h-moll op. 10 № 3, контрастные планы баллад № 1 и 2), вторую — широко понимаемая песенность (основные темы баллад № 1 и 2, баллада № 4). Они же соотносятся и с сонатами — с наиболее характерными для Брамса их частями: *Andante* и скерцо²⁹. Вторая сфера разработана более полно и многогранно, здесь мы находим типичнейшие жанрово-стилистические приметы брамсовской музыки (опора на песенную балладу — в № 1, колыбельную — в № 2, вокальную лирическую миниатюру — в № 4), которые найдут впоследствии обобщение в интермеццо. Особенно знаменательно почти цитатное обращение к песне Шумана в лирическом эпилоге опуса.

119a *Ziemlich langsam* Шуман, op. 48 № 12

Am leuch- ten den Som- mer mor- gen

geh' ich im Gar- ten her- um

6. *Andante con moto* Брамс, op. 10 № 4

espr.

²⁹ Четыре баллады op. 10 образуют подобие сонатного цикла, где № 1 выполняет функции сонатной части, а № 4 — лирического финала-эпилога. В них есть и общие закономерности тонального плана: d — D — h — H.

Если баллада у Брамса все-таки определяется песенностью и трехчастным строением, то рапсодия тяготеет к большему драматизму и динамике. Рапсодия ор. 79 можно назвать эпическими драмами. Качество эпического сближает их с листовскими, в h-moll'ной рапсодии можно уловить и отголоски венгерского элемента (в ритмической организации и характере воодушевления первой темы), но в целом брамсовским рапсодиям больше присущ угрюмый «северный» колорит, в них нет роскоши листовских красок, головокружительного вихря народных празднеств, плясок. «Рапсодичность» в этих пьесах выражена в непрерывности тока повествования, в постоянно прослеживаемом единстве контрастных образов, в неожиданности и гибкости сразу возникающих модуляционных поворотов. Все это вписывается в стройные контуры брамсовской «устойчивой формы», где сонатная динамика играет достаточно значительную роль (сложная трехчастная с чертами сонатности в первой рапсодии и сонатная во второй).

В h-moll'ной рапсодии особенно ясно выступают особенности брамсовского эпического драматизма: начало со сгустка выразительности и постоянное преодоление нисходящего движения все новыми взлетами. В этой первой и основной теме сразу осуществляется мгновенный «балладный» синтез острой конфликтности и повествовательности, связанной с речевыми интонациями, героической суровости и лирической певучей плавности. Разработочность и динамичность темы создают ее активной устремленностью к концу, подчеркнутой структурой суммирования (4+4+8), напряженным тональным планом (h — d — h — fis), полифоническим развитием, вызывающим особую плотность «бурления» фактуры.

Дальнейшее развитие связано с разграничением контрастных сфер: песенно-лирическое начало кристаллизуется в новой, d-moll'ной теме, героическое — в вариантах основной. Сам тип соотношения — явно сонатный: d-moll'ная тема выполняет функции побочной (правда, не повторяющейся в репризе), D-dur'ный вариант главной — промежуточной, B-dur'ный — заключительной. Сонатность подтверждается и наличием разработочного раздела, приводящего к репризе — главной партии.

В рамках целого описанный раздел представляет собой первую часть сложной трехчастной формы. Однако трио — это возвышенно-просветленный вариант d-moll'ной побочной темы. Тональность H-dur придает ему значение побочной партии в репризе. Точно так же за общей репризой сложной трехчастной формы следует кода (h-moll — H-dur) на материале трио. Возникает своего рода гигантская строфичность: две строфы, две сонатные формы. В итоге рождается очень оригинальная синтетическая форма, заставляющая вспомнить и о шумановской вариационности (цепь вариантов на отдельных участках — ср. с экспозицией сонаты fis-moll), и о шопеновской поэчности (синтез трех-

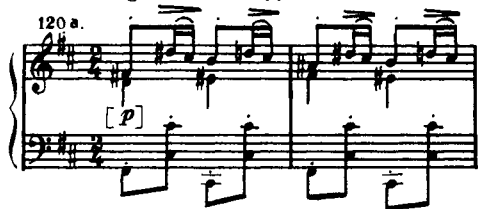
частности и сонатности в скерцо *b*-moll и *cis*-moll), и о чертах шубертовских строфических форм (два тематических круга в его сонатах без разработок). Но все это организовано именно брамсовским типом взаимодействия статики и динамики, эпического и драматического, усложненным монотематическими преобразованиями обеих тем рапсодии и непрерывным током тематизма, нигде не нарушаемым общими формами движения.

Одновременно с рапсодиями Брамс создает пьесы оп. 76, включающие четыре каприччио и четыре интермеццо. Здесь впервые происходит отделение лирической песенности в особый жанр — интермеццо; в оп. 76 они предстают как брамсовские «песни без слов». Однако в более масштабных каприччио продолжается тесное переплетение основных сфер брамсовской фортепианной музыки. Тематический материал всех четырех пьес богат и разнообразен. Присутствие в них фигурационного тематизма и относительно подвижного темпа и определяет их «каприччиозность», проявляющуюся также в гибкости смены тем, образов, в своеобразной изменчивости контуров. Однако и драматическая балладность *cis*-moll'ного каприччио, и танцевальность и скерцозность *h*-moll'ного окрашены в лирические тона. Основная тема *fis*-moll'ного каприччио напоминает о «Песнях без слов» Мендельсона, а фигурационный рисунок *C*-dur'ного весь пронизан певучестью.

Пьесы оп. 76 в наибольшей степени обнаруживают стилистические истоки брамсовской пьесы. Это, конечно, не только Мендельсон, но и Шуман (фактура *B*-dur'ного интермеццо), Шопен (каприччио *cis*-moll, где слышны отголоски баллад). Близость к Шуберту очень ясна в *h*-moll'ном каприччио: здесь и изящная танцевальность *f*-moll'ного музыкального момента (более простодушная у Шуберта и словно окутанная изысканной хроматической дымкой у Брамса), и чисто венский сплав вальсовости, венгерского колорита и славянской певучести, и приемы шубертовской светотени в «дразнящей» игре *dis* и *d*.

Брамс, оп. 76 № 2

[Allegretto non troppo]



Шуберт, оп. 96 № 14



Широта стилистических связей уводит и в будущее — к русской патетической лирике конца XIX — начала XX века. Кульминационные моменты каприччио С-dur превосходят некоторые страницы раннего Скрябина, Танеева.

[Grazioso ed un poco vivace] Брамс, оп. 76 № 8

121a.

[Andante con moto] Танеев, оп. 17 № 7. «Ноктюрн» (партия ф-п.)

6. [poco rit.] a tempo
con anima

В дальнейшем каприччио представлены в оп. 116, где они приобретают «флорестановский» облик, противопоставляясь «эвсебневским» интермеццо. Линия драматической скерцозности, начавшаяся еще на первом этапе творческого пути, достигает здесь своей кульминации. Преобладает этюдно-прелюдийный тип тематизма, очень быстрые темпы, возникает сходство с романтическим этюдом (особенно в № 7), хотя оstinatность в фактуре отсутствует. Как и «флорестановские» пьесы «Крейслерианы», они характеризуются мгновенной взрывчатостью начала, текучестью безостановочной лавины движения. Однако тут нет шумановского «Aufschwung» («подъема»), рвущегося вперед, вверх, преобладают типично брамсовские ниспадающие линии — и их трудное преодоление. В настроении каприччио больше суровости, даже какого-то ожесточения.

Фактура каприччио, заимствуя от шумановской гибкость и динамичность, в целом или плотнее, «материальнее», как в первом каприччио с его терцовыми удвоениями, аккордами, октавами, или, наоборот, резче, графичнее, как в № 3 и 7. Характерность облика брамсовского каприччио создается также ритмическим вырыванием, присутствовавшим уже в cis-moll'ном каприччио оп. 76. Его полифоническая природа явственно чувствуется в условиях постоянного взаимодействия самостоятельных пластов и линий, различных перестановок и т. д. Сочетание фактурного и ритмического варьирования дает и значительное

преображение темы: такова реприза-кода последнего каприччио, где гармоническая фигурация превращается в аккордовое изложение, а двухдольный размер сменяется трехдольным.

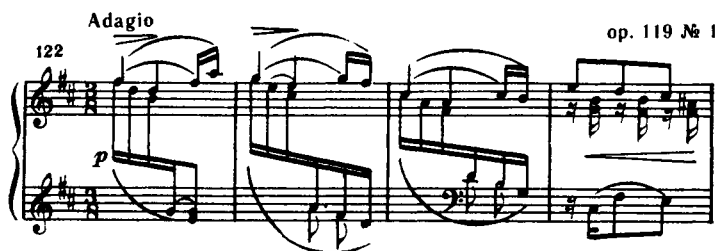
Главным жанром в поздней фортепианной лирике Брамса становится и н т е р м е ц ц о. Само это название приобретает глубокий смысл, отражая «ненавязчивость» брамсовской исповеди, шумановскую тенденцию к сокрытию «тайного тона» в глубине произведения (интермеццо в «Венском карнавале»). Брамс тоже «прятал» свои сокровенные высказывания в серединах инструментальных циклов — вспомним обнажение трагического смысла f-moll'ной сонаты в «Rückblick» (подзаголовок этого интермеццо — «взгляд в прошлое» — легко соотнести с элегическим содержанием лирики последних лет), гениальное интермеццо из квартета op. 25 (см. с. 435), многочисленные Allegretto (соната op. 38, квартет op. 67, третья симфония, квинтет op. 111). В поздних же опусах происходит их обособление. Скромные и миниатюрные, иногда эскизные в op. 76, где они оправдывают свое название «промежуточных» частей между более весомыми каприччио, интермеццо противопоставляются им уже «на равных правах» в op. 116, концентрируются в op. 117 и доминируют в op. 118 и 119, как бы иллюстрируя расширение круга образов и средств брамсовской лирики, ее возрастающую масштабность и обобщающую роль по отношению к пройденному пути. Именно интермеццо определяют суть художественного открытия Брамса в романтической фортепианной литературе. «Интермеццо Брамса» является таким же устойчивым жанрово-стилевым понятием, как «ноктюрн Шопена» или «рапсодия Листа».

Эти пьесы, созданные на закате музыкального романтизма и на закате жизни самого Брамса, вобрали в себя всю историю романтической миниатюры и сохранили при этом удивительную свежесть мелодического дыхания и непостаревшего, хотя и умудренного чувства. И Шуберт, и Мендельсон, и Шопен, и Шуман — все умерли, по существу, молодыми, элегичность их лирических высказываний — это или интуитивное предвидение художника, или ранняя горечь обобщенного гением опыта поколения. В «закатной» элегичности Брамса больше истинного одиночества и примирения, но не усталости. Ее питают крепкие и прочные корни народной песенности, традиций предшественников, бережного сохранения способности к глубине проникновения в тайны человеческого сердца, ощущение общности и жизненной естественности людских радостей и страдания. Богатство этого всеобщего опыта дает лирике Брамса объективность, а индивидуальность своего — ту остроту и внутренний жар, без которых она могла бы быть холодной.

Шестнадцать интермеццо последних лет — итог и обобщение образного и жанрово-стилистического содержания брамсовской лирики. В ней можно выделить отдельные ее аспекты: просветленный покой (Es-dur op. 117) и глубокий трагизм (es-moll op.

118), скорбная элегичность (h-moll op. 119) и драматическая патетика (a-moll op. 118), суровая эпичность (cis-moll op. 117) и светлое воодушевление (C-dur op. 119), лирическое томление (E-dur op. 116 № 4) и тревожное возбуждение (f-moll op. 118). Иногда более конкретно проступают жанровые опоры: колыбельная (Es-dur op. 117), баллада (cis-moll op. 117), девичья песня со славянским колоритом (a-moll op. 116); на втором плане (в серединах) — вальс (e-moll op. 119), хорал (A-dur op. 118). Есть и «прямые» указания на стилистические истоки — это Шуберт в A-dur'ном интермеццо op. 118 (ср. с началом сонаты A-dur op. 120). Однако главное — в гибком переплетении оттенков, постоянном взаимодействии жанрово-стилистических наклонов, как бы растворенных в едином потоке лирического высказывания.

Так, черты шумановской миниатюры с ее неуловимой сменой душевных движений, остающейся исходным прообразом брамсовского высказывания, выступают подчас в сложном синтезе с баховской прелюдийностью. Таково, например, интермеццо h-moll op. 119, посланное Брамсом Кларе в знак окончательного примирения после длительной размолвки. Здесь Брамс еще раз возвращается к любимому образу песни «Я утром в саду встречаю». Однако по сравнению с ней в интермеццо усиливается тематичность ткани, яснее проступает мелодико-полифоническая природа гармонии и фактуры, складывающихся из длинных терцовых цепей.



Гибкие и подчас парадоксальные взаимодействия обнаруживаются и в области жанровых связей. Особенно интересно соотношение хоральности и вальсовости. Именно эти жанры, являющиеся своего рода антиподами (возвышенное — бытовое), становятся очень характерными в позднем немецко-австрийском романтизме. Их претворение можно встретить и в симфониях Брукнера, и даже у Вагнера (в «Нюрнбергских мастерзингерах»), и позднее — у Малера. У Брамса они «сосуществуют», взаимодействуя особенно тесно (см., например, Andante первой симфонии). В интермеццо E-dur op. 116 № 6 возникает сочетание торжественной строгости с изяществом менуэта или вальса. Мелодическое движение запрятано внутрь аккордовых вертикалей, крайние разделы сложной трехчастной формы напоминают строфы

хорала с замедлениями в конце и трезвучными каденциями с ферматами на слабых долях. Экспрессивное наполнение вертикалей создается сочетанием нисходящих двойных и восходящих задержаний, образующих остродиссонирующие созвучия с большой септимой, уменьшенной октавой и др. Таким же приемом Брамс пользуется в одном из своих «венских вальсов».

123a [Im Ländler-Tempo] op. 52 № 1

6 Andantino teneramente op. 116 № 6

Pdolce e ben legato

Сочетание хоральности и вальсовости, строгости и удивительной свободы воплощено и в другом E-dur'ном интермеццо — op. 116 № 4. Это брамсовский вариант созерцательного Adagio, где полная раскрепощенность медленного движения способствует созданию романтического образа томления и грез, подчас оборачивающихся неожиданной суровостью и твердостью.

Вся композиция вырастает из начальной темы, состоящей из «тристановской» интонации восходящего задержания (она же будет развиваться и в E-dur'ной пьесе № 6) — «вопроса» — и плавно ниспадающего «ответа». В дальнейшей цепи монотематических преобразований смысловые акценты меняются: в «вопросе» аккордовый склад выявляет черты хоральности, хроматический ход перестает быть задержанием, новое продолжение звучит с суровой торжественностью, тогда как варианты «ответа» развивают заложенную в нем плавную вальсовость и как бы перенимают томительную интонацию «вопроса».

1. *p* dolce *m. d.*

[Adagio]

6. *m. d.* *p*

[Adagio]

ben legato

7. *m. d.* *p*

При этом «вопрос» приобретает на всем протяжении интермеццо значение *motto* — короткого, мелодически неизменного мотива (ср. с *Allegro* третьей симфонии). Незыблемости *motto*, сохраняющего точную (и абсолютную) высоту своего «баритонального» регистра — при ладовом, тональном, гармоническом и фактурном варьировании, — противостоит свободная изменчивость «ответа» и его вариантов, как бы обвивающих постоянный остов, своего рода *cantus firmus*. Полифонический прием двуплановости последовательно проведен через все интермеццо — к этому приводят постоянное противопоставление «вопроса» и «ответа» в разных регистрах, их разнообразные контрапунктические соединения. Однако все эти полифонические «корни цветка» спрятаны под свободно дышащей музыкальной тканью. Скрупулезная логичность тематического развития сочетается с почти фрагментарным обликом интермеццо, а экспрессивная трактовка гармонии, рождаемая нередко именно полифоническими наложениями (нонаккордовые образования, придающие томную вальсовость вариантам «ответа»), позволяет объяснить господствующую текучесть позднеромантической тенденцией.

В бесконечном разнообразии предстают и варианты взаимоотношения тематических образований, то растворенных в потоке сливающегося с тематизмом развития, то зафиксированных во внешне более устойчивых («кристаллических») формах. Воз-

можны и мгновенные трансформации монотематического типа (E-dur'ный вальс внутри e-moll'ного интермеццо op. 119, Fis-dur'ный хорал внутри трио A-dur'ного), и последовательное завоевание нового качества в драматическом развитии (b-moll op. 117, es-moll op. 118), и постоянное обновление единого интонационного материала (C-dur op. 119), и контрасты, внешне выглядящие простым сопоставлением, а на самом деле вытекающие из глубины начального образа (развитие принципа производного контраста внутри лирической сферы). Постоянная смена фактуры соседствует с преобладанием сохранения ее типов на довольно протяженных участках произведения (близость к прелюдии), внутренняя расчлененность на краткие мотивы — с длинным дыханием общей мелодической линии, классическая трактовка формы (da capo в A-dur op. 118, E-dur op. 116 № 6) — с полной свободой течения музыкальной мысли (E-dur op. 116 № 4).

Два общих качества объединяют все пьесы. Это прежде всего господство разнообразнейших форм варьирования — от классической вариационности, сохраняющей структурный облик темы, до вариантности (как мелодико-полифонической вариантности мотивов, так и вариантности типа романтической трансформации). Второе качество теснейшим образом соотносится с первым. Речь идет о песенности, которая предстает и как внутренняя основа этического и эстетического идеала брамсовского высказывания, и как его интонационная основа, и как (в отдельных случаях) прообраз структурного оформления, связанного с определенными жанровыми типами (баллада, колыбельная, лирико-бытовая Lied). Этот синтез дополняется действием современной Брамсу тенденции к непрерывности и текучести, которые, в свою очередь, могут быть объяснены и мелодико-полифонической природой развертывания музыкальной мысли. Происходит, таким образом, органичное слияние разных истоков, вскрываются точки их соприкосновения и подтверждается возможность их однонаправленного действия. Возникает своего рода песенный вариант «бесконечной мелодии», который в различных конкретных условиях может больше выявлять свою собственную народно-песенную, полифоническую, «шубертовскую» (то есть типа Lied), инструментальную или позднеромантическую природу, давать различные комбинации этих аспектов. Через вариационность и вариантность плетения мелодических линий, отражающие соответственно принципы повторности, строфичности песни im Volkston и мелодико-полифонического развертывания и песенности в более широком смысле слова, закономерности этого синтеза проникают буквально во все пьесы.

Все эти качества наиболее полно представлены в op. 117, состоящем из трех интермеццо. «Колыбельные песни моей скорби» — так называл их Брамс. В то же время известно об его намерении назвать b-moll'ное интермеццо «колыбельной несчаст-

ной матери»³⁰. В этом совпадении объективного и субъективного раскрывается, быть может, самое существенное в брамсовской лирике. Колыбельность и — шире — песенно-повествовательное начало присуще всем трем пьесам, но с разными акцентами: собственно колыбельная в народном духе (Es-dur), лирико-драматическая элегия (b-moll), лирико-эпическая баллада, соединяющая народно-песенное и драматическое начала (cis-moll).

В Es-dur'ном интермеццо сама природа музыкального образа, как и художественное целое, близка народному искусству. Вернувшись к антологии Гердера, Брамс заимствует из нее стихотворный эпиграф. Реминисценцией начала творческого пути является и обращение к программности, и сам ее тип.

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön,
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

«Спи, сладко спи, дитя мое, чтоб мне не видеть слез твоих» — эти строки из шотландской баллады о «несчастной леди Энн», покинутой возлюбленным, и легко ложатся на первую музыкальную строфу, и являются ключом ко всей пьесе. Светлая умиротворенность оттенена в ней «темой слез», возникающей в средней части.

125a *Andante moderato* op. 117 № 1

P dolce

6 *Più Adagio*

pp sempre ma molto espr.

pp

³⁰ Kalbeck M. Johannes Brahms. B., 1914. Bd 4. S. 277, 281.

В сопоставлении этих образов рождается то контрастное единство света и скорби, которое таит в себе понятие «покоя» как вечного успокоения от жизненных тревог («Мельник и ручей», «Колыбельная ручья» у Шуберта, «Смерть — прохладной ночи тень», «Одиночество в полях» у Брамса). Брамс вносит в него и характерный для его поздней лирики мотив сдержанности в страдании, сближающийся с баховской образностью. Средний раздел интермеццо с его темой «падающих слез», решенной в духе баховской изобразительности, как бы раскрывает психологический подтекст всего интермеццо. Скрытая полифоничность, элементы органности в фактуре, диатонические секвенции, прелюдийность выровненного движения подкрепляют эту аналогию с Бахом.

Очень характерен для Брамса и тип контраста-единства, контраста-углубления и постепенного омрачения, создаваемого плавным переходом с использованием одноименных тональностей (Es — es).

Облик всей пьесы определяется, конечно, ее первым, собственно песенным разделом. Но естественность возникновения «баховского» образа тоже коренится в его решении: песенность вступает во взаимодействие с некоторыми принципами полифонической музыки.

Простая и ясная песенная тема «спрятана» в среднем голосе, окутанная аккордами сопровождения. Этот квазигомофонный рисунок тяготеет к собственно полифоническому: то вся ткань разделяется на два канонически взаимодействующих пласта (т. 7—8), то от мелодии отвляется свободно имитирующий ее подголосок. Рисунок некоторых фигураций, сопоставление регистров иногда приближается к характеру органной фактуры, песня приобретает облик хоральной прелюдии. При этом отнюдь не исключается красочность и воздушная хрупкость звучания (особенно в репризе), создающие специфический брамсовский оттенок «органной колористичности».

Полифонические закономерности проявляются и в способах вуалирования гомофонной квадратности, структурной расчлененности, диктуемой текстом (на мотивы-такты и строфы-четырёхтакты). Так, в момент дробления (структура первого восьмитакта — дробление с замыканием) берется не главная, а только что отзвучавшая интонация, притом постепенно нейтрализующаяся. Волнообразно-симметричная, гибкая линия певучей мелодии, строение фактуры с остинатной пульсацией октав, с за тактовыми басами преодолевают дробность мотивов; цепляемость строф, текучесть общего движения действуют постоянно. В этом процессе «простая» песенность гомофонного типа (im Volkston) обнаруживает более глубокие черты песенности протяжной, подобные тем, какие некоторые исследователи отмечают в темах баховских фуг (es-moll, I ХТК). Здесь можно видеть и родственность славянской народно-песенной традиции, и проявление

общих для разных соседних европейских народов свойств протяжной песенности, идущих от давних времен.

В интермеццо *b - moll* песенные истоки предстают в гораздо более опосредованном виде, его скорее можно сравнить с брамовской «романтической песней», жанровые элементы растворяются в интимном, лирическом высказывании: от колыбельной остается только убаюкивающее равномерное движение, сочетающееся в средней части с вальсовой пластикой. Однако свойства песенной (и речевой) интонационности сохраняются, хотя и несколько рассредоточиваются в волнах фигурационного рисунка.

Общий облик интермеццо определяется воздушностью и текучестью ткани, в которой собственно мелодия и фигурация слиты в единое целое. Такая фактура ассоциируется с шумановской (№ 2 из «Давидсбюндлеров», середина № 1 из «Крейслерианы»), но мелодическая ее природа, «пропетость», графичность, полифоничность выявлены более четко. Сочетание импровизационной свободы непрерывно вьющихся линий и строгой логики развития сближает интермеццо (особенно его крайние разделы) с жанром прелюдии — в баховском смысле; тип двухголосной фактуры, пронизанной вариантным развитием мелодического зерна, напоминает о некоторых аллемандах. Принцип взаимоотношения зерна со всей тканью можно сравнить с принципом «ядра и развертывания». Характерное для Брамса как бы обратное, «ответно-вопросное» соотношение мелодических ячеек ядра создает основу для нисходящего секвенцирования, типичного в баховской музыке (особенно при диатонической секвенции — см. пример 1816).

Ядро не отделяется от развертывания, его варианты образуют единую цепь простых, ритмически единообразных мотивов, то усиливающих песенно-речевую выразительность, то несколько нейтрализующих ее, растворяющихся в ткани и вновь кристаллизующихся — особенно на границах формы. Четкое структурное и мелодико-графическое членение простой трехчастной формы (aa_1 bb_1 , разработочный раздел, a_2a_3 , кода на материале «*b*»; все предложения, включая середину — с почти идентичными началами, включая разработочный раздел), идущее от песенной строфичности, сочетается с текучестью гармонии и фактуры: первое предложение завершается «наплывом» *ges-moll*, второе — вторгающейся каденцией в *Des-dur*, репризная грань вуалируется отклонением в субдоминанту. Процессуальность брамовской «бесконечной мелодии» достигает здесь кульминации, охватывая всю пьесу, дающую по сравнению с *Es-dur*'ным интермеццо пример еще большего единства (тема середины монотематически образуется из основного зерна), сплошного тока непрерывно развивающегося тематизма.

При известной рассредоточенности основных мелодических интонаций возникает все же ощущение абсолютной протяжен-

ности линии: песенность, заданная простым исходным мотивом, как бы воссоздается общим процессом развития. Подтекст внутренней напряженности и драматизма, таящийся в разнонаправленных рисунках фигурации, в противодействии восхождения и нисхождения, диатоники и хроматики, в своеобразных поисках, восстановлении слухом единства и прерывистой, и непрерывной линий, вибрирует постоянно, прорываясь в краткой, но активно нагнетаемой вспышке — быстро гаснущей кульминации (реприза), сменяемой трагическим оцепенением в коде. Неизбывная потребность в высказывании — и его трудность, преодоление скованности в стремлении к открытому выражению чувства — таков смысл этой брамсовской драматической элегии, обобщающей и раскрывающей самые сокровенные глубины его музыки. Сквозное развитие этой миниатюры, проходящее через тончайшие преобразования мелодии и гармонии, направляется сонатной логикой, подтверждаемой и наличием разработочного раздела, и тональными соотношениями (кода на материале *Des-dur* — *b-moll*). Проникновение сонатности усиливает обобщающее значение интермеццо, являющего пример соединения «импровизационности» и классически безупречной логики формы.

Интермеццо *cis-moll* представляет наиболее последовательное выражение балладного принципа у Брамса. Характерный для романтической баллады синтез лирического, эпического и драматического осуществляется здесь в пределах не одной темы, как в *b-moll* — ной рапсодии, а всего произведения, равно определяемого и общей лиричностью тона, и эпическими принципами тематизма и драматургии, и неуклонным драматическим развитием. Объективность и страстность выражения равным образом характеризуют интермеццо, остающееся лирической миниатюрой при всей масштабности наполняющих его компонентов³¹. Сохраняет Брамс и обе приметы «устойчивости целого», характерные для его фортепианных пьес и песен, — варьированную строфичность и трехчастность (вариации в крайних разделах сложной трехчастной формы). Строфичность при этом преобладает. Средняя часть — *Piu mosso ed espressivo*. Но, вводя трио резким переключением мысли в сферу светлых видений, Брамс не нарушает в нем принципа членения «строф» первого раздела и дает очен плавный переход к репризе.

Суровым духом народных преданий овевана главная тема интермеццо, данная в обнаженном речитативно-унисонном изложении. Песенно-повествовательная ее природа ярко выявляется в распевании начальной интонации при повторах. Эпической значительностью, особой весомостью каждого звука тема напоминает начала *f-moll* — ного квинтета, финала третьей симфонии.

³¹ Так же остаются «миниатюрами» и ноктюрны *cis-moll* и *c-moll* Шопена — при всей остроте и силе контрастов и «поэзном» типе развития.

126. *Andante con moto* op. 117 № 3

molto p e sotto voce sempre

Ритмический склад темы представляет собой чередование четырех- и пятистопного ямба (четырёхстопный ямб характерен для народной баллады), что приводит к своеобразному пяти-тактовому строению, сохраняющемуся на протяжении всей пьесы. Повествовательно-балладный характер подчеркивается аккордовыми окончаниями предложений — своего рода хоровыми рефренами, приходящимися как раз на «лишний» пятый такт. Такие вступления хора в окончаниях фраз типичны для брамсовских обработок народных песен. В более крупном масштабе соотношение запева (10 т.) и припева (10 т.) можно видеть в сопоставлении двух тематических построений первого раздела интермеццо³².

В соответствии с балладно-эпическим духом находится и тип развития вариаций на мелодию *ostinato*, определяющий «сквозное действие» интермеццо, связанное с постепенным усложнением фактуры и гармонии. Итоговыми кульминациями в развитии основной темы являются варианты-заклучения — лирические послесловия «от автора». Их парность соответствует эпической драматургии интермеццо, а тонкие детали их различия говорят о драматургической значимости «малого штриха» у Брамса.

Сквозному развитию темы противостоит неизменность припева (bb₁), играющего роль балладного рефрена. В нем особенно подчеркнута диатоническая суровость звучания трезвучий VI ступени и мажорной субдоминанты. Вообще ладогармоническое наполнение пьесы, сочетающее архаическую суровость и лирическую экспрессию, чрезвычайно типично для Брамса. Отметим сочетание VII повышенной и натуральной ступеней, встречающееся и в народных песнях, значительную роль плагальных оборотов, разнообразное использование аккордов субдоминантовой группы (в том числе и альтерированных) и т. д.

Пьесы op. 117 при всей их законченности и самостоятельности проявляют ярко выраженную тенденцию к единству. Возникает характерный брамсовский цикл миниатюр, объединенный общим настроением скорбных дум и светлых воспоминаний, богатством

³² Схема интермеццо: aa₁ bb₁ a₂ a, bba¹ C a₄a₃bb₁a¹¹
запев припев трио

их различных оттенков, градаций неспешного движения (все три пьесы — в пределах *Andante*). *Es-dur*'ное интермеццо содержит элементы последующих пьес; так, унисоны в переходе к средней части готовят *cis-moll*'ное интермеццо, а диатонические секвенции в *es-moll*'ном разделе — *b-moll*'ное. Плавность тонального движения основана на наличии общих звуков в тонических трезвучиях, на подготовке лада или тональности интермеццо в среднем разделе предыдущего. Общая линия развития связана с усилением драматизма, с переходом от повествовательности к балладности, с концентрацией в итоге эпического начала. Логика последования интермеццо близка линии драматизации лирики в третьей симфонии (от *Andante* — через *Poco allegretto* — к началу финала), но в ор. 117 непрерывность лирико-психологического тока выражена еще более ясно.

Циклические закономерности в большей или меньшей степени присутствуют во всех поздних опусах. В ор. 116 они связаны с упомянутым уже противопоставлением *каприччио* и интермеццо. Именно здесь особенно видна преемственность с Шуманом, чему соответствует и общий заголовок цикла «Фантазии». Явственно ощущается сквозное развитие в единой сфере *каприччио* (*d — g — d*) с общим итогом-синтезом в последней пьесе, возникает и тонально-интонационная арка между двумя *Es-dur*'ными интермеццо (№ 4 и 6), и идущая от *a-moll*'ного интермеццо (№ 2) линия песенно-лирических тем, отражающаяся в материале «второго плана» *Es-dur*'ных пьес.

В ор. 118 расширение диапазона самих интермеццо, а также введение новых жанров: баллады и несколько архаизированного романса хорального, аккордово-полифонического склада — вызывают более сложные соотношения. Лирические контрастные пьесы в одноименных ладах объединяются по две; им противопостоят баллада и заключительное *es-moll*'ное интермеццо. Такая группировка подчеркнута секундовым тональным движением: *a (A) — g — f (F) — es*. В ор. 119 завершающей *Es-dur*'ной рапсодии противопоставлены три интермеццо, объединенные общей линией просветления и «объективизации» выражения (*h — e — C*). Тяготение финальных пьес ор. 117—119 к эпичности составляет их общую черту, отражающую брамовскую цикличность в симфониях; симфоническую тенденцию к финалу — драматическому «центру тяжести» воплощает и *d-moll*'ное *каприччио* — итог и вершина ор. 116. Заключительное же обобщение возникает в *Es-dur*'ной рапсодии: в ее героико-эпическое мажорное звучание постепенно проникают элементы мрачной *каприччиозности* и балладности, приводящие к минорному драматическому завершению. Таков итог «объективизации» лирики и почти полного ее исключения из финальной пьесы!

В целом можно сказать, что цикличность проявляется у Брамса как уже неотъемлемое качество фортепианной миниатюры, унаследованное от Шумана. Однако самым характерным для Брамса

оказывается не шумановский контраст, а непрерывность лирического тока, «цепная» зависимость пьес, столь ярко представленная в ор. 117. Наличие же именно в нем программного ориентира лишний раз подтверждает значимость этого фактора для возникновения цикла.

Интермеццо как жанр, обобщающий брамсовскую лирику, обнаруживает в то же время и тенденцию к выходу за ее пределы. Подобная тенденция проявляется уже в ор. 117 и усиливается в ор. 118, где первое интермеццо a-moll, близкое своей страстно-патетической энергией каприччио, обобщает характернейший брамсовский прием «начала с кульминации» со сразу возникающим одновременным ладотональным противоречием (ср. с началом первого фортепианного концерта, третьей симфонии).



Фрагментарности a-moll'ной пьесы «отвечает» исчерпанность интермеццо e-s-moll (ор. 118 № 6) — самого глубокого и полного обобщения брамсовского стиля. Основная его мысль лаконична и вместе с тем «довыказана»: напев с вариантным кружением в объеме тонической терции воплощает и угрюмую думу, и грустную жалобу, и неотвратимость роковых свершений. В дальнейшем развитии экспрессия нагнетается терцовыми удвоениями, каноническими наложениями, оплетением напева волнами фигураций, хроматическим контрапунктом, гармоническим движением, но неизменность и скованность мелодической мысли определяет сгущенно трагическую окраску произведения³³. Окончания первого периода и его варьированного повтора звучанием темы в низком регистре и двухоктавном удвоении (b-moll — излюбленная брамсовская минорная доминанта) усугубляют безысходность.

Только вторжение героической фанфары (средняя часть) разрушает трагическое оцепенение. Ее победное провозглашение вызывает сильнейшую динамизацию основной темы в репризе, включающейся в момент драматической кульминации (DD₉). Непрекращающееся развитие приводит к немедленному возникно-

³³ Тип развития — вариации на *soprano ostinato*, форма интермеццо — простая трехчастная.

вению нового варианта — ликующего, страстно-патетического, с неожиданной перегармонизацией в Des-dur. Но и здесь мелодический остов темы остается неизменным. Только в собственно репризе происходит интонационное обновление: в последней кульминации лирическое высказывание освобождается от оков *soprano ostinato*. Однако оно быстро никнет, приводя к еще более мрачному, чем в первой части, «органному» варианту и лирико-трагическому послесловию, построенному на основной интонации.

Глубина интонационного обобщения в интермеццо распространяется не только на близкие ей темы пьес из оп. 117 (b-moll и cis-moll), каприччио, баллады и рапсодии. Интонационный строй темы, общий облик фортепианной фактуры с сочетанием в ней певучести, аккордовости и графичности родственны музыке Рахманинова; «органный» вариант темы обнажает и общность с «Dies irae».

Andante, largo e mesto op. 118 № 6

128 a.

p sotto voce

[Andante, largo e mesto]

6.

Траурная элегия, вырастающая в интермеццо до трагического величия и эпической значимости, соприкасается с характернейшими музыкальными образами эпохи. Здесь можно вспомнить вступление к третьему акту вагнеровского «Тристана», поздние фортепианные пьесы Листа («Кипарисы виллы д'Эсте»), брукне-

ровские Adagio. При всей скромности масштабов, интермеццо обнаруживает объемность, ставящую его в ряд с крупными произведениями. Острота конфликта, уровень качественных преобразований в развитии говорят о подлинной симфонизации миниатюры. Возникают аналогии и с экспозицией четвертой симфонии (вторжение фанфары), и с общими принципами драматического симфонизма (характер и местоположение главной кульминации). Драматургический план интермеццо — от элегии к трагедии — повторяет в сжатом виде самую индивидуальную симфоническую концепцию композитора. Так элегическая фортепианная лирика позднего Брамса вбирает в себя и драматизм, и эпические черты, и трагедийность его музыки.

Песни

Песня — постоянный спутник творческой жизни Брамса. Народная песня — как идеал и неисчерпаемый источник, питающий внутреннее мироощущение композитора, источник твердости духа, спокойствия и равновесия в бурном мире страстей, трагических потрясений и жизненных неурядиц. Песня — как средство наиболее естественного общения с людьми, разделения с ними простых радостей и печалей, выражения настроений, навеваемых стучащим в окно дождем или весенним пением птиц, мгновений восторга или неизъяснимой словами тоски. Наконец, песня — раздумье о жизни, постепенно приходящее к философским обобщениям мысли о ее бренности и вечности идеи любви, ко все более и более горьким сожалениям о несбывшихся мечтах.

Такой подход к песне определяет ее основные жанровые разновидности, в целом совпадающие со сложившимися у предшественников. Это, прежде всего, очень разнообразные варианты песни *im Volkston*, круг которых расширен включением песен на слова разных народов; здесь выделяется чрезвычайно значительная группа «девичьих песен», сюда примыкают лирические и эпические баллады, а также напевы в духе старинных песнопений, лирико-бытовые песни, в том числе серенады и вальсы; собственно лирические миниатюры, монологи-высказывания, элегии, созерцательная и философская лирика. Однако такое деление во многом условно и опирается иногда скорее на текстовые, чем на собственно музыкальные особенности. Характерный рельеф вокальной мелодии, сочетающий разреженность широкой интервалики с интенсивными секундовыми ходами, глубокая и гибкая слитность вокальной и фортепианной партий, своеобразный «*basso continuo*» у фортепиано, образующий дуэт с голосом, простота формы, тяготеющей к строфичности, — все эти приметы можно встретить и в «девичьей песне», и в балладе, и в элегии. Такая общность связана и с объективным характером брамсовской лирики, и с некоторой нивелированностью в интерпретации

текста: различные поэтические источники не вызывают у него такой радикальной смены выразительных средств, как у Шумана. Конечно, мы встретим у Брамса и детализацию отдельных моментов текста (в том числе и в фортепианной партии — иногда с элементами изобразительности), и индивидуализацию формы в связи с особенностями поэтической структуры, но все это осуществляется в пределах некоего единого эталона брамсовской песни, а имеющиеся исключения только подтверждают правило.

Общий принцип подхода к песне связан у Брамса с самим методом сочинения. Он выписывал заинтересовавшие его тексты и нередко надолго откладывал их воплощение, осуществляя его только тогда, когда в его сознании выкристаллизовывалась целостная мелодическая идея, обобщающая содержание стихотворения. Она охватывает весь облик песни, включая и фортепианную партию. Характерная для Шумана возможность психологического конфликта между голосом и фортепиано сменяется их полной гармонией, основывающейся на принципе комплементарности или взаимодополнения. Такое единство связано со взаимопроникающим синтезом вокальной и инструментальной природы мышления, предполагающим, в частности, возможность тематизации гармонической фигурации. Единый поток брамсовской песни и противопоставляется гораздо более драматичной стихии его инструментальных сочинений, и переплетается с ней. При этом и в инструментальной музыке песня сохраняет свое значение «точки опоры» — вспомним о роли песенных тем в третьей симфонии, скрипичных сонатах, квинтете *f-moll* и т. д.

Верность Брамса исходной природе песни придает ей значение этической идеи. Включая черты декламационности, обогащаясь развитой фортепианностью, песня Брамса не становится ни монологом, ни арией, ни театральной сценой, ни проинтонированной фортепианной пьесой, ни «стихотворением с музыкой». Перспективы дальнейшего развития вокальной миниатюры, ясно проявившиеся у позднего Шумана и осуществленные далее Вольфом — в плане выхода за пределы *Lied* как таковой или дальнейшего усложнения внутреннего аппарата ее средств, — не стали доминантой творчества Брамса. Они отразились лишь отдельными штрихами, «приметами времени» внутри «брамсовского целого», так же как отразился лейтмотивизм в его инструментальных циклах. Единственный целенаправленный выход Брамс осуществил в сторону сольной кантаты — «Четыре строгих напева» явились глубоко закономерным завершением его пути, подготовленным образно и стилистически на всем его протяжении (через рапсодию для голоса, мужского хора и оркестра они связаны и с жанрово-стилистическими чертами хоровой музыки Брамса). Зато Брамсу принадлежит значительная роль в развитии «объективизирующей» тенденции австро-немецкой песни. Обращение к песням разных народов носит у него характер гораздо более последовательный, чем у Шумана, и «географически» более

широкий, чем у Вольфа, но характеристичность зарисовок, возникающая иногда в песнях на народные тексты («Напрасная серенада»), предстает опять все в тех же границах «брамсовской песни».

Сохранение изначальных свойств жанра, как и общее значение песенности в контексте всего творчества, говорит, конечно, прежде всего о глубоких связях Брамса с Шубертом — но в условиях нового исторического периода. Песня у Шуберта поднялась до высших художественных обобщений, не теряя при этом своей жанровой природы. Шуман ведет ее дальше по пути психологизации, «скрещивая» ее со своим утонченно-субъективным фортепианным стилем. Сопоставление в его творчестве «лирических стихотворений» с песнями *im Volkston* подчеркивает дистанцию между «песней в жизни» и «песней поэта», какой она стала для него. Брамс как бы возвращает песню в быт. Она в целом становится более простой, но качество простоты меняется. Она возвращается необратимо преображенной предшествующими завоеваниями романтического искусства и чуть-чуть утратившей шубертовскую непосредственность и значимость откровения впервые прозвучавших романтических интонаций. Но она сохраняет свое главное назначение лирического высказывания, а ведь сохранение возможности и необходимости подобного понимания сущности музыки и составляет ведущую идею брамсовского искусства, и песня, может быть, самый главный ее проводник.

С кристаллизацией подобной идеи, с усилением обобщающей роли песни и связана ее эволюция, выражающаяся в усилении взаимодействия различных жанровых оттенков, в упрощении внешнего облика песни, концентрации выразительности. Она постепенно приобретает, таким образом, значение не сопутствующего, а несущего главные идеи творчества жанра. Созерцательно-философская лирика в тесном взаимодействии с элегичностью, которая может приобретать драматический или трагический оттенок, — вот постоянное русло брамсовской песни, все время соотносящееся с другим — «народной песней». Это понятие у Брамса объединяет обработки фольклорных образцов, песни на народные тексты (разных народов) или близкие им по стилистике.

Взаимоотношения Брамса с поэтами в его песнях весьма своеобразны. В способности создать шедевр на близкий ему по духу, но не всегда объективно лучший поэтический текст его можно сравнить с Шубертом, Чайковским, Рахманиновым, то есть с композиторами, для которых самым главным в песне было создание мелодического целого. Более того. Если художественным прозрениям Шуберта во многом способствовали великие Гёте и Гейне, то брамсовские «опорные точки» в песне иногда составляли произведения поэтов не только второстепенных, но и для него не являвшихся постоянными «соавторами» (Г. Альмерс — «Одиночество в полях», Г. Линг — «Глубже все моя дремота»).

И все-таки из всего этого никак нельзя сделать вывод о безразличии композитора к поэтическому источнику. Очень интересно у него обращение к шумановским авторам. Ранние песни на слова Й. Эйхендорфа («На чужбине», «Отзвуки»), более поздние — на слова Г. Гейне («Летний вечер», «Лунный свет», «Смерть — прохладной ночи тень») показывают, какую роль сыграла романтическая поэзия природы и одиночества в становлении особенностей брамовского вокального стиля. А как знаменательно заключение гётевским стихотворением «Новых песен любви», где Брамс преобразует вальс в тихую торжественную чакону! Вместе с тем типичная для второй половины XVIII века поэзия Л. Хельти получает у Брамса воплощение, характерное для лирической миниатюры XIX века: ее сентиментально-патетический тон максимально сглаживается в брамовской песне.

Но были у Брамса и «свои» истинно любимые поэты для песен — это его современники Георг Фридрих Даумер (1800—1875) и Клаус Грот (1819—1899). С первым из них связана обширнейшая область бытовой (и любовной) лирики Брамса, апофеозом которой стали «Песни любви» и «Новые песни любви» — вальсы для вокального квартета и фортепиано в четыре руки, характернейшая дань венской Hausmusik. Даумер, поэт, близкий мюнхенскому кружку, отразил в своем творчестве характерную для немецких поэтов середины XIX века тенденцию к расширению поэтической «географии» обращением к переводам с восточных языков, с испанского, итальянского, различными стилизациями, использованием фольклорных текстов и мотивов и т. д. В целом этот интерес имел оттенок увлечения экзотикой и известного эстетства, но, в конечном счете, обогатил более суровую музу австро-германских областей пышными красками Хафиза, огненностью и ритуальностью испанской поэзии. Можно говорить здесь и о продолжении традиции «Западно-восточного дивана» великого Гёте.

Композиторы охотно откликнулись на эту тенденцию. Испанские стихи Гейбеля, итальянские — Гейзе, персидские песни Боденштедта привлекли многих — мы встретим их и у Шумана, и у Вольфа, и у А. Рубинштейна. Даумер особенно увлекался переводами из Хафиза; центральным его произведением стал сборник «Полидора» (с подзаголовком «Песни народов мира»), перекликающийся, хотя бы по названию, с другим, более «подлинным» и этически значительным — с антологией Гердера «Голоса народов мира в песнях» — настольной книгой Брамса. Различие между ними отражает разницу эпох: серьезные и высокие идеи века Просвещения сменились поисками ярких чужеземных цветов. Но для Брамса более важным было, вероятно, сходство, чем различие. В песне народной или близкой к народной — какому бы народу она ни принадлежала — он постоянно искал свой идеал объективности человеческого чувства. Характерно, что «восточные» стихи Даумера не получили никакого соответствующего

колорита и одеяния в брамсовской музыке. А вот славянская струя (как и венгерская) нашла в нем очень чуткого интерпретатора. У Даумера же он ищет, скорее всего, разнообразия в оттенках выражения чувства любви. Некоторые преувеличения и цветистость стихов не мешают ему. Наоборот, ему, очевидно, даже нравится этот маскарад. Брамс тщательно, с большой выдумкой и ювелирностью отделки «иллюстрирует» различные сравнения с природой в вальсовых циклах. Бурные потоки, мрачные тени облаков, щебетанье птичек — все эти всегда тактичные и тонкие «изображения» создают своеобразный объективный фон, на котором вдруг проступает глубокая радующая искренность признания, выражение страстного чувства или светлой грусти.

Знаменательным представляется тот факт, что Брамс, обычно весьма скупой на высказывания о собственных произведениях, посвятил «Вальсам любви» следующие строки в письме к издателю Ф. Зимроку: «Хочу признаться, что я впервые улыбнулся по такому поводу — при виде своего произведения напечатанным. Впрочем, пусть меня назовут ослом, если наши „Песни любви“ не доставят некоторым людям радость»³⁴. В этих словах — точное определение этического назначения бытовой лирики в творчестве композитора, ключ к его позиции непосредственного и в то же время сознательного «сотворения радости», на службу которому он — и с серьезностью, и не без юмора — привлек весь «арсенал средств» романтической песни и бытовых жанров, включивший интонации и ритмы лендлеров, венского вальса, славянских, венгерских и тирольских напевов, изобразительные приемы и «ученую полифонию» в фортепианной партии и т. п.

Даумеровская «поэзия любви» сыграла важную роль и в становлении более субъективной брамсовской лирики — драматически-обостренной или созерцательной (см. оп. 32, 57). К этому же руслу — с акцентом на элегическую выразительность — относятся и песни на слова Грота — сокровеннейшие высказывания композитора³⁵. Мотивы поэзии Грота не являются открытием в немецкой романтической лирике, но он выражает их порой с подкупающей простотой и лаконизмом. К некоторым его стихам можно отнести характеристику Т. Манном лирики Шторма, в которой он особенно выделяет тему грусти «о минувшем, погибшем, утраченном», воспоминания об ушедшем, тоски по родине³⁶. Подобные мотивы и послужили основой для элегий композитора.

Песенное наследие Брамса велико и многообразно. Здесь

³⁴ Письмо Ф. Зимроку от 5 октября 1869 года // Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. В., 1943. С. 292.

³⁵ Грот и Брамс были друзьями.

³⁶ Манн Т. Теодор Шторм // Собр. соч. В 10-ти т. Т. 10. С. 21. Грот и Шторм — уроженцы Голштинии, земляки отца Брамса.

около трехсот сольных произведений (в их число входят и обработки народных песен), двадцать дуэтов, шестьдесят квартетов. Они достаточно ровно располагаются на протяжении творческого пути композитора; при этом их периодизация не во всем совпадает с общей периодизацией творчества. Поскольку интересным представляется проследить раннее формирование брамсовского стиля в песнях, необходимо выделить первые публикации вокальных произведений — ор. 3, 6, 7. Следующая группа — песни конца 50-х годов — ор. 14, 19 и 32, а также дуэты ор. 20 и 28, квартеты ор. 31 и обработки четырнадцати детских народных песен, изданных Брамсом в 1858 году без указания фамилии автора³⁷. Пятнадцать романсов из «Прекрасной Магелоны» ор. 33 и песни 40-х опусов, написанные в 1861—1869 годах, стоят на рубеже третьего периода творчества. Его общая протяженность, максимальный охват круга образов, многообразие стилевых тенденций отразились и в песнях. Внутри этого периода возникают различные градации, связанные и с временными этапами, и с развитием наиболее важных сквозных линий. Песни ор. 52, 57—59, 61, 63—66 (1869—1874) образуют первую (после самой ранней) кульминационную группу; в ней же начинается отчетливое прорастание тенденций позднего стиля. В связи с особым значением элегичности и созерцательно-философской лирики именно в песенном творчестве, этот процесс протекает здесь более интенсивно, чем в инструментальной музыке. Так, песни 80-х годов, возникшие после шестилетнего перерыва и открывающиеся ор. 94, можно уже считать «поздними песнями». В собственно же позднем периоде — 90-х годах — были созданы только «Четыре строгих напева». К этому же времени относится и издание сорока девяти немецких народных песен (1894), обработанных в разное время. Брамсовские публикации представляют собой опусы, включающие несколько песен. Их подбор иногда вызван преимущественным обращением к одному поэту (ор. 57 — Даумер, ор. 96 — Гейне, кроме одной песни), к народным текстам (ор. 14), к песням *im Volkston* (ор. 84), к единому кругу образов (ор. 94 — мрачные драматические монологи, оттененные контрастной «Одой Сафо»). Встречаются маленькие циклы из двух песен, объединенных тематически (две песни из ор. 19 на слова Уланда, две песни из ор. 59 на слова Грота, две песни из ор. 85 на слова Гейне). К циклам явно тяготеют ор. 32 (Платен — Даумер), первое средоточие субъективной брамсовской лирики, и особенно ор. 57 (восемь песен на тексты Даумера), обладающий цельным тональным планом, рельефной драматургией. Как раз в ор. 57 выявляется внутренняя основа брамсовской цикличности, связанная с взаимодействием светлой созерцательности и скрытого драматиз-

³⁷ В том же году Брамс сделал и первые обработки других народных песен, не опубликованные им. Некоторые из них, в других вариантах, вошли в сборник «49 немецких народных песен».

ма. Сходную закономерность можно заметить и в пятнадцати романсах из «Магелоны» — единственном цикле Брамса, тяготеющем к сюжетности, хотя и трактованной достаточно свободно, поскольку тексты романсов представляют собой стихотворные вставки из романа Тика, не охватывающем всей его сюжетной линии³⁸. «Вальсы любви», «Новые вальсы любви» и «Цыганские песни» ор. 103 для вокального квартета объединены в основном по жанровому или национальному признаку.

Таким образом, цикличность все-таки не является таким определяющим признаком вокального творчества, как у Шумана. Законченность и «единичность» высказывания преобладают в брамсовской песне, тяготение к сквозному развитию и лейтинтонационности выражено незначительно. Характерно также, что циклы, определенные общим авторским названием, не принадлежат к основной магистральной творчества. Исключение составляют лишь «Четыре строгих напева», в то же время выходящие за рамки романтического песенного цикла.

Первая публикация брамсовских песен (ор. 3, 6, 7) сразу дает яркое представление о характере его вокальной лирики и намечает перспективы ее дальнейшего развития. Однако закономерности, объединяющие ранние песни с общим характером созданных в это время произведений (особенно фортепианных сонат), выражены здесь сильнее, чем впоследствии. И образный строй, и облик песен больше тяготеют к различным полюсам, контрасты выражены очень сильно. Это и радостная полнота мироощущения («Радость!», «На простор»), и бурный драматизм, впрочем разрешающийся в мажорных апофеозах («Пароль», «Песня», «Возвращение»), и философское созерцание («Любовь и весна»), и элегические мотивы тоски и одиночества, выраженные в «объективной» форме обращения к образно-стилевым приемам народной песенности — нередко с колоритом арханки и старины (две песни на слова Эйхендорфа и на народные тексты).

Возникает заметное разделение песен на две группы: с очень развитой, полнозвучной фортепианной партией, иногда даже поглощающей вокальную, и скупые, простые или почти аскетичные напевы. Подобный контраст ярко выражен в сопоставлении двух песен с одинаковым названием «Любовь и весна». Полифоническая линейность первой из них обнажает — даже с известной прямолинейностью — важный компонент брамсовского стиля³⁹.

³⁸ Цикл написан в 1861—1869 годы, в период сотрудничества с Ю. Штокхаузеном. Вместе с Брамсом он исполнял циклы Шуберта, Бетховена, Шумана. Очевидно, что это стимулировало создание брамсовского цикла; однако некоторые отголоски «Прекрасной мельничихи» и бетховенского цикла скорее подчеркивают индивидуальное решение Брамса, чем прямую связь с предшественниками. Он тяготеет здесь к крупному штриху, оперно-кантатному стилю.

³⁹ В песне явно проступают черты полифонических вариаций: тема в унисонно-октавном изложении, канон, тема в басу с противосложением в верхнем голосе, тоже с терцовыми удвоениями, тема в увеличении с вертикальной перестанов-

Сразу же ощущается его перспективность: в развитии «регистра-ка» придает линейности колористический оттенок, складывается один из характерных принципов брамсовской фактуры (ср. с «Одиночеством в полях», см. с. 416).

129a. Poco più lento op. 3 № 2

mei - ne Tag und Nacht - ge -

P dolcissimo *dim.*

dan - ken um

pp

6. Langsam op. 86 № 2

Ich ru - he still im

p

кой, тема в басу с контрапунктом в увеличении, превращающемся в нисходящий хроматический ход. Подобную технику Брамс будет особенно интенсивно использовать в хорových произведениях а cappella.



В дальнейшем при соединении указанных типов границы между ними будут стираться, песни первой группы количественно уступят второй, некоторое «давление» фортепианной партии уменьшится, «радость», как и бурный драматизм, редко будет прорываться в такой открытой форме. Вершинные же песни первой публикации возникают как раз на пути к подобному синтезу. Это «Верность в любви» («Liebestreu») и «Верная любовь» («Treue Liebe»). Значение первой из них в картине вокального творчества композитора можно сравнить со значением «Маргариты за прялкой» у Шуберта. Особенно ярко выступает полное единство вокальной и фортепианной партий, основанное на развитии одного мотива (имитационный дуэт голоса и фортепианного баса). Психологический конфликт же предстает в сочетании огромной внутренней взволнованности и сдержанности выражения. Типично для брамсовской песни и свободное передвижение вокальной мелодии относительно гармонического сопровождения: она то погружается в полнозвучие аккордов, то сливается с их верхней линией. Очень интересна эмоциональная двойственность песни. Стремлению к Es-dur'ному апофеозу противостоит возвращение к исходному es-moll — оба варианта брамсовских итогов уже намечены здесь.

В песне представлены и общие характерные черты брамсовского стиля, объединяющие ее с ранними фортепианными сочинениями и развивающиеся далее в различных жанрах творчества. Они связаны с романтической природой музыки Брамса, вызваны непосредственным импульсом сильного чувства, полнотой мироощущения. Это и мгновенный охват образа, и стремление к его немедленному развитию, и достижение нового качества в результате трансформации. В таком процессе уже осуществляется брамсовский синтез романтического и классического. Так, логика соотношения трех строф песни (es-moll, es-moll, Es-dur), сама идея динамичной и вместе с тем простой куплетной формы, которую Брамс будет изобретательно развивать в дальнейшем, напоминает о Шуберте; в то же время патетическая рельефность кульминационного преобразования темы близка шопеновским трансформациям лирического материала, а разработочно-вариантное развитие основного мотива обнаруживает крепкие классические корни брамсовского мышления.

От другого «открытия» ранних песен — «Верной любви» — протягивается нить к позднему творчеству композитора. Это брамсовская «короткая баллада», лаконичная и тяготеющая к трагедийности, с колоритом северного моря, в атмосфере которого разворачивается песня-повествование. Подобные образцы мы встречаем впоследствии и в вокальном, и в фортепианном творчестве. Гармонический язык, некоторые черты фактурного облика таких произведений сродни музыке Рахманинова, истоки — у Шуберта («Приют»). Эту линию подтверждает плагальная основа гармонии песни, настойчивое стремление к углублению «темной» субдоминантовой сферы (d-moll, введенный через увеличенное трезвучие). Создание глубоко драматичной баллады на основе куплетной песни (опять с изменением в третьей строфе, вызывающим аналогию с формой бар), а не «durchkomponiert»-формы — типичнейшая особенность брамсовской вокальной музыки, отразившаяся и на его фортепианном творчестве.

Навряд ли случайным оказывается общность темы и даже названий двух первых шедевров Брамса — «Верная любовь»: девичья, женская доля безусловно составляет сквозной мотив его вокальной музыки, особенно на раннем и позднем этапах. Она объединяет и драматические песни, будь то высказывание от первого лица («Песня» на слова Боденштедта), повествование («Верная любовь», «Пароль») или столь любимый Брамсом диалог («Верность в любви»). Заметим также, что проникновение фольклорности в самом широком смысле слова, с одной стороны, и драматургичность развития — с другой, дают самые высокие результаты. Первое может быть представлено как самими поэтическими образами или приемами (диалог в «Liebestreu»), так и интонационным содержанием тематизма (квинтово-трезвучная опора в «Верной любви»). Налицо также постоянное стремление к синтезу жанров, к взаимопроникновению черт народной, старинной, бытовой песни и романтических приемов фортепианной фактуры, сквозного развития и т. д.

* * *

Наиболее устойчивой на протяжении всего творчества Брамса оказалась его «народная песня». Первым в этом кругу сложился тип старинного напева, печальной песни-рассказа с минорным матовым колоритом и строгой фактурой. Подобные песни после ор. 7 встречаем в ор. 14, целиком написанном на народные тексты («О раненом юноше», «Путь к любимой», «Тоска»), он сохраняется и далее («Перебежчик» ор. 48 № 3 на текст из «Чудесного рога мальчика»), ему близки и песни-стилизации на старонемецкие тексты, написанные «белыми нотами» (ор. 43 № 3 и ор. 48 № 6). Здесь часто встречаются натуральные (с минорной доминантой), плагальные обороты, ладовая переменность, элементы диатонических ладов. Характерна и «абсолютная мелодия»: каждый звук поддержан аккордом, часто ему соответствует и слог текста.

Mein Schatz ist nicht da, ist weit ü-berm

See, und so oft ich dran denk, tut mir's Her-ze so weh!

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include '[p]' and 'p'. The lyrics are in German: 'Mein Schatz ist nicht da, ist weit ü-berm See, und so oft ich dran denk, tut mir's Her-ze so weh!'.

Этот общий принцип встречается и в мажорных песнях, где он несколько затушеван фактурным разнообразием. Это и знаменитый «Кузнец» (op. 19 № 4), где Брамс, по словам К. Гейрингера, изображает взмахи двух кузнечных молотов — большого и малого, и «Разлука» (op. 14 № 5) с ее ритмом скачки и интонациями «побудки» («Wach auf, wach auf!»). Самостоятельная линия терций в басу — общий прием для песен во всех жанрах («Путь к любимой» op. 14 № 6), так же как и терцовые дублировки мелодии («Перед окном» op. 14 № 1). Кульминация такого рода фактуры — «Сонет» на текст XIII века, где она полностью обнаруживает свою полифоническую природу.

Фактурные, а также ладогармонические (иногда и мелодические) варианты встречаются в песнях с большим количеством куплетов, особенно это относится к песням-диалогам («Перед окном»), песням с разными персонажами («Разлука» op. 14 № 5), балладе («Убийство Муррея» op. 14 № 3 — из шотландских баллад Гердера).

В «Убийстве Муррея» видны разные истоки брамсовской баллады. В крайних куплетах (1, 2, 6) основой является фортепианная партия с фактурой типа первой новеллеты Шумана, в средних — ритмизованная речитация несколько архаического склада. Народные (и архаические) черты особенно ярко выступают в «Песне о господине из Фалькенштайна» (op. 43 № 4, Уланд) с ее

октавно-унисонной темой, суровой и обнаженной, в *c*-moll с фригийским оттенком и двухквинтовым устоем (*c — g, g — d*).

131. Allegro
sehr kräftig

op. 43 № 4

Es reit der Herr von Fal-ken-stein wohl ü-ber ein'brei-te

f

This system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The music is in C minor and 2/4 time. The piano part features a strong, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.

Hei-de. Was sieht er an dem We-ge stehn? Ein

This system shows the vocal line and piano accompaniment for the second line of the song. The vocal line continues with the same melodic pattern. The piano accompaniment provides a steady accompaniment.

Mä-del mit wei-ßem Klei-de, ja Klei-de

f

This system shows the vocal line and piano accompaniment for the third line of the song. The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment ends with a dynamic marking of *f*.

Вершиной же подобного типа у Брамса является, безусловно, «Эдвард» — вокальный дуэт op. 75 (1877—1878), в котором композитор вернулся к шотландской балладе, уже использованной в качестве программы фортепианной пьесы (см. с. 373). Здесь все средства непрерывного варьирования в строках: интонационное обострение припевов-возгласов «Edward, Edward» (у альты) и «Mutter, Mutter» (у тенора), развитие фортепианной фактуры, изменение тонально-гармонической окраски — направлены на последовательное нарастание сильнейшего драматизма, углубляю-

шегося с развертыванием текста (признание сына в убийстве отца и возрастающее отчаяние матери). Строфическая «народная» баллада достигает уровня сквозного развития.

Баллада получает у Брамса и лирическую трактовку — такова песня «О вечной любви» (И. Венциг, ор. 43 № 1). Сопоставление повествования и высказываний юноши и девушки вызывает свободное преобразование строфичности и единую линию мелодического и фактурного обновления, приводящую к гимническому завершению.

AA₁
aa₁ a

B
b b b₁
St St Abg.

C C₁
cc₁ cc₂ c₃

cis

cis

Des

от автора

речь юноши

речь девушки

Уже в песнях 60-х годов (50-е опусы) круг «народных песен» у Брамса расширяется включением лирико-жанровых образцов, в дальнейшем же они также тяготеют к юмору, характеристичности. Здесь уже трудно провести границу между песней im Volkston и жанрово-бытовой или лирико-жанровой песней, где нередко переплетаются черты вальса, серенады, колыбельной. Объединению способствует и все более тонкая отделка фортепианной партии. Так, в песне «Воскресенье» (из народных песен Уланда, ор. 47 № 3), особенно близкой брамсовским обработкам народных песен, обращает на себя внимание введение имитации основной попевки в сопровождение, постепенное обогащение его ткани. Еще более тонкий и нежный рисунок фортепианной партии в знаменитой «Колыбельной» (ор. 49 № 3), где запаздывающее дублирование сменяется самостоятельным «надголоском» — в него вкраплен мотив народной верхнеавстрийской песни в форме вальса⁴⁰.

Настоящие шедевры лирики и юмора содержит ор. 84, состоящий из диалогов. Здесь и лирический «Летний вечер» с его удивительно точно найденной интонацией обращения и вариантным развитием, и «Венок» с фактурой «шумановских цветов» из «Любви поэта», и вершины цикла — песни на нижнерейнские тексты «Напрасная серенада» и «Размолвка». «Напрасная серенада» — песня-сценка, по яркой характеристичности не уступающая аналогичным по тематике песням Вольфа («Я больше петь не в силах»). Все здесь просто — и гармония, и мелодия с распевами звуков тонического трезвучия и доминантсептаккорда; фактура классического типа близка ранним сонатам Бетховена. Но вот абсолютно точная находка — вокальная мелодия начинается бодро, «петушась» (та же интонация «в увеличении» в

⁴⁰ «Du moanst wohl, du glabst wohl, die Liab laßt sie zwinga» («Ты полагаешь, ты думаешь, что можно заставить себя любить»). См.: *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. С. 289.

фортепианном вступлении — «стук в дверь»), а потом неуверенно спадает. Кульминационное *dis*, сменяющееся вкрадчивым *d*, усиливает контраст настойчивости и осторожности. Во втором куплете оказывается, что та же музыка может звучать по-женски мягко и лукаво. Меняется только один штрих — «бравые аккорды» во второй фразе исчезают, а их верхний голос, развивающий лейтинтонацию, меняется местами с нижним. Наверх выходит мягкий узор в духе веберовского вальса, а бас словно втайне посмеивается над «активным претендентом». Вот и портрет девушки!

В третьем, минорном куплете «ветер завывает» не только в фигурациях сопровождения, в «завываниях» превращаются и варианты лейтинтонации вокальной партии, куда предательски прокрадывается *dis*. А как радуется аккомпанемент, дразнясь и выкидывая вариационные «коленца» в последнем куплете! Вот что может дать простая песня и куплетная форма, сколько характерности и юмора можно извлечь из простых средств, почти не выходя за рамки «гайдновского» мироощущения и вместе с тем ничуть не стилизуя.

Очень обогатило творческую палитру Брамса обращение к славянским текстам. Близость славянскому фольклору прошла глубинной линией через творчество австро-германских композиторов разных эпох. Во второй половине XIX века, в период особенно ясного обозначения национального в музыке, характерные черты славянского, и конкретно чешского, словацкого, сербского, фольклора в творчестве Брамса угадываются легко, хотя и остаются тесно сопряженными с чертами авторского стиля. Для Брамса «славянское» как бы входит внутрь понимания им народной песни как целого и вместе с тем иногда еще ярче определяет качество «народного», чем приметы собственно немецкой песни. Это связано, вероятно, с тем, что немецкий фольклор сильнее и раньше «растворился» в европейской профессиональной музыке.

«Общеславянское» в брамсовских песнях на соответствующие тексты можно определить прежде всего как особую лирическую мягкость, пластику, певучесть. Впервые эти качества проявляются в брамсовской «народной песне» именно в связи с чешскими текстами (песни 60-х годов в 40-х опусах) и сохраняются впоследствии, окрашивая и сербские и немецкие песни («Размолвка»). Выделим здесь и «Золото побеждает любовь» (ор. 48 № 4) — прелестную миниатюру с тонко прочерченными линиями, «Путь к любимой» (ор. 48 № 1) с необычайно пластичной мелодией *cop grazia*, обостренной VI высокой ступенью (отклонение в VII натуральную), которая все время подчеркивается на сильных долях. Грациозность песни усиливается появляющимся во второй половине куплета вальсом у фортепиано. Он напоминает знаменитый крестьянский вальс из «Волшебного стрелка»; вместе с тем минорная окраска придает ему больше лиризма,

сближая даже с шопеновскими вальсами или с вальсом Грибедова...

132. [Con grazia] op. 48 № 1

Мастерство Брамса в передаче национального колорита одним-двумя штрихами — ладогармоническими или метроритмическими — особенно сказывается в сербских песнях. Так, в «Проклятье девушки» (op. 69 № 9) отметим ладовое разнообразие (*b, fis, cis* в сопоставлении с натуральными вариантами этих ступеней в *a-moll*), в «Девушке» (op. 95 № 1) переменный размер $\frac{3}{4} - \frac{4}{4}$. Обе песни отмечены эпическим размахом, вариантным развитием⁴¹. Собственно лирический вариант «девичьего портрета» возникает в поэтичной «Песне девушки» op. 85 № 3, где в восьмистопных хореических строках Брамс услышал пятичетвертные такты. Эту песню с ее лаконизмом, сочетанием мягкой певучести и строгости в соблюдении принципа звук — слог — аккорд можно считать эталоном брамсовской песни.

«Народная песня» у Брамса имеет три «выхода». Один, уже отмеченный, осуществляется в балладно-драматическую сферу. Другой — в жанрово-бытовую, иногда юмористическую. Вспомним и очаровательную серенаду-сценку (op. 105), и неожиданное прикосновение к гейневскому юмору («Так хорошо любить весной», op. 71 № 1). В подобных зарисовках Брамс не чуждается изобразительности, живописности. Но самое главное русло, через которое «народные песни» входят в сердцевину брамсовской лирики и становятся ее кульминационным выражением, — это линия его элегического высказывания.

Своеобразна судьба этой сферы в вокальном творчестве композитора. Она присутствует постоянно, но является будто «тайным тоном», иногда выходящим на поверхность. Так, в песнях

⁴¹ Эпичность характерна для сербского фольклора так же, как и разнообразие ладовых и метроритмических структур, неквадратность и т. п.

конца 50-х годов формируется один из лейтмотивов творчества Брамса — начальное зерно четвертой симфонии.

op. 19 № 2

133a. [Nicht zu langsam und mit starkem Ausdruck]



б. [L'istesso tempo]

op. 19 № 3



в. In gehender Bewegung

op. 32 № 8

So stehn wir, ich und meine Wei-de,

p

Последний из приведенных примеров — песня «Стоим мы, сумрачные, рядом» (Даумер) входит в op. 32, концентрирующий горестно-скорбные образы брамсовской любовной лирики. Время возникновения op. 32 (1858—1859), написанного на стихи А. Платена и Даумера, дает повод предположить, что они связаны с историей взаимоотношений Брамса с Агатой фон Зибольд.

Гораздо более открытое выражение жалобы, нежности, безысходной печали разлуки, выливающееся в прекраснейшую песенную мелодию, находим в одном из романсов «Прекрасной Магелоны» (№ 12). Вместе с предыдущей «шубертовской» f-toll'ной песней они составляют сильнейший контраст к общей мажорной «тональности» цикла.

Muß - es

p

ei - ne Tren - nung ge - ben,

sim.

die das treu - e Herz zer - bricht?

Элегическая линия брамсовской песни особенно тесно связана со стихами его любимых поэтов. В оп. 32 — это Даумер, а затем, в песнях 70—80-х годов — Грот. Здесь возникает тесное сопряжение темы любви с темой смерти. Оно вызывает внедрение баховского начала в самую сердцевину лирики Брамса. Это дуэты оп. 66 — пожалуй, столь ярких примеров тому мы не найдем больше среди его песен. Проникновенная сдержанность глубочайшей печали выражена в них средствами, близкими старинной музыке. Именно в этом ракурсе воспринимаются распевы на опорных словах в *g*-moll'ной песне («Liebe» и «Sehnen»), во втором слу-чае усиленные канонем в обращении, а в *h*-moll'ной — «тема

смерти» с уменьшенной квартой и отстраненно-просветленный мажор в ее окончании.

[Andante] op. 66 № 1

135 a. *f*

Sopran
aus dem Her-zen quillt die Lie-be,

Alt
aus dem Her-zen quillt die Lie-

fp

б. [Andante] op. 66 № 1

S. *f*
und der Lie-be folgt das Seh-nen, das

A. *f*
Nacht, und der Lie-be folgt das Seh-nen,

в. Andante op. 66 № 2

P-f.

В песнях 70-х годов появляется и новый аспект — соединение элегической песенности со скерцозностью, с элементами образительности. Такой предстает «Песня дождя» (Грот, op. 59 № 3). Ее значение и характерность для творчества Брамса подчеркнуты им самим: он использовал тему песни в финале скрипичной сонаты № 1 (G-dur, op. 78). Упомянутый синтез можно себе представить очень широко, тогда в него войдут многочисленные образцы (в том числе и из более поздних песен), определяемые тонко разработанной фактурой, часто близкой брамсовским каприччио. Дождь, пение птиц, морские волны, навевающие

воспоминания, чаще всего печальные, но иногда и сладостные, — вот характерные мотивы таких миниатюр, нередко очень нежных и хрупких, но всегда пронизанных песенностью — даже в свободных монологических построениях («Соловей» ор. 97 № 1). В стихотворении Лемке о птичках на берегу моря — «В саду у берега моря» (ор. 70 № 1) — прекрасно обобщается их элегическая сущность:

Da gibt es Musiziehren
So süß, so traurig bang,
Als wie verlorner Liebe
Und ewiger Sehnsucht Sang.

(И песнь звучала сладко,/ Печальна и робка,/ В ней и любви утрата./ И вечная тоска.)

Некоторые особенно изысканные из подобных миниатюр («Песня жаворонка» ор. 70 № 2, «Соловей» ор. 97 № 1) можно было бы назвать образцами «брамсовского импрессионизма». Такая аналогия намечается уже в «Песне дождя»: «бесконечное» развертывание ее меланхолического образа в остинатном движении напоминает «Паспье» из «Бергамасской сюиты» Дебюсси. Однако у Брамса возникает, пожалуй, еще больше точек соприкосновения с русской музыкой на рубеже столетий. Это особенно чувствуется в «Песне жаворонка» с удивительной находкой в фортепианной партии (воздушная децима в высоком регистре как двойное задержание к альтерированному секундаккорду II ступени), а также в «Секрете» (обе на слова К. Кандидуса) ор. 71 № 3, где временами «ломкая» звучность малых септим и квартово-квинтовых фигураций ассоциируется с прелюдиями Лядова или раннего Скрябина⁴². О параллелях же с музыкой Рахманинова в «морских» песнях — более угрюмых и экспрессивных — уже упоминалось выше (см. с. 401).

136а. Andante espressivo op. 70 № 2

⁴² Как и в уже отмеченных параллелях с фортепианной музыкой Брамса, всегда хочется вспомнить в этом комплексе и Ганеева — например, среднюю часть романса «Люди спят».

the-ri-sche fer-ne Stim-men

6. [Belebt und heimlich]

op. 71 № 3

p poco stringendo *rit.* *p*

Усиливающееся в песнях 70—80-х годов единство вокально-инструментального письма ярко выступает в новелле-воспоминании «Былая любовь» (Кандидус, op. 72 № 1). Оно выражается в особой слитности всей ткани, в свободе развертывания, совмещающего интенсивное развитие тесно сопряженных интонаций и широкие аккордовые линии. Восьмые в партии голоса являются продолжением фортепианной фигурации, когда же вокальная мелодия «отрывается» от развития основного зерна, оно продолжается в верхних звуках фигурации.

137a. Bewegt, doch nicht zu sehr

op. 72 № 1

Es kehrt die dun- kle Schwal- be aus

6. [Bewegt, doch nicht zu sehr]

An die - sem Früh - lings - mor - gen,

Богатство возможностей, заложенных в начальной фразе, позволяет развернуть «рассказ» значительной протяженности, не теряя единой нити нарастания драматизма к кульминации — с попутными светлыми наплывами и возвратом к исходной точке. Форма свободно разворачивается и следуя за текстом, и движимая собственно музыкальными закономерностями. Ее строфическая основа осложнена трехчастностью и чертами роднообразности, проявляющимися и в периодическом возвращении основной тональности, и в рефренном значении основного зерна. Единство и сквозное движение тематизма, филигранность композиторской «микротехники» достигают предела в этой драматической элегии, удивительной по доверительности тона, естественности и силе выражения⁴³.

I	II	III	IV	V	повтор двух последних строк
строфа					
a(4+6)	b (4 + 6)	4+4	4+4	5; a ₁ (4)	6
экспозиция		развитие на материале «а»	развитие с включением зерна	кульминация на материале «b»	ре-кода, синтезирующая «а» и «b»
g-moll	Es (es)	g — e	g — a	G — C(c) g	g

Концентрацией брамсовской вокальной элегии в песнях 80-х годов стали «Девичья песня» (ор. 107 № 5, Гейзе) и «Глубже все моя дремота» (ор. 105 № 2, Линг), утверждающие единую линию вокального творчества композитора, идущую от «Верности в любви», — тему девичьей доли.

⁴³ Как видно из примера 1376, «b» тоже включает интонации зерна (в сопровождении); его «новый» мотив является обращением начала второго предложения «а». В IV строфе начальные двутакты первого и второго предложений «а» меняются местами. В коде начало «а» сливается с концом «b»; в фортепианном заключении звучит «зерно» в увеличении.

Эти две короткие и внешне простые куплетные песни обнаруживают различные грани брамсовской лирики. В мягкой и нежной элегичности «Девичьей песни», бесконечно грустной, как «струящиеся по лицу слезы», Брамс близок и Шуберту, и Шуману («В цветах белоснежных лилий»). В другой же песне, напротив, преобладает своего рода «строгий стиль» (ср. с началом *Andante* *В-дур'*ного концерта). Это царство линии, тесно сопряженных интонаций, стянутых пружиной непрерывного разворачивания фортепианной партии и приводящих, в конце концов, к сильнейшему заключительному прорыву страстного отчаяния. «Девичья жалоба» приближается к драматическому монологу.

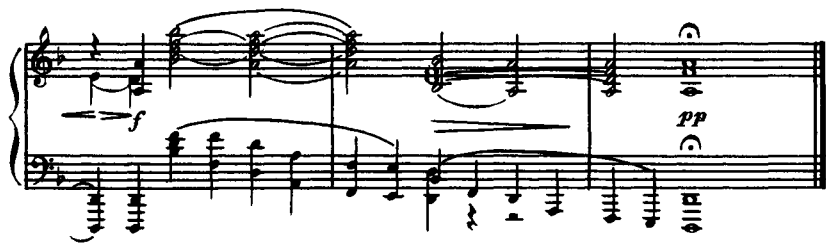
Драматическая линия брамсовской песни представлена немногими, но очень яркими образцами. Она выступает чаще всего как предельная концентрация лирики, как результат внутренней накаленности и обжигающей боли высказывания. Не случайно, что самые сильные ее выражения возникают в тесном сопряжении с элегичностью. Это прежде всего монологи «Тебя не видеть боле» и «Ах, взор свой обрати» — кульминации циклов оп. 32 и 57. Присутствие таких песен неизмеримо раздвигает диапазон вокальной лирики, преображает весь ее контекст, дает почувствовать, как может высказываться этот «сдержанный классик» романтизма.

«Тебя не видеть боле» — настоящий сгусток брамсовской экспрессии нисходящих задержаний и поступенных линий, содержащий зерна будущих кульминаций-вспышек третьей и четвертой симфоний. *Langsam* песни усугубляет внутреннюю силу выражения, точная репризность трехчастной формы и ниспадение волны к концу как будто гасят порыв, но с какой энергией он концентрируется в постлюдии, по-шумановски афористично провозглашающей лейтинтонацию задержания и предрекающей трагедию потери и отречения в заключительном спаде! «Снова, как прежде, один» — эта интонация вошла в наше сознание именно со словами романса Чайковского — так же можно прочесть ее и в брамсовской песне.

138. оп. 32 № 2

[Langsam]

The image shows a musical score for the first system of a piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a series of descending chords, with some notes marked with a 'z' (likely for 'zitter' or tremolo). The left hand part has a bass line with several notes marked with a 'z'. The tempo is indicated as '[Langsam]' and the piece is identified as 'оп. 32 № 2'. The number '138.' is in the top left corner.



«Ах, взор свой обрати» несет больше сдержанности, но не меньше внутренней страсти, пламенения. Кажется, что все уже сказано в первой фразе. Однако гармоническое и вариантно-ритмическое развитие усиливает экспрессию, дифференцируя и углубляя чувство⁴⁴. Одна и та же вершина g^2 , сразу взятая в первой фразе, возникающая затем на пике гармонического удаления от основного f -moll, достигается, наконец, в главной кульминации как результат интенсивнейшего развития — восхождения секундовых мотивов средней части. Однако подлинная высшая точка выразительности связана со скорбным спадом мелодической фразы — и опять с мотивом VI—V, выделяющим слово «Blut» («кровь»). Буквальная реприза — как и в «Тебя не видеть боле» — снова сдерживает драматизм, прорывающийся на этот раз только в одном заключительном аккорде. Еще один вариант брамсовского «потока в гранитном русле», его искусства мгновенной кульминационности и поддержания тока напряженнейшего развития в пределах миниатюры с певучей мелодией. С подобной симфоничностью трактовки миниатюры у Брамса мы, пожалуй, встречаемся впервые. Такие примеры в вокальной музыке не столь часты, продолжение же этого пути в фортепианном творчестве очевидно.

Драматические монологи у Брамса могут приобретать и несколько иные наклонения. Так, «Воскресным утром» (ор. 49 № 1), сходный по тематике и типу экспрессии с «Итальянскими песнями» Вольфа (вспышка ревности, текст заимствован из того же источника), сочетает декламационность и песенность. «Возникни вновь, любимый призрак» (Хальм, ор. 94 № 2) поначалу напоминает аккомпанированный речитатив из оперы XVIII века. Очень необычен краткий монолог-реплика «Ни дома, ни родины» (Хальм, ор. 94 № 5, с подзаголовком: «из драмы») со скупыми жесткими аккордами фортепиано. Естественность песенных интонаций усиливает его экспрессию, заставляя воспринимать этот монолог как авторское высказывание. Может быть, здесь прорвалась жгучая обида Брамса на судьбу и на родной Гамбург, не давших ему того, о чем он так мечтал:

⁴⁴ Цепь минорных трезвучий с задержаниями в фортепианной партии приводит к любимой брамсовской модуляции через увеличенное трезвучие (d -moll — b -moll) и возвращению в исходную тональность.

Kein Haus, kein Heimat,
Kein Weib und kein Kind,
So wirbl ich, Strohhalm,
In Wetter und Wind.

(Ни дома, ни родины,/ Ни жены, ни детей,/ Кружат меня, словно соломину,/ Буря и ветер!)

Лирика радостного дифирамба представлена еще скромнее, чем драматическая. Но и тут есть свои вершины. Настоящий сюрприз преподносит Брамс в песне «Тоска» (ор. 49 № 3), где простое, чуть затаенное начало в духе народной песни (текст из чешской народной поэзии) неожиданно сменяется восторженным порывом, страстным и настойчивым в своем утверждении. Рахманинов, Григ вспоминаются здесь.

Однако и в этой песне Брамс гасит заключительную кульминацию. Только «Как сирень, расцветает любовь моя» (ор. 63 № 5) остается абсолютным пиком подобных высказываний. Может быть, стихотворение юного Феликса Шумана (младшего сына композитора) вызвало у Брамса своего рода реминисценцию: начальный возглас в *dis-moll* (песня в *Fis-dur*) вызывает в памяти интермеццо из «Венского карнавала» Шумана. Но, сохраняя душевную напряженность высокого строя, дальнейшее течение песни не носит того оттенка внутренней боли, который остается у Шумана. Чистая радость, ликование и утверждение силы и красоты чувства сочетаются с удивительной легкостью полета, в то же время «твердо опирающегося на землю». Песня поражает интенсивностью общего действия голоса и фортепиано, ни на мгновение не уступающих друг другу, а все время сливающихся в едином порыве. Гармония при внутренней напряженности — здесь уже на новом уровне утверждается этот коренной брамсовский принцип, впервые провозглашенный в «Верности в любви».

Еще в первой публикации песен Брамса выделилось с о з е р ц а т е л ь н о е наклонение его лирики. Диапазон этого русла очень широк: от светлых «песен блаженства» («*Wonnelieder*») и даже несколько нейтральных песен, иногда соприкасающихся с сентиментально-бытовой «уютностью», — до «строгой» философской лирики, от лирического пейзажа — до возвышенной оды. Любовь, природа, мысли об искусстве, о жизни и смерти переплетаются в этих «остановленных мгновениях». Брамс достигает здесь вершин в особенно кратких песнях (вспомним Шумана), сочетающих свободу парения мелодической мысли со стройной, почти античной скульптурностью или воздушной пластичностью общего облика песни. Это брамсовские «ноктюрны» — «Ода Сафо» (Г. Шмидт, ор. 94 № 4) и «Бродили мы» (Даумер, ор. 96 № 2). В первом строгость и чистота линий дышат очарованием земной и бесконечно поэтичной любви; во втором, служащем примером особенно чуткой реакции всех выразительных средств на характер поэтического текста, те же линии сплетаются в тончайший лирический пейзаж. В близком по колориту брамсовском *impression*

«Звучат нежней свирели» (Грот, ор. 105 № 1) линии еще более певучи и мягки. «Легкое дыхание» этой «песни об искусстве», о неуловимости прекрасного находится на грани между «zart» («нежно», авторская ремарка) и «gemütlich» («уютно»), филигранное же совершенство отделки удерживает ее на высоте истинной поэзии.

Вся область брамсовской лирики созерцаний объединяется и по-новому высвечивается с обретением абсолютной ее вершины — «Одиночества в полях» (Г. Альмерс, ор. 86 № 1). Брамсовская вокальная миниатюра занимает достойное место на пути развития столь характерного для немецкой и австрийской музыки образа растворения человеческой души в покое вечности (Ewigkeit) — от бетховенской ариетты ор. 111 до «Прощания» из «Песни о земле» Малера. Образ этот питается соками каждый раз индивидуально окрашенного пантеизма, способностью вместить в свою душу «поцелуй неба и земли» (см. «Лунную ночь» Эйхендорфа — Шумана), изойти блаженством гармонии, печали, прощания и примирения на грани жизни и смерти. Брамсовское решение характеризуется лаконизмом и простотой средств: два куплета с небольшими изменениями во втором, устойчивый F-dur, оттененный одноименным минором и «глубокой синевой» («tiefe Blaue») Des-dur'ного сопоставления, четкая, хорошо ложающаяся на слух и на память мелодико-ритмическая организация текста, подчиненная чисто музыкальной пластике волнообразного движения.

Первое ощущение от этой музыки — безграничность простора, уходящего ввысь и вглубь, в стройной вознесенности звучания. Взор поднимается к облакам, медленно плывущим по небу, — можно ли точнее передать этот образ? В то же время ничего абсолютно нового для Брамса в этой песне как будто бы нет. Очень типично свободное передвижение фортепианной фигурации относительно поначалу «запрятанной» в ней вокальной мелодии, и их «обмен инициативой», и строение мелодии, быстро и мягко (секста и терция!) охватывающей диапазон, а потом все более интенсивно его заполняющей, и соединение распевов и декламационности, и «высвечивание» вводного тона при движении к кульминации. Только, наверное, не было такой гибкости взаимодействия голоса и фортепиано, такой насыщенности каждой клетки организма песни парящим подъемом и тягуче-блаженными (selig) задержаниями, а потому так не веяло холодом в тот единственный миг, когда прервалась эта сплошная ткань («mir ist, als ob ich längst gestorben bin» — «мне кажется, будто я давно умер»). Но главное — не увенчивался «мир природы» такой теплотой и душевностью, такой наполненностью жизнью, как в заключительной фразе этой прекрасной Lied. В первом куплете, после взгляда вниз, на кузнечиков в траве, она звучит просто светло, погружаясь в небесную синеву. Но после «могильного холода» тяжелых нисходящих шагов во второй строфе,

она наполняется восторгом растворения в «вечных просторах», а почти итальянский распев (как гениально не боится его Брамс!) последнего слова воспринимается как приятие всех и вся, как высшая мера общительности и любви к миру. Конечно, не так высоко и не так глубоко в бездны мироздания проникает Брамс, как это делали Бетховен и Малер. Он только заглядывает в вечность, оставаясь на земле, наполняет философским содержанием скромную немецкую Lied, не разрушая ее природы.

Мысли о смерти, о тяжелом бремени жизни получают и другое трагическое воплощение. Уже в «Унынии» (Кандидус, ор. 58 № 5), а затем в «Жажде смерти» (М. Шенкендорф, ор. 86 № 6) строгая хоральность, органная звучность создают мрачные образы суровой отрешенности. Правда, утешение и твердость духа присутствуют и здесь. Так, трагический с-moll'ный монолог «На кладбище» (Лиленкрон, ор. 105 № 4) завершается звучанием хорала Хаслера в C-dur, окончание «Жажды смерти» просветленным гимном предвосхищает план «Четырех строгих напевов». На пути к ним стоит и песня на слова Гейне «Смерть — прохладной ночи тень» (ор. 96 № 1). Противопоставление ночи, дающей покой, и дня, утомившего поэта, невольно напоминает о «Тристане» — этому способствует и явная близость первой фразы «лейтмотиву ночи» из начала As-dur'ного раздела дуэта Тристана и Изольды.

139а.

Sehr langsam

Брамс

Der Tod, das ist die kühle Nacht,

das Leben ist der schwüle Tag.

O sink her -
nie - der, Nacht

Однако ясный и объективный C-dur, более строгая ритмическая организация, классическая простота отвечающего мотива («das Leben ist der schwüle Tag» — «Жизнь — это изнуряющий день»), твердые окончания фраз, тяжелые шаги уводящего в беспредельность баса создают совершенно «антивагнеровскую» окраску общего облика песни. Его дополняют суровые густые органные удвоения в концах обеих строф, темный g-moll в заключении первой. Но возникает и контрастная тема природы и любви — такой же вечной и беспредельной, как смерть. Концентрация певучих задержаний, источающих вечное блаженство утешения и сострадания, опять — и гораздо сильнее, чем во всех подобных темах Брамса, — напоминает о «Немецком реквиеме». Они звучат то погруженные в светлые переливы «соловьиного пения», то утверждаются в ответах фортепиано. Так складывается брамсовский гимн смерти и любви — не в экстатическом напряжении страсти, а в торжественном покое примиренной и сознающей себя строгой готовности.

Эпилогом творческого пути Брамса в вокальной музыке явились сборник обработок немецких народных песен и «Четыре строгих напева». О символичности подобного итога уже было сказано

(см. с. 349). Брамс здесь утверждает и идеал «песни как таковой», основанный на народных образцах, и показывает свой вариант выхода за ее пределы.

В качестве материала для обработок композитор берет песни из различных доступных ему сборников (Кречмера — Цуккальмально, Эрка — Бёме, Николаи, Арнольда, Зимрока и др.), явно отдавая при этом предпочтение сборнику Цуккальмально. Исследователи указывают, что многие песни из этого сборника (в частности, «*Verstohlen geht der Mond auf*») были сочинены его автором или принадлежали другим композиторам⁴⁵. Ясно, что для Брамса факты народного бытования песни и привлекательности ее текста и напева были важнее, чем факт абсолютной подлинности их народного происхождения. Именно общий комплекс народного, бытового и «старинного» в их различных сочетаниях воссоздает Брамс в своем сборнике. Его привлекают два типа напевов, соответствующие основным линиям авторских произведений im Volkston: минорный рассказ-баллада с различными оттенками лирического или эпического и мажорная лирико-бытовая песня. Однако все они объединены характерной брамсовской фактурой, особенно ярко выступающей при почти обязательном варьировании в куплетах (чаще в группах куплетов). Это приводит к тому, что некоторые брамсовские «старинные напевы», так же как и хоровые обработки народных песен (а саррелла), имеют облик более строгий и архаичный, «внеличный», чем песни из сборника. Многие песни по своим общим контурам очень близки поздним фортепианным пьесам: терцовые прослаивания линий, встречные движения арпеджио, «незаметная» полифонизация гомофонной фактуры последовательно проявляются здесь в условиях сочетания с песенной мелодикой, характерной именно для позднего фортепианного стиля.

Мысли о назначении человека, о смерти, жизни и любви выразил Брамс в «Четырех строгих напевах». Два из них посвящены земному человеческому уделу: суровое песнопение о бренности земного существования, единственным смыслом которого является исполнение своего жизненного долга, сменяется печальным монологом о несправедливости и людских страданиях, которых не знают только мертвые. Третий монолог о смерти — горькой для счастливых и утешении для несчастных. Четвертый — гимн прославления любви: «да пребудут сии три: вера, надежда, любовь, и любовь из них больше». Линия просветления выражена с медленной и неуклонной торжественностью: от мрачного d-moll с его всеобщей трагической семантикой (в

⁴⁵ Такой точки зрения придерживается М. Фридлиндер (см.: *Friedlaender M. Brahms' Volkslieder // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Leipzig, 1903*). Однако В. Мёрик в специальном исследовании, посвященном Брамсу и народной песне, выражает сомнение по этому поводу (*Mörik W. Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. Tutzing: Schneider, 1965*).

первом) к чуть более лиричному *g-moll* (тональность генделевской пассакальи — во втором), затем к брамсовскому *e-moll* (в третьем). Второй и третий напевы завершаются в одноименных мажорах — с возрастанием масштабов их звучания; последний же напев — в *Es-dur*.

С абсолютной свободой широких линий, скачков, однонаправленного движения в большом диапазоне, длительных распевов и декламационных оборотов-восклицаний строит Брамс вокальную партию, различными средствами выставляя смысловые акценты. Это и моменты изобразительности в фортепианной партии («рассыпающийся прах» в фигурациях по уменьшенному септаккорду в первом), и ладовое противопоставление в обращении к смерти — несчастью и утешению (в третьем), и повторение особенно важных фраз (заключение последнего напева), и распевы важнейших слов («Tränen» — «слезы» во втором), и их длительное звучание с «распевом» у фортепиано («Liebe» — «любовь» в четвертом).

Общие контуры вокальной партии, пожалуй, ближе всего стилю арий и речитативов (в совмещении!) баховско-генделевских времен; отразился здесь и склад старинных песнопений самого Брамса, и черты мелодики «Немецкого реквиема»; в свободе скачков и длительности выдержанных звуков проступает и явно инструментальная трактовка голоса, и связь с принципами интонирования хорала, прорезающего общую ткань в хоральных фантазиях (№ 1 и 35 из «Страстей по Матфею» Баха). Фактурно-гармонический план достаточно прост, имеет гомофонную основу и характеризуется известной вневременной и внеличностной обобщенностью, хотя фактура и разнообразна, может часто изменяться (№ 2), нередко тяготеет к органности (начало № 1, № 3, некоторые моменты № 2). Самой специфичной ее чертой является, вероятно, аккордовость — то хоральная, то приобретающая характер, близкий звучанию оркестра в речитативах *accompanato*, то элементарно «аккомпанирующая» (бас — аккорд), то более брамсовско-индивидуализированная (ср. начало № 4 с концертом *B-dur*). Обобщаются и брамсовские приемы рождения аккорда из линии (конец № 2), и типичная романсово-гимническая «арфовая» фигурация (ср. с «Реквиемом» Шумана из ор. 90). Так же «широк по профилю» и сам интонационный склад, включающий абсолютно все типы мелодического движения, разнообразнейшую интервалику. Здесь самым характерным является начало третьего напева: обращение к «смерти горестной» содержит «мотив четвертой симфонии», вытянутый в ниспадающую по терциям линию; его же звенья в обращении к смерти-утешительнице превращаются в восходящие сексты. В итоге цикла утверждается еще одна лейтмотивация, характерная именно для вокального творчества Брамса. Мы неоднократно отмечали ее в песнях; ее первое обобщение содержится в начале «Немецкого реквиема»; чрезвычайно интересно ее совпадение с малеровскими темами во второй симфонии, в «Песни о земле».

[Ziemlich langsam und mit Ausdruck]

Ob. *mf* *cresc.*

Cor. *b*

This system shows the beginning of the piece. The upper staff features woodwinds (Oboe and Cor Anglais) with triplets and a crescendo. The lower staff shows the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Tr-ne

This system continues the piano accompaniment with the Tritone (Tr-ne) part. The woodwinds continue with their melodic lines.

6. Sostenuto un poco

Брамс, op. 121 № 4

A - ber die Lie - be ist die

espr.

This system contains the first line of the vocal melody and the piano accompaniment. The tempo is 'Sostenuto un poco' and the dynamics are 'espr.' (espressivo).

grö - ße - ste un - ter ih - nen,

This system contains the second line of the vocal melody and the piano accompaniment.

в. [Allegro maestoso]
Im Tempo nachgeben

Малер, симфония № 2, I ч., п. п.



Свобода обращения и с вокальной партией, и с фортепианной фактурой, подчиненная только одному — наиболее полному выражению философского смысла избранных из Библии строк, ставит «Четыре строгих напева» — при всей их стилиевой «непохожести» — в ряд с исканиями Вагнера или Вольфа. Исторические корни брамсовского стиля восходят прежде всего к хоралу, кантате и песне, обобщая важнейшую традицию немецкого вокального искусства, развивающуюся со времен Шютца, проходящую через творчество Баха, Генделя, Бетховена (песни на слова Геллерта). Крупный штрих вокально-фортепианного письма, имеющий прецедент в брамсовских «старинных напевах», в пятнадцати романсах из «Магелоны» и некоторых образцах его «серьезной» лирики, и, конечно, глубина и значительность мысли, сливающей личное и объективное в единое целое, выводят это последнее творение Брамса за рамки «песенной лирики», не порывая с ней связи, и утверждают эпическую значимость его искусства.

Хоровая музыка. «Немецкий реквием»

Хоровая музыка, кантатно-ораториальные произведения составляют обширную часть наследия Брамса. Обращение композитора к вокально-хоровым жанрам неразрывно связано с его увлечением народно-певческим искусством Германии и Австрии. Интересы Брамса в этой области простираются от немецкого национального хорала до традиций Liedertafel'я. Немаловажное значение имеют и высокие образцы профессиональной хоровой музыки, прочно закрепившейся в Германии и развивающейся на протяжении более чем двух столетий — от Шютца через Баха и Бетховена к романтикам. В творчестве Брамса наряду с ярко выраженным преломлением традиций национальной классики важное место занимает утверждение новых путей развития хорового искусства, которое разрабатывали еще Мендельсон и Шуман. Эти пути связаны с процессом усиления лирико-психологического начала, с чутким претворением народно-бытовых традиций.

Подобные черты нашли выражение в хоровых миниатюрах Брамса — для женского хора, смешанного состава (с различным сопровождением и *à cappella*). В духовных же песнопениях (главным образом — мотетах) чувствуется глубокое проникновение композитора в дух хоровой полифонии XVI—XVIII веков.

Здесь формируются черты брамовского «строного стилия». Обработке народных песен совместили указанные тенденции.

Все, что разрозненно представлено в хоровых миниатюрах, в крупных вокально-симфонических сочинениях Брамса поднято до высот классических обобщений. В них найдено идеальное равновесие между философской зрелостью образов, доведенной почти до баховских вершин, и естественностью лирического высказывания. Не случайно большинству таких произведений Брамс дает название «песни». В этих одночастных вокально-симфонических поэмах раскрываются образы неумолимой судьбы, рока (иногда близкие античной трактовке) и просветленной скорби, умиротворения («Песня судьбы», Гельдерлин, 1871; «Нения», Шиллер, 1881; «Песня парок», Гёте, 1882). Сюда же примыкает и вдохновенная рапсодия для альты, мужского хора и оркестра (Гёте, 1869), как бы объединяющая области хоровой и сольной лирики Брамса. За этот круг настроений выходят патриотическая «Триумфальная песня» (тексты из Библии, 1871) в духе торжественных эпизодов генделевских ораторий и кантата «Ринальдо» (Гёте, 1868) — лирико-живописная сцена, синтезирующая черты оперного, программно-симфонического и камерно-лирического стилия.

Близко основному кругу образов «песенных поэмах» самое значительное и масштабное вокально-симфоническое сочинение Брамса — «Немецкий реквием». Это произведение выделяется не только в творчестве Брамса; оно занимает особое место и среди других образцов жанра, отличаясь своим национальным немецким обликом, всем кругом образов своих уходя в глубины народного характера. Отсюда мудрая философская сдержанность музыки, свойственная самой психологии немца.

Замысел реквиема формировался у композитора в течение долгого времени (1857—1868) под воздействием больших личных утрат — смерти Р. Шумана в 1856 году, а позже — смерти матери, горячо им любимой (1865). Последнее горестное событие нашло самый непосредственный отклик в содержании нового сочинения; его наиболее трогательные лирические страницы посвящены образам светлой материнской любви, воспоминания о которых человек пронесит через всю жизнь.

Национальная характерность реквиема Брамса проявляется в двух аспектах: более общем, идейно-образном и неразрывно связанном с ним конкретном — композиционном, интонационном.

«Немецкий реквием» — единственное сочинение этого жанра, почти насковзь подчиненное идее утешения. Лирическое понимание сущности реквиема — богослужения, призванного исцелить от горестей, успокоить, вселить веру в справедливость и разумность смерти, уходит своими корнями в особенности немецкого характера, которому, по словам Гейне, свойственна «кроткая душевность», незнакомая имеющим «ум и страсть» французам.

Замысел создать национальную немецкую заупокойную служ-

бу («Missa pro Defunctis») восходит еще к доклассической поре. Первым предпринял попытку осуществить его Шютц («Musikalische ehequien» — 1636 год). Развитие этой идеи находим далее в хоровых сочинениях Баха, осознававшего неизбежность смерти и видевшего в ней очищение. Напомню в связи с этим полные величавого покоя, утверждающие мудрую силу природы страницы мессы h-moll («Dona nobis pacem»), просветленные послесловия его пассионов.

Выступив последователем Баха, Брамс постоянно опирался на традиции его хоровой музыки, но особенно плодотворными были связи «Немецкого реквиема» с пассионами. Они прослеживаются и при более детальном сравнении этих произведений в плане драматургии и тематизма. Здесь следует отметить такие важнейшие общие закономерности, как опора на национальные песенно-хоровые истоки, суммированные в жанре хорала, проникновение хорального начала в особенности построения мелодической фразы, в принципы гомофонного изложения материала. Сходство выявляется и в построении самих вокальных фраз, для которых часто характерно закругленное, будто «никнувшее» окончание, придающее тематизму элегически-мягкий характер.

Исследователи творчества Брамса все же считают, что наиболее явной предшественницей «Немецкого реквиема» является кантата Баха № 106 «Actus Tragicus», в которой образы страха перед смертью были заменены спокойным и мудрым пониманием справедливости этого акта⁴⁶.

Позднее идея создать немецкую заупокойную службу была подхвачена рядом немецких музыкантов, однако их методы работы абсолютно непохожи на замыслы Баха и Брамса⁴⁷. Обычно композиторы обращались здесь к более или менее вольным переводам латинского текста, сохраняя при этом многие образные и смысловые акценты католического реквиема. Брамс же (вслед за Бахом) опирался на иные поэтические источники: он подобрал из немецкой Библии слова, смысл которых обращен ко всему человечеству, независимо от веры и убеждений. Выделяясь своей нетрадиционностью, отсутствием канонизированной образной схемы, этот текст усиливает значение лирико-философского начала, трактующего смерть как избавление от страданий, болезней, бедствий. Именно такое отношение к смерти было закреплено и в строках, выбранных Брамсом для «Четырех строгих напевов» (см. об этом на с. 419).

Понимание трагедии смерти как естественного акта природы

⁴⁶ См.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс. С. 327—328.

⁴⁷ К. Гейрингер указывает, что «Немецкий реквием» был также написан Фердинандом Шубертом — братом композитора, а возможно и самим композитором (Гейрингер К. Иоганнес Брамс. С. 327). В 1826—1827 годах Францем Шубертом была создана «Немецкая месса». В этих же жанрах плодотворно работали и другие немецкие композиторы.

свойственно всему мировоззрению Брамса. Ему всегда претили крайности человеческих страстей, которые, по его словам, «не принадлежат к числу естественных свойств человека. Они ... являются либо исключением, либо извращением... Красивый, истинный человек должен быть спокоен в радости, спокоен в печали и скорби. Страсти должны быстро проходить, или их нужно изгонять»⁴⁸. Эти взгляды становятся наиболее явными в последние годы жизни композитора и подтверждаются философским содержанием ряда поздних камерных произведений, и прежде всего — «Четырех строгих напевов» (см. с. 345 и 419). Их объединяет идея бренности «суеты сует» и утешения и радости от трудов, которые являются единственной реальностью человеческого бытия.

Лирико-созерцательную сущность «Немецкого реквиема» усиливает его композиция, в которой акцентируются не столько контрасты образов, сколько их единство, эпическая повторность, концентричность преобладают над драматическим развитием. Лирические созерцательные мажорные части (I, IV, V) сопоставлены с мрачными минорными (II, III, VI), которые завершаются энергичными мажорными фугами. Объединяющий всё лирико-эпический финал больше всего перекликается с первой частью, в образном соответствии находятся вторая и шестая части, третья и пятая соотносятся как сольные высказывания (баритон и сопрано)⁴⁹. Заметим, что и каждая часть в отдельности отличается обособленностью, закругленностью формы (наиболее характерны замкнутые трехчастные схемы, так называемые *Wegenform*'ы). Подобный тип развития в отдельных частях, а также во всем цикле «Немецкого реквиема» еще раз убеждает, что в этом сочинении действуют тенденции, противоположные формообразующим принципам классической мессы, избыточной драматическими взрывами.

Истоки драматургии реквиема Брамса скорее обнаруживаются в сольной вокальной музыке той поры, а каждая лирическая часть в своем индивидуальном облике развивает песенные традиции, воспринятые композитором от Шуберта и Мендельсона. Можно говорить даже о чертах композиции лирического вокального цикла. Связь с вокальной музыкой Шуберта выявляется при сравнении «Немецкого реквиема» с последней — *Es-dur*'ной мессой Шуберта (№ 7), также возникшей на основе национального песенного тематизма. Произведения роднит и сдержанно-спокойный, лирический строй образов.

⁴⁸ Письмо к К. Вик от 11 окт. 1857 // Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. S. 152.

⁴⁹ Приведем перевод названий частей: I — «Блаженны плачущие»; II — «Ибо всякая плоть, как трава»; III — «Скажи мне, Господи»; IV — «Как вожделенны жилища твои»; V — «Вы грустите теперь» («Как утешает кого-либо мать»); VI — «Ибо не имеем здесь постоянного града»; VII — «Отныне блаженны мертвые».

Национальные истоки тематизма «Немецкого реквиема» обнаруживаются уже в начальных тактах произведения. Ведущей здесь является лаконичная, простая по интонациям тема, выросшая на основе лютеранского хорала «Wer nur den lieben Gott». Хорал этот является не только центральным мотивом реквиема, он — стержень всего творчества Брамса, пронизывающий многие произведения композитора. В нем заключена ведущая философско-этическая мысль, определяющая и обобщающая весь его творческий облик. Он выражает волю и стойкость в преодолении страданий, духовную силу. Скупой сосредоточенный мотив, имеющий в первоисточнике квартетный затакт, всегда возникает как дисциплинирующее начало, вступая в борьбу с образами грусти и меланхолии. Показательно также и некоторое интонационное сходство этого хорала с главной темой финала первой симфонии — брамсовской «темой радости».

Немецкий реквием, № 1

141 a. *Ziemlich langsam und mit Ausdruck*

The image shows a musical score for the beginning of the German Requiem, Op. 115. It consists of two parts. The upper part is the piano introduction, marked '141 a. Ziemlich langsam und mit Ausdruck'. It features a treble clef and a common time signature. The melody is simple and consists of a few notes, with a 'p' (piano) dynamic marking. The lower part is the Lutheran chorale, marked 'б. Лютеранский хорал'. It features a treble clef and a common time signature. The melody is also simple and consists of a few notes, with a 'p' (piano) dynamic marking. The lyrics 'Wer nur den lieben Gott' are written below the notes.

В «Немецком реквиеме» хорал «Wer nur den lieben Gott» полностью нигде не проводится, но в виде отдельных попевок (особенно первой) возникает почти в каждой части, составляя своего рода лейтинтонацию произведения. Брамс тонко вкрапливает эту интонацию в новые темы, сплавляет ее с различными музыкальными образами, в результате чего она, видоизменяясь и обновляясь, в то же время выступает в качестве тематического стержня. Подобный тип развития можно определить понятием «моноинтонационность». Он оформился в недрах народной немецкой музыкальной культуры. В произведениях Брамса, в медленных частях фортепианных концертов, а особенно в поздних камерных ансамблях (например — в квинтете с кларнетом оп. 115) и фортепианных миниатюрах вариационное и вариантное преобра-

зование кратких мотивов и протяженных тем является ведущим методом, придавая музыке текучесть, свободу и непринужденность в изложении. Уходя своими корнями в склад народных песен, он подтверждает национальный облик музыки Брамса.

При всем единстве образного и музыкально-тематического строя «Немецкого реквиема», в нем выделяются три смысловые линии: философская лирика, драматическое начало и объективно-эпическая сфера генделевского плана. Значение этих образов в произведении неравноценно. Ведущее место, как уже отмечалось, принадлежит лирическому началу; однако драматическая линия, оттеняя лирику, делает ее более индивидуализированной и проникновенной. Третья же группа — объективно-эпические образы — уравнивает основной контраст, придавая сочинению классическую цельность, поднимая субъективно-психологические переживания до высот философских обобщений.

Каждая группа образов определяется характерными особенностями композиции, тематизма и его развития, ладогармонического языка, ритмики. Первая, четвертая, пятая и седьмая части, концентрирующие в себе сферу лирико-философских настроений, объединяются спокойным, неторопливым движением (*Langsam, Mäßig bewegt* и т. д.), отсутствием внутренних контрастов, выровненным ритмическим строением, хоральной фактурой с долго длящимися органными пунктами. Моноинтонационное развитие, основанное на вариантных преобразованиях начальной фразы протестантского хора, усиливает единство этих частей.

В группе лирических эпизодов формируется и характерный лирический тематизм реквиема. Границы лирики Брамса здесь простираются от сдержанно-объективных интонаций в духе строгого стиля до экспрессивного позднеромантического тематизма. Первым свойственны постепенное мелодическое движение, сглаженные метрические акценты, почти диатоническая основа сопровождающих голосов. Такого типа интонации сконцентрированы в четвертой части реквиема, выделяющейся своим особенно умиротворенным, спокойным звучанием. Часть эта является центром всего произведения, обобщением его ведущих идей, образов. Здесь используются преимущественно светлые тембровые краски деревянных духовых, элегическое мягкое звучание хоровой партии в высоком регистре дополняется прозрачным фигурационным сопровождением.

Другой тип лирики — повышенно экспрессивного характера, близкой позднеромантическим монологическим темам, обостренной хроматическими интонациями, неустойчивыми декламационными оборотами, — представлен в первой части произведения. Лирика этого эпизода предвосхищает малеровские лирические интермеццо и особенно просветленное видение побочной партии первой части его второй симфонии. Здесь выделяется и еще одна характерная лейтинтонация брамсовской вокальной лирики — нисходящее, часто малосекундное задержание в конце

каждой фразы. Романтический колорит первой части подчеркивается введением арфы, усиливающим красочность, поэтичность образов.

Есть в реквиеме и образцы тем, основанные на синтезе лирики «строгого стиля» с напряженной выразительностью романтического письма. Такого типа тематизм как бы примиряет «крайности» лирического мышления Брамса, насыщая сдержанные хоральные темы индивидуальностью вокального монолога. Такой лирико-декламационный стиль особенно ярко проявляется в пятой части реквиема — лирическом ариозо сопрано.

Известно, что Брамс написал пятую часть уже после премьеры реквиема, словно ощутив отсутствие симметрии в цикле без этого эпизода. Его появление углубило в произведении линию светлых надежд и утешения, дополнило музыку удивительными по красоте и благородству мелодиями. Образы здесь окрашены нежными воспоминаниями о детстве, о матери, отдающей человеку всю ласку и тепло своего сердца.

В ариозо господствуют безмятежные пасторальные настроения. Мягкие тональные краски (G-dur), ясный гармонический язык (преобладают простые функциональные соотношения трезвучий), тихие переливы фигураций, часто поручаемые деревянным духовым или скрипкам, и, наконец, нежно звучащая мелодия сопрано, выделяющаяся широтой диапазона, большой протяженностью кантиленной фразы и поддерживаемая тихим хоралом у хора, — все это создает ощущение душевного покоя.

Усилив значение в реквиеме лирического начала, Брамс при этом не лишил сочинение образов напряженного драматизма, трагедийности, открытого выражения боли. Но эти последние преломились в нем сквозь призму глубоко внутренних душевных движений, нечуткому глазу почти неприметных. В «Немецком реквиеме» нет театрально ярких «Dies irae», близких, например, эпизодам заупокойных месс Верди и в особенности Берлиоза. Брамс не приковывает внимание к картинам Страшного суда, он передает внутреннее состояние человека, медленно и неуклонно движущегося к смерти.

Особенно силен в своем трагическом величии второй раздел реквиема — сарабанда, восполняющая отсутствие традиционного «Dies irae». Неумолимая сила таится в простом мотиве танца-шествия (на $3/4$), призрачно начинающегося (на *pp*) в высоком регистре и в почти поступенном нисходящем движении захватывающего две с половиной октавы. Глухие остинатные шаги басов, поддержанные рокотом литавр, мрачный *b-moll* создают зловещий, полуфантастический образ. Мотив этот является стержнем-рефреном второй части, обобщающим все трагические интонации произведения⁵⁰.

⁵⁰ Основной раздел второй части написан в сложной трехчастной форме с чертами рондообразности.

Обращает на себя внимание наивная картинность воплощения трагических образов, не свойственная в целом стилю Брамса, а выдержанная в традициях искусства раннего средневековья. Нарочито упрощенные приемы изложения — схематизм мелодии, движущейся по нисходящей гамме; гармония, подчеркивающая лишь важнейшие ладовые функции; многоярусные унисоны фактуры и, наконец, простейшие способы развития тематизма, основанные на его многократной повторности, — закрепляют монотонный трагедийный образ.

Но при всем значении этого тематизма во второй части возникают и иные мотивы — это и мягкая мольба, и отрешенное спокойствие. Им, как правило, соответствуют тембры женских голосов и высоких деревянных духовых инструментов, светлые хоральные гармонии, мажорные тональные краски (см., например, центральный эпизод в *Ges-dur*). Однако эти образы не вступают в конфликт с ведущим трагическим началом, а лишь подчеркивают и усугубляют его силу.

Значительное место занимает драматическое начало и в шестой части цикла. Это эпизод действенного раскрытия драмы, патетических образов, приближающийся к почти бетховенскому типу мышления. Брамс обращается и к излюбленной бетховенской тональности *c-moll*, ставшей синонимом активного драматизма. Композитор не сразу приходит к открытому воплощению драмы: в проникновенном вступительном соло баритона с хором выражены неуверенность и сомнения. Причудливо шелестящие *pizzicato*, глухо звучащие аккорды хора вносят ощущение настороженности. Эти настроения рассеиваются в среднем разделе части, когда хорал медных возвещает начало «*Tuba mirum*». Эпизод отличается стихийным размахом, энергией движения, непрерывные фигурации струнных создают бурный звуковой поток, на фоне которого вырисовывается властная аккордовая тема, звучащая у хора и духовых.

Особняком в реквиеме стоит третья его образная сфера — сфера объективных мужественных образов, всегда выступающая как вывод, итог драматических картин или лирико-психологических раздумий. Не случайно чаще всего эти мужественные образы оформляются в монументальные фуги, стиль которых наследует лучшие традиции хоровой классики. Примером для Брамса здесь служили хоровые фуги Генделя, в которых воплощалась общечеловеческая мудрость, воспевалось величие и радость жизни. Здесь преобладают темы волевого характера, лапидарные по мелодике, опеваемой трезвучные или фанфярные интонации, устойчивые по гармоническому языку, четкие (а нередко — маршевые) по ритму. Нельзя не усмотреть в них и преемственность от хорового письма Бетховена, великолепным образцом которого была «Торжественная месса». Примерами такого музыкального стиля в «Немецком реквиеме» являются заключительные фуги второй, третьей и шестой частей. Все три фуги звучат

после наиболее драматических разделов реквиема, преодолевая, отстраняя мир трагических образов, уводя в сферу светлой мудрости и жизнелюбия. В самом обращении Брамса к архаизированному, достаточно обобщенному тематизму, отмеченному печатью рационального, заложена идея торжества разума в понимании всех сложностей человеческой жизни.

«Немецкий реквием» подвел итог исканиям Брамса в 50—60-е годы, он обобщил важнейшие черты брамсовского творчества, его философскую силу, сдержанный драматизм. Здесь определились особенности его мировоззрения, сложился тип композиционных закономерностей в построении крупных форм — все, что впоследствии выявилось в его симфонизме. Так, разрешение внутренних конфликтов и трагических срывов в объективных жанрах и формах, наиболее ярким примером которого является первая симфония с ее величавым хоралом в финале, впервые было найдено в драматических эпизодах реквиема, завершаемых горделивыми обобщенными фугами. Стихийная сила второй части реквиема указала путь к открыто трагическому финалу четвертой симфонии. В реквиеме была выявлена, а в симфониях закреплена как важнейшая закономерность творческого метода Брамса опора на народно-песенный тематизм и вариационные приемы его развития.

Камерные инструментальные ансамбли

Камерная музыка Брамса — едва ли не самая богатая и разнообразная область в наследии композитора. Она вместила все основные идеи его творчества, начиная с раннего этапа и кончая поздним, полно и последовательно отразив эволюцию стиля. Здесь представлены в разнообразных проявлениях все брамсовские концепции циклов: драматические и элегические, лирико-жанровые и пасторальные. Сама концепционность циклов, глубокий интеллектуализм музыки предстают как носители наиболее характерных черт австро-немецкой культуры.

В романтический век, век синтетических музыкальных драм Вагнера, программного симфонизма Листа, когда старые формы чисто инструментальной музыки, казалось бы, могли быть обречены на постепенный распад и умирание (такую судьбу им во всяком случае предрекал Вагнер), камерное творчество Брамса знаменует подлинное возрождение и расцвет классического жанра ансамблевого музицирования. В нем — могучий синтез идей, форм, жанров, методов развития классического и романтического искусства, с тщательнейшим отбором наиболее устойчивых и значительных элементов стилей различных эпох, преломленных гением Брамса в ярко индивидуальном, неповторимом мире звуков.

Никто из современников Брамса не высказался в этой области

так естественно, с такой полнотой и художественным совершенством, как сделал это Брамс. Под воздействием сильнейшего импульса, исходившего от его творчества, успешно развивается камерная музыка в творчестве Сметаны и Дворжака, Франка и Грига. Своеобразную параллель в русской музыке на рубеже веков представляет творчество Танеева. Можно также сказать, что эта линия искусства Брамса, столь тщательно и последовательно разработанная им во второй половине XIX века, дает богатые всходы в современной музыке. Брамс как бы перебросил мост от венской классики к новому классицизму XX века с его особым тяготением к камерности⁵¹. Непосредственным последователем Брамса в начале нашего века выступает Регер. Вслед за ним — выдающийся мастер камерного ансамбля Хиндемит, оставивший в наследство обширную камерную литературу, включающую квартеты, сонаты-дуэты едва ли не для всех струнных и духовых инструментов. Особая техника камерных ансамблей Брамса с ее полифонией, тематической насыщенностью ткани и детализацией фактуры, а главное — такой взаимосвязанностью элементов, которая позволяет все развитие выводить из одного зерна, оказала большое влияние на композиционные принципы мышления Шёнберга и его школы и нашла непосредственное продолжение в ранних камерных ансамблях Шёнберга, Берга и Веберна.

Всего Брамс оставил двадцать четыре камерных цикла. Большую часть из них составляют ансамбли с участием фортепиано: это скрипичные, виолончельные и кларнетные сонаты, пять фортепианных трио, три фортепианных квартета, фортепианный квинтет. Фортепианные квартеты принадлежат к числу значительных произведений молодого композитора, а фортепианный квинтет, написанный вслед за квартетами, признан одной из вершин его камерного творчества. Характерные черты раннего Брамса проступают в них отчетливо. Романтическая пылкость, страстность, безудержность порывов, щедрость идей, богатство музыкального материала соединяются в этих произведениях с классической драматургией, особенно в области направленности цикла к энергичным, моторным, жанрово-танцевальным финалам.

Иную группу сочинений составляют струнные ансамбли. Значение квинтетов и секстетов можно уподобить значению серенад в симфоническом наследии композитора. Они воплощают самую светлую струю в его музыке, приближаясь к дивертисментам XVIII века, и более всего связаны с традициями венской школы. Здесь можно найти чисто моцартовскую легкость, прозрачность

⁵¹ Камерность стала одной из характернейших тенденций музыки нашего времени, что определяется во многом склонностью к полифонии, линейризму, сложной дифференциации ткани. Композиторы самых различных, подчас противоположных творческих направлений увлекаются камерными операми, камерными симфониями, ансамблями с нестабилизированными составами.

инструментального узора, классическую ясность и уравновешенность формы, шубертовское мелодическое обаяние и отзвуки гайдновской Вены в зажигательных жизнерадостных финалах.

Три струнных квартета, написанных один за другим в начале 70-х годов, отмечены чертами полной зрелости, высокого художественного мастерства, виртуозной техникой владения квартетной партитурой. Это шедевры камерной музыки Брамса. Глубокие и сложные психологические процессы раскрыты в них в напряженно-динамическом стиле с предельной концентрацией и лаконизмом. Значительность замысла и интенсивность развития позволяют говорить о подлинной с и м ф о н и ч н о с т и этих произведений, наследующей традиции Бетховена. Глубинные внутренние связи с классической музыкой — бетховенские героические и драматические идеи, философская лирика — преломляются индивидуально, в чисто брамсовской драматургии цикла. Романтическая порывистость и страстность уступают место строгой сдержанности выражения.

Особую группу составляют ансамбли с участием кларнета, созданные в последние годы жизни композитора⁵². Квинтет *h-moll*, две сонаты *op. 120*, трио *a-moll op. 114* выявляют черты позднего стиля. В них полное погружение в мир романтической лирики — богатой, тонкой во множестве оттенков, лирики сокровенной, интимной и одновременно сдержанной, объективно-повествовательной. Это последние, прощальные брамсовские элегии, проникнутые одухотворенным и нежным чувством то светлой печали, то затаенной страстности, то сумрачной меланхолии. Камерный стиль поздних опусов стал изысканно-детализированным. Совершенством, отточенностью полифонического рисунка, искусно развитого и легкого одновременно, особенно выделяется кларнетный квинтет *h-moll*.

Внешние контуры всех ансамблей сходны: Брамс пользуется откристаллизовавшимся трехчастным (в некоторых сонатах) или четырехчастным циклом, не делая попыток внешнего обновления форм⁵³. Но изменяется его внутреннее наполнение. При стабильности цикла даже небольшие отклонения от классических норм придают ему индивидуальный брамсовский облик.

Заметна большая свобода в выборе жанра третьей части. Выбор этот диктуется общей направленностью цикла и одновременно влияет на развитие общей драматургической линии. И все же одна из ведущих тенденций свидетельствует о стремлении Брамса к лиризации третьей части (или второй, когда *Andante* и *скерцо* меняются местами). Эта тенденция вызревала постепенно в рамках камерных ансамблей, пока не привела к

⁵² Есть и ансамбль с другим духовым инструментом — трио для скрипки, валторны и фортепиано *op. 40* — см. о нем на с. 452.

⁵³ Единственное исключение — трехчастный струнный квинтет *F-dur op. 88*.

замене скерцо лирико-жанровым Allegretto во всех симфониях, кроме четвертой. Вместо скерцо в квартетах и сонатах Брамса можно встретить романтические миниатюры типа интермеццо, психологически утонченные, хрупко-таинственные, что особенно заметно в сравнении с жанрово-бытовой линией Allegretto симфоний.

Обращает на себя внимание возрождение композитором менуэта в его лирическом моцартовском преломлении. Одновременно Брамс наделяет свой менуэт жанровыми признаками вальса или лендлера, синтезируя традиции Моцарта и Шуберта. Такой путь окажется весьма перспективным для Малера (у него скерцо симфоний обычно соединяет жанровые признаки менуэта, вальса и лендлера), а также и для многих композиторов XX века, примыкающих к неоклассицизму. Встречаются в брамсовских ансамблях (особенно поздних) и просто вальсы, или вальсы-лендлеры, как, например, в струнном квинтете G-dur op. 111, в кларнетном трио a-moll op. 114, в кларнетной сонате f-moll op. 120.

В некоторых ансамблях композитор не отказывается от скерцо, а переосмысливает его в сугубо романтическом аспекте, дух которого рожден фантастикой Шумана, Вебера, Мендельсона. Драматические же концепции Брамса потребовали включения в цикл остроконфликтного скерцо, прообразом которого стало скерцо пятой симфонии Бетховена. И лишь в некоторых ранних ансамблях композитор обращается к наиболее традиционному типу оживленной, танцевально-жанровой скерцоности.

Немало нового вносит автор камерных ансамблей в медленные части. Это романтические миниатюры, разнообразные по жанрам: элегии, колыбельные, песни без слов, интермеццо; они соседствуют с философской лирикой — возвышенной, торжественной, в которой угадываются глубинные связи с искусством Баха и позднего Бетховена.

Особенности драматургии камерных ансамблей Брамса во многом определяет финал. Эволюция творчества показывает, что композитор тяготеет к поступательному развитию цикла, кульминация которого падает на заключительную часть, стремился ее сделать центром драматических коллизий, постепенно преодолевая традиционное решение, дающее позитивный вывод в светлой праздничной сфере. При этом брамсовские драматические концепции своим исходным зерном далеко не всегда имеют драматические сонатные allegri (как у Бетховена). Наиболее оригинальными оказались те циклы, которые открываются лирическими элегиями, выявляющими романтическую сущность музыки композитора, а драматической кульминации достигают лишь в финале. Среди этих сочинений зрелые опусы Брамса: первая виолончельная соната, второй струнный квартет, первая и третья скрипичные сонаты. Гениальная четвертая симфония явилась высшим выражением подобного рода драматургии.

Формирование камерно-инструментального стиля Брамса происходит в фортепианных квартетах, работа над которыми протекала в конце 50-х годов⁵⁴. Первый квартет *g-moll* op. 25 и второй *A-dur* op. 26 композитор закончил в 1861 году, третий *c-moll* op. 60, начатый ранее первых двух (1855), был завершён только лишь в 1874 году. Стилистически он тем не менее примыкает к ранним сочинениям.

Фортепианные квартеты образуют своего рода триаду. Таких инструментальных триад в различных жанрах у Брамса несколько: помимо фортепианных квартетов, фортепианные и скрипичные сонаты, струнные квартеты. Работая над одним жанром в определенный период творчества, композитор стремился воплотить в нем различные концепции. В результате рождалась внутренняя контрастность нескольких произведений одного жанра, позволяющая объединить их в циклы высшего порядка. Первый и третий квартеты характеризуются взрывчатым драматическим содержанием, второй — светлым, лирическим, выступая в качестве лирического центра внутри большого цикла.

Ансамбли с участием фортепиано выделяются в камерно-инструментальном наследии Брамса рядом специфических черт. Фортепиано придает им масштабность звучания, монументальность стиля. Это сближает их с шумановскими фортепианными ансамблями, особенно с квинтетом *Es-dur*. Так же как и у Шумана, фортепиано в ансамбле противопоставляется группе струнных, которые как бы соревнуются с ним в духе концертного жанра. Виртуозно-декоративное начало еще более усиливает в них признаки концертности. Брамс наделяет фортепиано оркестровой мощью, красочностью звучания, в чем сказывается принадлежность композитора эпохе позднеромантического, листовского пианизма. Широкий размах, крупный фресковый штрих характерен и для формы и для фактуры этих сочинений.

Первый квартет *g-moll* op. 25 более других произведений этого же жанра отразил идеи раннего творчества Брамса. Вместе с тем в нем есть поразительные предвосхищения позднего стиля композитора в замечательном интермеццо, неповторимом по своему эмоциональному облику — нежному, волнующему, сдержанно-страстному. Но в общей направленности четырехчастного цикла от сурового драматизма первой части через песенную лирику *Andante* к темпераментному искрометному финалу Брамс всецело во власти венских традиций.

Раннюю манеру композитора обнаруживает масштабная, широко развернутая экспозиция сонатного *allegro*, основанная на разнородных жанровых пластах, объединенных лишь плавной текучестью изложения музыкальных мыслей. Главная партия воплощает драматическую стихию, но с оттенком эпической баллад-

⁵⁴ Только фортепианное трио *H-dur* op. 8 предшествовало созданию квартетов; были у Брамса и ансамбли, созданные до 1853 года и уничтоженные им.

ности, побочная партия — песенную, заключительная — танцевальную. В сущности, в этих темах экспозиции заложены основные образные линии квартета, а в их последовательности — ведущая идея цикла.

Несколько кульминаций, к которым устремляются темы экспозиции, обнаруживают щедрую руку молодого Брамса с его пылкой, приподнятой, лишенной всякого расчета манерой выражения. Это в достаточной степени отражается и на фактуре квартета. Мощную, основанную на аккордовой технике партию фортепиано, где темы даются в октавном, терцовом или секстовом удвоении, уравнивает трио струнных. Особенно ярко виртуозный элемент выступает в разработке, где на фоне стремительного потока шестнадцатых в классической манере разрабатываются интонации главной партии. Искусно пользуется композитор переключкой фортепиано и группы струнных, тембровым развитием тем, достигая ярко декоративного концертного звучания.

Не склонный привносить большие изменения в репризу, на этот раз Брамс стремится к ее динамизации путем сокращения и образного сближения тематического материала экспозиции (видимо, в этом он следует принципам драматургии романтической сонаты, от чего в дальнейшем откажется). Побочная и заключительная темы, сильно трансформированные (особенно значительным изменениям подверглась заключительная), вовлекаются в единый драматический поток, импульсом которого стала главная партия. Так реприза преодолевает некоторую многословность и пестроту материала экспозиции, с и м ф о н и з и р у я всю форму.

Музыка второй части — интермеццо *c-moll* — полна невыразимой прелести. Это подлинная жемчужина цикла. Основная тема, построенная на мягком, вкрадчивом звучании «брамсовского секста», — воплощение нежности и печали. Вместе с тем в ней слышится и внутреннее беспокойство, скрытое томление, которое усиливает пульсирующее *ostinato* сопровождения. Непрерывное развитие темы вырастает из очень краткого интонационного зерна, в чем выражается типичный для Брамса принцип построения мелодии. Гармоническая неустойчивость темы, блуждания по отдельным тональностям придают ей особо тонкий колорит. Интересно, что для этой романтической в своей сущности музыки с ее хрупко-неуловимыми оттенками композитор на редкость органично применил классическую сложную трехчастную форму с трио, крайние части которой подчинил сонатным принципам строения.

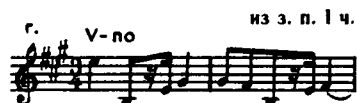
В *Andante con moto* (*Es-dur*) осуществляется выход из круга драматических и субъективно-лирических настроений. Светлая открытая лирика этой части воплощается в мелодии песенно-гимнического склада, продолжая и развивая линию побочной партии первой части и темы трио из интермеццо. Жанровый контраст, который вносит центральный эпизод *Allegretto* в ритме лег-

кого, подвижного, звонкого марша, свидетельствует о соприкосновении Брамса с традицией Шуберта, органично преломившего элементы бытовой городской музыкальной культуры в высокоинтеллектуальных жанрах камерной музыки.

Жанрово-бытовой план квартета завершает финальное рондо в венгерском стиле (*Rondo alla zingarese*). Музыка его проносится в стремительном, как вихрь, темпе, захватывая неукротимой энергией и горячностью. Яркие, зажигательные, по-венгерски темпераментные темы с головокружительной быстротой сменяют друг друга, делая почти незаметными огромные размеры финала⁵⁵.

Цикл второго квартета A-dur op. 26 как будто менее индивидуален в сравнении с первым. И все же в музыке квартета есть неприметное на первый взгляд очарование, неброская привлекательность. Особенно выделяются две первые лирические части, которые и наделяют этот квартет функциями лирического центра (в рамках трех квартетных циклов). Цельность выражения в них противостоит жанровой разноплановости материала первого квартета.

Светлое восторженное настроение царит на протяжении всего сонатного *allegro*. Мягкие колебания аккордов главной партии, красочная гармония ее терцовых сопоставлений придают ей пасторальный оттенок. Темы экспозиции незаметно сменяют друг друга, связанные интонационной общностью. Побочная партия заимствует свои интонационные обороты из главной. А заключительная партия (ее завершающий раздел) построена на втором элементе побочной — активно восходящем в пунктированном ритме мотиве:



Интонации тем в классическом духе обобщены, слегка нивелированы, и потому на музыке лежит печать объективности.

Развитие эпически неторопливо. Квартетная фактура густая,

⁵⁵ Форму финала — многочастное рондо — схематически можно изобразить следующим образом:

А (рефр.) В С А D E C D В E А

плотная, полнозвучная, с широким использованием октавно-аккордовой техники в фортепианной партии, частых дублировок в струнном трио. Гомофонный склад преобладает, но заметно также стремление к полифонизации ткани на основе противопоставления фортепиано и струнных, но с довольно робким еще расслоением внутри струнной группы.

Песенно-лирическая стихия господствует в Adagio, темы которого одухотворены глубоким и нежным чувством. Плавность течения музыки сочетается в нем со значительными контрастами, которые композитор вносит и в крайние части сложной трехчастной формы, где резко меняется фактура (появляются импровизационные пассажи — см. пример 143б), и в центральный эпизод, основанный на страстной патетической теме (h-moll — см. пример 143в). Однако все объединяет непрерывно звучащее фактурно-ритмическое ostinato, достаточно развитое мелодически, которое впервые появляется как контрапункт к основной теме Adagio и далее пронизывает всю часть. В серединах же крайних разделов он выдвигается на положение темы:

143 а. Poco Adagio
con sord.

op. 26, II ч.

V-no *p dolce con sord.*

V-la *p dolce con sord.*

V-c *p dolce con sord.*

P-f. *p dolce*
p espr. e dolce

б. [Poco Adagio]

V-c *una corda*

P-f. *pp*

в. [Poco Adagio]

op. 26, II ч.

Игровое, оживленное скерцо с мощными, по-бетховенски богатырскими переключками в трио развито очень широко. Его форма, пожалуй, чрезмерно сложна и тяжеловесна для этой бесхитростной музыки: на сонатных принципах основаны и край-

ние части сложной трехчастной формы, и трио. Финал квартета не выходит за рамки традиций венского классицизма, но написан чрезвычайно темпераментно. Весь строй его музыки, и в особенности венгерский колорит, перекликается с финалом первого квартета.

Квintет *f-moll op. 34* для фортепиано и струнных, завер- шенный в 1864 году, принадлежит к вершинным произведениям Брамса в камерно-инструментальном жанре. Он подытожил и обобщил ту линию камерного ансамбля с участием фортепиано, которая была развита в квартетах. С наибольшей художественной силой композитор воплотил страстную драматическую стихию, достигающую подчас подлинно трагедийных кульминаций. Квин- тету присущи и масштабность, значительность общего замысла, и симфонизм в раскрытии драматической концепции, в которой композитор выступил прямым наследником Бетховена. Можно говорить даже о близости отдельных идей квинтета некото- рым произведениям Бетховена и о новой трансформации этих идей⁵⁶.

При этом симфонизм Брамса проявляется в сугубо индиви- дуальных чертах, связанных с особой логикой плавного развития, текучестью изложения, интонационным и ритмическим объедине- нием тем одной части и тем разных частей. Брамс своеобразно соединил принципы бетховенского симфонизма и принципы поли- фонического искусства с его непрерывностью развития, что позво- лило композитору воплотить необычайно напряженное течение музыкальной мысли при отсутствии ярких противоборствую- щих сил.

Конфликт часто заключен у Брамса внутри тем, а не между темами. При всей монументальности звучания фортепианный квинтет остается одним из самых углубленных «внутренних», сосредоточенных на психологическом аспекте опусов компо- зитора.

Для воплощения подобного замысла далеко не сразу удалось найти нужный инструментальный состав. Первоначально компози- тор задумал поручить эту музыку струнному квинтету, затем — фортепианному дуэту. Но ни первый, ни второй вариант не удов- летворили композитора. Наконец он нашел тот состав, который более всего подходил к содержанию произведения: струнный квартет и фортепиано — состав, который до Брамса использовал только Шуман в своем фортепианном квинтете.

В четырехчастном цикле фортепианного квинтета Брамса глав- ная идейно-смысловая нагрузка падает на первую часть. Много-

⁵⁶ Речь идет об общей направленности цикла с минорным моторным финалом в духе финала «Аппассионаты», о драматизации скерцо (пятая симфония) и характере контраста в нем, а также об отдельных деталях: медленном вступле- нии к финалу (квартет *f-moll op. 95*), о характере контраста внутри главной пар- тии первой части, напоминающем контраст главной партии «Аппассионаты». См. об этом ниже.

темность ее обнаруживает принадлежность произведения к ранней брамсовской эпохе «Бури и натиска». Но при этом все Allegro спаяно воедино совершенно особым интонационным и ритмическим родством тем, незаметными, тщательно подготовленными переходами от одной темы к другой, непрерывным и предельно напряженным током музыки.

Внутренний контраст содержит сама главная партия. Эпически повествовательно ее начало. Как балладный зачин звучат суровые унисоны, порученные всему ансамблю. Неожиданно врывается новый нервно-импульсивный, взрывчатый мотив (середина главной партии), который приводит к первой кульминации: торжественно-величавой и скорбной репризе главной партии. При этом «взрывчатый» мотив интонационно вытекает из первой темы и неразрывно с нею связан по принципу производного контраста.

144 a Allegro non troppo Ф-п. квинтет
rit.

V-no I
V-c
P-f. *mf*

[Allegro non troppo]
б. a tempo

P-f. *f*

Все последующие лирические темы экспозиции (их три: связующая и две побочные в *cis-moll*) чрезвычайно экспрессивны, причем экспрессия их особого внутреннего плана. В них нет ни романтического разлива чувств, ни широкого дыхания в мелодии. Это чисто брамсовский «уход в себя», в сферу скрытых, напряженно-скорбных эмоций. Сдержанное, затаенное звучание, где динамика все время остается в пределах *piano* и *pianissimo*, лишь усиливает накал чувств. В общей драматургии первой части лирические темы оказываются средоточием активного накопления драматических качеств.

Единство лирического тока основано на внутреннем родстве тем, объединенных плавными, незаметными переходами, общностью полифонического изложения, многими интонационными, фактурно-ритмическими связями. Так, например, все лирические темы опираются на малосекундовую ламентозную интонацию:

145 а. [Allegro non troppo]

оп. 34, I ч., св. п.

V-no I *p espr.*

V-no II *P dolce espr.*

V-la

P-f. *P dolce*

This system contains the first four staves of the musical score. The Violin I part begins with a dynamic marking of *p espr.* and features a melodic line with slurs and ties. The Violin II part starts with *P dolce espr.* and has a similar melodic line. The Viola part consists of triplet eighth notes. The Piano part is divided into two staves, with the right hand playing triplets and the left hand providing a simple harmonic accompaniment.

This system contains the next four staves of the musical score. The Violin I part continues its melodic line with slurs and ties. The Violin II part also continues with slurs and ties. The Viola part continues with triplet eighth notes. The Piano part continues with triplets in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

6. [Allegro non troppo]

оп. 34, I ч., 1-я п. п.

pp sempre

sempre p

This system contains the first two staves of the musical score for measure 6. The Piano part is divided into two staves. The right hand features a complex texture with many beamed notes and slurs, starting with a dynamic marking of *pp sempre*. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *sempre p* appearing later in the system.



в. [Allegro non troppo]

2-я п. п.

Среди приемов, которыми композитор пользуется для объединения тем, — один весьма специфичен: вторая побочная тема появляется первоначально в рамках первой, лишь позднее выступает как самостоятельная.

При внутреннем родстве тем экспозиции каждая из них наделяется своей смысловой нагрузкой. Тема главной партии воплощает эпико-драматическое начало, связующая — лирико-психологическое, первая побочная несет большой трагический заряд, заключительная (*Des-dur*) своими утвердительными интонациями вносит некоторое успокоение⁵⁷.

В отличие от развернутых масштабов экспозиции, разработка сжата и концентрирована. Она построена в виде непрерывного динамического восхождения к центральной кульминации, достигающей подлинно трагедийного звучания. Именно в этой кульминации раскрывается вся сущность первой побочной темы, все заложенные в ней потенциальные силы, к этой кульминации устремлено развитие не только разработки, но и экспозиции.

Столь же важна организующая роль второй — итоговой кульминации, находящейся в конце коды. В ней балладно-эпическая тема главной партии, обобщая все развитие, поднимает-

⁵⁷ Большую напряженность первой побочной теме придает пульсирующее *ostinato* в басу. Особенность этого *ostinato* заключена в том, что оно построено на исходном интонационном импульсе темы. Таким образом вся фактура первой побочной темы оказывается интонационно насыщена — иначе говоря, интегрирована тематизмом. Этот новаторский прием получит в дальнейшем широкое развитие и в творчестве самого Брамса, и у его последователей в камерно-инструментальном стиле — у композиторов XX века.

ся до уровня героико-драматического утверждения, снимая трагедийный аспект. Так эти две кульминации, помещенные в узловых моментах формы, раскрывают всю силу и значительность идей, заложенных в первой части⁵⁸.

Лирическая сфера *Andante* в *As-dur* получает не менее индивидуальное преломление, чем лирика первой части. Специфика ее кроется в матовом, затуманенном колорите, который всегда был свойствен Брамсу. В музыке *Andante* много чисто человеческой теплоты, задушевности. Тема его скромна, проста, как бесхитростный напев колыбельной. В дальнейшем к образу колыбельной композитор обратится еще не раз и, опираясь на народно-бытовой жанр, создаст немало страниц поэтичнейшей музыки, таких, как интермеццо для фортепиано op. 117, *Andante* третьей симфонии, одна из тем *Allegretto* той же симфонии. С последней заметна особенная близость колыбельной квинтета. Мягкий покачивающийся ритм с необычной начальной синкопой, обволакивающий фон сопровождения, терцовое удвоение мелодии, помещенной в средний регистр,— все это придает музыке двух сходных тем неповторимо брамсовский облик.

Бетховенская идея драматического скерцо по-новому преломляется в третьей части квинтета, представляющей как бы брамсовский вариант скерцо пятой симфонии. Может быть, Брамс даже намеренно декларирует эту связь тем, что вводит во вторую тему «мотив судьбы». Не случайно также и тональностью скерцо оказывается *c-moll*.

Музыка его импульсивна и сурово-драматична. Короткие контрастные мотивы воплощают противоречивые чувства: романтический порыв, затаенную страстность (начальный восходящий мотив), волевой импульс (второй остропунктирный мотив с упорным повторением доминантового звука), героическое утверждение в хорально-гимнической теме в *C-dur*. В противопоставлении этих трех начал заложен основной конфликт скерцо. Трио предстает как вариация на хорально-гимническую тему экспозиции и утверждает идею светлой торжественной героики. Но трио имеет и свой контраст: маршевая поступь начала сменяется танцевальными ритмами. Однако и первая, и вторая темы трио выступают как выражение коллективно-массового начала.

Форма скерцо не традиционна, и темы следуют одна за другой с импровизационной свободой. Его общие контуры подчиняются сложной трехчастной композиции с трио, крайние части соединяют черты сонатности и рондо с фугато в разработке:

⁵⁸ Обращает на себя внимание нетрадиционность тонального плана. В экспозиции сфера побочной партии выделена тональностью *cis-moll* — «конфликтной» по отношению к главной. Одноименный мажор — *Des-dur* завершает экспозицию. В репризе побочная партия начинается в *gis-moll*, доминантовой по отношению к тональности экспозиции, и постепенно переходит в главную тональность *f-moll*.

А С А R С₁ А Трио Реприза
 гл. п. п. п. г. п. фугато п. п. г. п. в трехчастной
 форме

Квintет завершается широко развернутым, монументальным финалом — бурным, напористым драматическим танцем с мощными патетическими кульминациями. Он оттенен медленным вступлением. Значение этого раздела чрезвычайно велико, и его можно сопоставить со значением медленного вступления к финалу f-moll'-ного квартета Бетховена. И в том и в другом случае концентрируется и обобщается психологический аспект сочинения (секундовые ламентозные интонации) перед переключением в объективно-жанровую сферу танца (хотя и драматизированного). Еще раз Брамс обыгрывает здесь секундовые ламентозные интонации в начальных имитациях.

146а. [Poco sostenuto]

Брамс



6. [Larghetto]

Бетховен



Имитация сменяется скорбным и выразительным диалогом струнных и фортепиано. Проста и прекрасна мелодия этого диалога, медленно нисходящая вниз и одухотворенная особой «прощальной» красотой.

В главной партии финала, в его непрерывном вихревом движении шестнадцатых сопровождения заметна связь с «взрывчатыми» темами первой части и скерцо⁵⁹. Особое значение приобретает настойчивое и упорное отталкивание от квинтового тона, который при этом каждый раз повторяется троекратно, что ему придает сходство с темой «судьбы», имевшей место в скерцо. И все же остроты драматического накала в этой теме нет. Драматический центр экспозиции перемещается на побочную партию, поначалу сдержанно-скорбную, но в процессе развития достигающую страстно-патетического звучания. Заключительная партия, представляющая как скерцозная вариация на главную тему, вновь возвращает финалу его танцевальный ритм, могучий поток кото-

⁵⁹ Финал написан в форме рондо-сонаты с лаконичной разработкой и сокращенной репризой, начинающейся с побочной партии.

рого устремлен к коде. Объемная и развитая, она построена как новая вариация на главную тему в вихревом тарантельном движении. В момент наивысшего подъема включается побочная. Утерев окончательно свой скорбно-лирический оттенок, она звучит теперь с героическим пафосом. Дальнейшее объединение в контрапункте главной и побочной тем сближает их характер и позволяет создать еще одно мощное динамическое нарастание. В утверждении героического пафоса коды (даже если по силе кульминация ее не превышает кульминацию первой части) и содержится итог развития всего сочинения.

Три скрипичные сонаты Брамс создавал в самый интенсивный период творчества, в период сочинения симфоний и концертов (1879—1889). После бетховенских сонат брамсовские явились высшим достижением в этой области. Богат и разнообразен мир их романтических образов. Влияние шубертовского инструментализма сказывается на преобладании песенного тематизма. Вслед за Шубертом Брамс использует сам принцип введения собственной песни в качестве стержня сонаты⁶⁰.

Первая соната G-dur op. 78 пленительна своим нежным пастельным колоритом. В цельности ее выражения, в последовательности развития обнаруживается яркая индивидуальная особенность брамсовской драматургии — ее поступательная направленность от созерцательного лиризма первой части, через конфликтное Andante к обобщающему, синтезирующему темы предыдущих частей лирико-драматическому финалу.

Интонационное единство цикла обусловлено использованием типичного для ансамблевой и симфонической музыки Брамса *molto*. Истоком этого *molto* стала его «Песня дождя» из op. 59, которая легла в основу финала. Главная партия сонатного *allegro* явилась производной темой от этой песни. Побочная партия и заключительная, в свою очередь, интонационно и ритмически связаны между собой.

147a. op. 78, III ч.



I ч., п. п.



I ч., г. п.



I ч., з. п.



⁶⁰ Этот принцип, примененный Шубертом в квинтете «Форель» и квартете «Девушка и смерть», в дальнейшем будет развит в грандиозных масштабах в песенном симфонизме Малера.

Единство настроения удерживается на протяжении всей первой части при разнообразии лирических оттенков и индивидуальном облике каждой темы: главная партия вкрадчива и произносится *sotto voce*, побочная — более открыта и распета с большим воодушевлением, заключительная — грациозно-танцевальна. Вся музыка раскрывается в атмосфере очень светлых лирических, пасторальных настроений, одухотворенных нежным поэтическим чувством.

Тембр скрипки — певучий, ясный — господствует в непрерывно струящейся мелодии на протяжении всей сонаты. Фортепианная партия очень развита, но при этом сохраняет легкость рисунка, прозрачность фактуры.

Лирический тон пронизывает все три части второй сонаты A-dur op. 100, которая несет на себе печать полного душевного равновесия и покоя. Идиллическая песенность легла в основу всего тематизма, причем во второй теме первой части композитор цитирует свою песню «*Wie Melodien zieht es*» (op. 105 № 1).

Это интимно-камерное сочинение всем своим обликом контрастирует третьей сонате d-moll op. 108 — монументальной, значительной по замыслу, многогранной по содержанию. Написана она с большим, подлинно симфоническим размахом. Драматургия цикла отражает самые характерные черты зрелого стиля Брамса.

Ядро драматической концепции третьей сонаты, истоком которой стала страстная элегия ее первой части, содержится в финале сочинения. Финальная кульминация достигает такой силы экспрессии, что позволяет причислить это произведение к художественным вершинам брамсовского творчества подобно финалам его третьей, четвертой симфоний, первого струнного квартета.

Предельная сжатость высказывания свойственна первой части (впрочем, как и всей сонате). Внутренняя напряженность главной партии вытекает из противоречивости составляющих ее элементов: интенсивной выразительности мелодии скрипки, тяготеющей к непосредственному излиянию чувства, произносимой тем не менее *sotto voce*, и скупому рисунку токкатного фортепианного сопровождения.

Первый выход накопленная энергия главной партии сонаты получает в ее же динамизированном варианте — связующей, приводящей к побочной партии. Последняя, полностью раскрепощенная от скованности главной темы, расцветает в открытом и страстном пении, достигая яркой кульминации в звучании высокого регистра скрипки (см. пример 148).

Казалось бы, сам тип мелодии требует широкого и длительного развертывания. Однако композитор, склонный в зрелый период творчества к особому лаконизму, не позволяет себе долго наслаждаться прекрасной мелодией и после двух ее проведений

p sotto voce ma espr.
Allegro
p sotto voce

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a long, sweeping melodic line. The bottom two staves are for piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with a similar melodic style, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with a similar melodic style, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

6. Allegro
V-no
mp *espr.* *mf* *mf*
P-f.
mp

This system contains the final two staves of music on the page. The top staff is for violin (V-no) with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a rhythmic eighth-note pattern. The bottom two staves are for piano (P-f.) with a grand staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

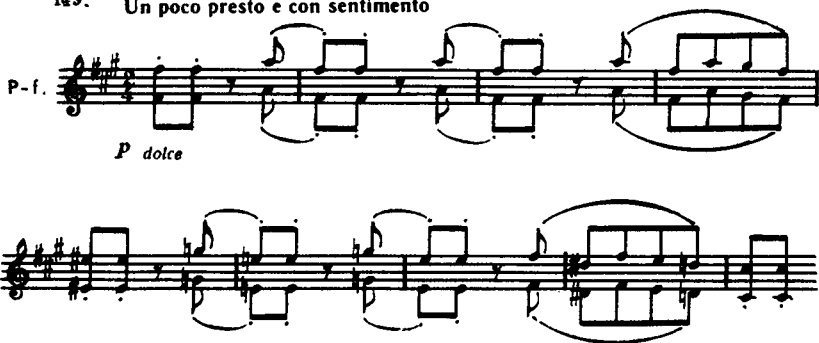


переходит к интенсивной разработке — также предельно лаконичной.

Разработка по-своему уникальна. Вся она построена на доминантовом органном пункте *d-moll*, на непрерывно пульсирующем ритмическом *ostinato*. На фоне мерных ударов органного пункта — безостановочное движение «токатты», основанной на теме главной партии. Фактура полностью полифонизирована. Интенсивное гармоническое развитие направляется непрерывной цепью модуляций: *a-moll*, *g-moll*, *F-dur*, *fis-moll*, *A-dur*. Это скольжение по тональностям на фоне доминантовой гармонии при динамике *piano*, *pianissimo* создает значительное напряжение. Так внутренняя конфликтность, заложенная в главной партии, обостряется в разработке, ибо сама фактура тяготеет к насыщенному полнокровному звучанию — динамика же препятствует этому. Тем ярче и результативнее оказывается кульминация *Allegro*, падающая на начало коды. В страстном, патетическом произнесении главной партии получает наконец выход огромный внутренний накал всей части.

Единством настроения пронизана вторая часть — *Adagio D-dur* с темой редкой проникновенности и глубины чувства. Брамс создал в ней свой вариант бесконечной мелодии, вытекающей как бы из самой себя, из одного зерна, как самые прекрасные мелодии мастеров полифонического стиля. В едином потоке выливается мысль столь значительная, что она не нуждается ни в длительном развитии, ни в контрасте. Поэтому так необычна форма части, в основе которой период с дополнением, повторенный в виде вариации.

В скерцо осуществляется неожиданный поворот в *fis-moll* — тональность достаточно удаленную от главной, но близкую тональности *Adagio (D-dur)*. Легкое, игривое и полное таинственности, это скерцо вырастает из короткого мотива, неустанно повторяющегося с настойчивостью *idée fixe*.



Развертывание трехзвучного мотива в теме характеризуется тонкими колористическими эффектами, неожиданными эллиптическими оборотами. Повторяя тему многократно, композитор каждый раз освещает ее по-новому, меняя тембровые (скрипка, фортепиано), регистровые, тональные краски. Тонко расцвечивает и обновляет каждое проведение темы и непрерывное фактурное варьирование. Все это позволяет причислить скерцо сонаты к самым утонченным, изысканным по колориту страницам музыки Брамса, раскрывающим темброво-колористическое чутье композитора.

Финал (*Presto agitato*, d-moll) полон неукротимой энергии и действенной силы. Главная партия начинается сразу с «вершины-источника». Непрерывное кружение в фактуре фортепиано сопровождает патетическую, но краткую, как клич, тему. Неуровновешенная, полная внутренней борьбы, она противопоставляется побочной, сочетающей в себе черты строгого сурового хора и марша.

Это сопоставление двух начал — обостренно-психологического, с одной стороны, и коллективно-массового — с другой, — типичная брамсовская антитеза. В данном случае перевес оказывается на стороне главной партии. По мере развития драматические черты в ней усиливаются, особой интенсивности достигнув в коде — в бурно клокочущем вихре (напоминающем в какой-то мере «вихрь» «Аппассионаты», а также финал его собственного фортепианного квинтета). Драматическая кульминация коды — обобщающий итог сонаты, к которому на редкость целеустремленно было направлено все развитие.

Виолончельные сонаты разделены по времени более чем двумя десятилетиями. Первая, e-moll op. 38, была завершена в 1865 году, вторая, F-dur op. 99 — в 1886-м. Среди многочисленных ансамблей соната e-moll явилась первым дуэтом. Стройная трехчастная композиция сонаты имеет тот драматургический план развития, который ранее был охарактеризован как наиболее индивидуализированный Брамсом, где драматическая сущность

сочинения раскрывается в финале, а романтическая элегия первой части лишь исподволь подводит к нему. Подобная направленность сонаты e-moll отдаленно превосхищает симфонию в той же тональности. Правда, финал камерной по замыслу сонаты не может соперничать с трагедийной мощью финала четвертой симфонии. Но нельзя не заметить, что, стремясь создать образ полный мужественной силы, сурового драматизма, Брамс и в одном, и в другом случае обращается к формам и жанрам полифонического искусства: в финале сонаты — к фуге, в финале симфонии — к пассакалье.

Протяженная, широко распетая (32 такта) мелодия, лежащая в основе первой части, могла быть написана только для виолончели. Она — прямое доказательство того, как тонко ощущал композитор специфику различных инструментов, различных ансамблей (вот почему они так разнообразны внутренним наполнением при строгости и классичности их формы). Спокойно-элегическая в начале главная партия по мере развития постепенно воодушевляется и приводит к кульминации экспозиции, падающей на начало побочной партии — взволнованной и страстной. Это превосхищает течение экспозиции первой части четвертой симфонии с ее контрастом задушевно-лирической главной партии и страстно-приподнятой побочной.

Нельзя не заметить также, что побочная тема симфонии (как и побочная сонаты) поручена тембру виолончели в высоком регистре, звучащем особенно напряженно. К этому можно еще добавить, что и тональный план двух экспозиций оказался сходным: от e-moll к h-moll.

Вместо медленной части композитор вводит *Allegretto quasi Menuetto a-moll*. В непритязательной, нежно-грациозной мелодии менуэта слышны отголоски венской вальсовости в шубертовском преломлении. Шубертовское проступает в простодушном облике темы, в закругленных линиях ритмического и мелодического рисунка, а также в ясной простоте формы — сложной трехчастной с трио и репризой *da capo*.

Трио менуэта — страница редкой одухотворенной красоты. В нем на первый план выступает шумановское начало: легкий ажурный узор фактуры фортепианного сопровождения, струящаяся хроматизированная мелодия вызывают в памяти самые поэтические страницы «Симфонических этюдов». Гармонический язык трио гибок и изящен особенно в неожиданных бликах светотени, игре мажора и минора, тонких переливах красок.

Финальная фуга-соната всем своим обликом контрастирует предыдущим частям. Классические и романтические тенденции искусства Брамса здесь даны в плане острого противопоставления. Богатый в оттенках и разнообразный мир романтической лирики в элегии первой части и в лирически преломленном танце во второй получает обобщение в старинной полифонической форме, которая выступает носителем действенно-динамического образа.

(Сама тема финала — волевая, энергичная, моторная — напоминает одну из тем цикла Баха «Искусство фуги».)

Несмотря на кажущуюся пестроту стилистических истоков сонаты (Шуберт, Шуман, Бах), синтез их органично преломлен в характерно брамсовской манере выражения. В сущности, сам этот синтез стал стилевым моментом в музыке Брамса.

Подобно тому как сонату e-moll можно сопоставить с симфонией в той же тональности, так же вторую сонату F-dur ор. 99 можно сопоставить с F-dur'ной симфонией. Причем в первом случае имеет место лишь отдаленное предвосхищение драматургического плана, во втором — глубоким представляется внутреннее родство двух сочинений, их стиля, характера, при различном решении общей драматургии.

Так же как к третьей симфонии, к сонате вполне применимо название Патетической. Основной тонус первой части определяет главная партия, начинающаяся сразу с высшей кульминационной точки. Ее выразительные возгласы-кличи основаны на широких скачках, перебросках мотивов из одного регистра в другой с охватом большого звукового пространства. О главной партии третьей симфонии напоминает колебание между мажорной и минорной терциями, придающее теме черты суровости и драматизма.

Написана эта музыка с большим размахом, обе инструментальные партии самостоятельны и виртуозны, концертно-декоративный стиль близок ранним фортепианным ансамблям.

Дальнейшее развитие сонаты устремлено через Adagio affettuoso Fis-dur в углубленно-сосредоточенном тоне к мятежному Allegro passionato f-moll — драматической вершине цикла. Музыка его — все сметающий стремительный поток, построенный на вихревом движении основной темы. При этом почти вся фортепианная партия, которой поручена основная тема скерцо, изложена двойными нотами в партии правой и левой руки, что делает звучание предельно интенсивным, насыщенным. Это бурное Allegro могло бы выполнять функции финала, приближаясь тем самым к типу финала третьей симфонии. Однако Брамс не склонен повторять свой собственный опыт и делает попытку создать еще один вариант песни радости в F-dur'ном финале сонаты, где разрешение конфликта дано в народно-жанровой сфере.

Перу Брамса принадлежат три фортепианных трио, относящихся к различным периодам его творчества (ор. 8, 87, 101). Помимо них, в дух других трио (ор. 40 и 114) композитор использовал духовые инструменты — валторну и кларнет.

Пожалуй, трио — единственный камерный жанр, к которому Брамс обращался на протяжении всей жизни и потому позволяющий проследить определенную эволюцию композиторского мышления. Трио H-dur ор. 8 открывает длинный список ансамблевых сочинений композитора и обнаруживает следы еще незрелого мастерства: рыхлость формы, несколько вялое, недостаточно кон-

центрированное развитие, но музыка по-юношески свежа, непосредственна и окрашена в ярко выраженные романтические тона. Светлым мечтательным романтическим мироощущением проникнуто содержание второго, валторнового трио Es-dur op. 40. Звучание валторны наложило печать и на общий строй музыки, и на характер отдельных тем, оно определило и тип первой части — лирическое Andante — своего рода песнь без слов. Романтическое начало выражено в скерцо — лесной сценке со звуками охотничьего рога в духе скерцозных образов Вебера и Мендельсона — и в третьей части — Andante. Финал, полный веселой будоражащей энергии, воскрешает здоровый народный дух музыки Гайдна.

Два трио (C-dur op. 87, c-moll op. 101) центрального периода свидетельствуют об усилении классических черт в творчестве Брамса. Идея монументализации фортепианных ансамблей достигает здесь высшего выражения. Титаническая поступь, сила, мощь слышатся в первых массивных аккордах трио. Музыка скульптурна, словно вылеплена из монолитных глыб.

Влияние классических идей сказывается на общей направленности обоих циклов, устремленных к танцевально-жанровым финалам. Правда, в трио c-moll ликующая кода финала завоевывается постепенно, в процессе развития. Финал же трио C-dur весь овеян ощущением радости бытия.

Кларнетное трио op. 114 a-moll несет на себе печать позднего стиля Брамса. В контрасте с предыдущими опусами особенно ощущается камерность этого трио. Уходит в прошлое героика, действенность, напористость, крупный штрих. Круг образов сузился, исчезли яркие контрасты, но внутри одной эмоциональной — субъективно-лирической — сферы композитору удается достичь необычайного богатства оттенков.

Ко времени создания трех струнных квартетов (1873—1875) Брамс накопил уже богатый опыт в области камерно-инструментального творчества и вступил в полосу его самого яркого расцвета. Струнные квартеты, так же как и фортепианные, образуют триптих контрастных по содержанию произведений, воплотивших три важнейшие брамсовские концепции: драматическую, лирико-элегическую и пасторально-жанровую. Написанные в преддверии симфоний, квартеты явились важной вехой на пути к ним: именно в рамках струнных ансамблей вырвался симфонический стиль композитора. Отсюда проистекает внутреннее родство двух жанров, взаимосвязанность, а также взаимопроникновение двух начал — камерности и симфонизма, выливающееся в качество музыки Брамса. Камерность симфоний заложена в психологической сложности, тонкости градаций в передаче различных оттенков эмоционального содержания, квартеты же в полном смысле симфонизированы.

Особая близость ощущается между квартетом c-moll op. 51 и симфонией в той же тональности, первые части которых написаны в одном эмоциональном ключе. Предвосхищает буду-

ший симфонический цикл и то, что вместо скерцо, которое до сих пор преобладало в ансамблях, здесь появляется своего рода интермеццо в темпе Allegretto, придавшее квартету неповторимо индивидуальный облик. В квартете с-moll продолжена линия драматизации финала, что в дальнейшем станет отличительным признаком зрелого симфонического стиля. Но даже среди самых зрелых опусов Брамса квартет с-moll выделяется редким лаконизмом, концентрацией мысли, единством цикла, отдельные части которого связаны между собой развитием одной идеи, особой цельностью внутри каждой части.

Целеустремленный, драматический характер сонатного allegro определяет главная партия с ее активно восходящей, ритмически заостренной мелодией, напряженной интонацией нисходящей уменьшенной сексты, завершающей двутактовый мотив — зерно темы, а также зерно всего квартета — его motto. В облике наиболее близком главной партии первой части motto ложится в основу финала.

150a.

Allegro

I ч.

Musical score for the first movement of Op. 150a, marked Allegro. The score consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second and third staves are accompaniment parts, also starting with *p* and *cresc.* markings. The fourth staff is the bass line, starting with *p* and *cresc.* markings.

6. Allegro

IV ч.

Musical score for the fourth movement of Op. 6, marked Allegro. The score consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a forte (*f*) dynamic and a *poco f* marking. The second and third staves are accompaniment parts, also starting with *f* and *poco f* markings. The fourth staff is the bass line, starting with *f* and *poco f* markings.

Важнейшим элементом главной партии является непрерывно сопровождающая ее ритмическая пульсация. Это ритмическое *ostinato*, принимая различный вид (то повторение звука, то скачкообразное или нисходящее ступенчатое движение), выступает не менее важным, чем *motto*, объединяющим началом всего квартета. Внутри первой части фактурно-ритмическое *ostinato* «застревает» в побочной партии. Более того, сама тема (а не только ее сопровождение) вырастает из этого пульсирующего сопровождения, что делает ее необычайно порывистой и взволнованной. Лишенная обычной для побочной партии напевности, она еще более обостряет драматические эмоции, заложенные в главной.

151. [Allegro]

The image shows a musical score for measures 151-153, marked [Allegro]. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time. The first staff (Violin I) has a dynamic marking 'p' at the beginning of measure 152. The second staff (Violin II) has a dynamic marking 'p' at the beginning of measure 151. The third staff (Viola) has a dynamic marking 'p' at the beginning of measure 151. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking 'p' at the beginning of measure 153. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents.

Ту же инерцию движения сохраняет и заключительная тема, но трепетная тревожность побочной в ней сменяется новыми — светлыми, героическими акцентами. Помимо общего ритмического пульса, пронизывающего всю экспозицию *Allegro*, связь главной партии с заключительной лежит в единстве их ритмического рисунка.

Таким образом, вся экспозиция как бы устремлена к светлому героическому итогу — заключительной партии, избегая традиционного контраста между главной и побочной. Этот контраст перенесен внутрь главной партии, где после активного разбега начального мотива — неожиданный уход в себя: его воплощает небольшой островок лирики — мягкой, сумрачной, меланхоличной, предвосхищающей отдельные интонации позднего кларнетного квинтета⁶¹. Это момент внутреннего сосредоточения перед стремительным развитием всей экспозиции.

По-бетховенски сжатая и концентрированная разработка проносится в едином темпе, на одном дыхании, вовлекая в общий

⁶¹ Ср. переход к среднему разделу *Più lento* во второй части квинтета *h-moll* с 11—12-м тактами квартета *c-moll*.

поток главную и побочную партии. Вся фактура подвижна, голоса раскрепощены и сплетаются в сложном полифоническом рисунке. Драматические краски сгущаются, что приводит к первой кульминации сонатного *allegro* в конце разработки. Еще более яркая кульминация, превышающая предыдущую, находится в коде. Эти две вершины скульптурно очерчивают динамический профиль первой части квартета, обнаруживая строгий и экономный расчет мастера-драматурга. Но заканчивается часть неожиданным спадом звучания, тихо и отстраненно... Драма продолжается.

Название Романс, данное композитором второй части (*Roco adagio, F-dur*), в сущности не отражает характера первой темы. Хорально-аккордовое изложение, органное звучание низких струнных, мерная поступь пунктирного ритма передают настроение глубокого и сосредоточенного раздумья и не связаны с жанровыми особенностями романса. Кроме того, сама интонационная сфера первой темы далека от романсовой. Романсовые интонации можно обнаружить во второй теме (*as-moll*) с ее мягкими изгибами мелодии, прерываемой вздохами-паузами, отдаленным сходством с жанровой основой вальса — вальса несколько чувствительного, с оттенком нежной просьбы-жалобы. Подобный синтез двух сфер лирики — углубленно-философской и романсово-бытовой — составляет сущность многих *Adagio* Брамса.

Две разнохарактерные темы второй части не просто сопоставляются, они взаимодействуют. Под влиянием романсовой темы звучание хораля в репризе становится мягче и проникновеннее, и достигается это простым приемом фактурного вторжения: плавное движение триолей из среднего раздела варьирует хоральную тему, причем триоли, порученные первой скрипке, приобретают значение самостоятельно контрапунктирующего голоса — певучего и очень выразительного. Так при помощи фактурного вторжения сближаются две сферы *Adagio* и осуществляется плавное течение всей музыки⁶².

В третьей части — *Allegretto molto moderato e comodo* — Брамс воплощает излюбленное меланхолическое настроение. Это своего рода лирическое интермеццо наделено одновременно едва уловимым налетом танцевальности. В усилении лирического начала в цикле можно видеть следы влияния романтической эстетики. Это с одной стороны. С другой — напрашивается мысль о том, что здесь Брамс по-новому преломляет традиции моцартовских менуэтов, тем самым сближая свой цикл с раннеклассическими сонатно-симфоническими циклами. Однако связь эта общего плана. Брамса интересует не столько сам жанр менуэта в данном случае, сколько идея лирического преломления быто-

⁶² Форма части — простая трехчастная с кодой, построенной на двух темах Романса в их последовательном противопоставлении.

вого танца. От моцартовских менуэтов он унаследовал и темп Allegretto и даже его форму⁶³.

Почти все движение третьей части построено на оstinатном ритме, который является вариантом ритмико-фактурной формулы первой части. Лишь в побочной партии (с-moll) ритмическое движение слегка видоизменяется. Это единообразие фактуры и ритма, а также полифоничность изложения заставляют вспомнить даже менуэты старинных сюит. При этом внутренний строй Allegretto насквозь романтичен: сумрачно-элегическое настроение, непрерывность лирического тока, богатство нюансов и интонаций позволяют сравнивать его с жанром романтической миниатюры — прелюдии, интермеццо или каприччио. Так осуществляется сложный синтез старинных классических и романтических тенденций, дающий своеобразный художественный эффект.

В своих драматических концепциях Брамс всегда стремился сделать финал центром цикла. Об этом свидетельствуют и ранняя фортепианная соната f-moll, и фортепианный квинтет f-moll. Но, пожалуй, впервые в струнном квартете с-moll тяготение композитора к финальной кульминации полностью достигает цели. Действительный, динамически-устремленный характер свойствен ему еще в большей степени, чем первой части. Все темы финала приобретают новые драматические и героические оттенки, не потеряв связи с первоисточками. Необычайно интенсивная и длительная кульминация этой части, падающая на репризу главной партии (реприза здесь зеркальная) и коду, выливается в кульминацию всего квартета. Глубокое единство со всеми частями цикла заключено во всем музыкальном материале финала, основанного на motto. Из него вытекает и главная, и побочная партии, а также весь непрерывно пульсирующий ритм финального Allegro. Так из одного зерна вырастает монолитный организм всего квартета, где части сменяют друг друга с поистине удивительной необходимостью.

Второй квартет a-moll op. 51 (подобно фортепианному A-dur'ному) в триаде струнных квартетов выполняет функцию лирического центра и отличается мягким задушевым тоном, певучей, прозрачной фактурой. После динамических контрастов квартета с-moll, его импульсивных и напряженных кульминаций,

⁶³ Среди менуэтов Моцарта нередко встречается не совсем обычная сложная трехчастная форма, в крайних частях которой заложены сонатные отношения. Эта сонатность выражена подчас вполне определенно, подчас лишь намеком (как переходная от старинной двухчастной к сонатной), иногда напоминает старосонатную форму (см., например, менуэты из квартетов Моцарта № 14, 16). Вероятно, подобная структура стала прообразом формы скерцо девятой симфонии Бетховена, где сонатность крайних частей решена в более монументальном и развитом виде. У Брамса в данном случае ощущается взаимосвязь именно с моцартовскими менуэтами. И она заложена в миниатюрности сонатной формы Allegretto квартета, особой текучести изложения внутри экспозиции, неразвитости побочной партии.

стремительного развития, здесь ощущается сглаженность рельефа, мягкая пластичность мелодических контуров, неторопливое течение музыки. Шубертовское начало в нем противостоит бетховенскому, преобладающему в первом квартете. Однако это относится только к трем первым частям, в которых последовательно раскрывается богатый и своеобразный мир брамсовской лирики. Финал же полон неукротимой энергии, драматической силы и является тем смысловым итогом, к которому направлено все развитие.

Органичность драматического вывода обусловлена, во-первых, самим типом лирических образов, несущих большой экспрессивный заряд, потенциально устремленных в драматическую сферу (особенно это относится к главной партии и к патетическому «монологу» скрипки из среднего раздела *Andante*), во-вторых, глубокой общностью тематизма всех частей, при которой тема финала выступает как некое обобщение предшествующих тем. Так, начальный импульс финальной темы вырастает из наиболее активной, поступенно восходящей интонации главной партии первой части. Этот же мотив — интонационное зерно «монолога» скрипки из *Andante*.

152a. *Allegro non troppo*

I ч.

p espr.
p
p
p

6. *Allegro non assai*

IV ч.

f

a. [*Andante moderato*]

II ч., средний раздел

f marc.

В виде плавных триолей восходящий поступенный ход проникает и в основные темы *Andante* и менуэта.

При подробном анализе квартета можно обнаружить множество деталей в интонациях, ритмических рисунках, фактурных приемах, объединяющих контрастный тематизм и внутри частей и между частями. Тема *Andante* своим происхождением обязана побочной партии начального *Allegro*, у которой она заимствует колеблющуюся секундовую интонацию и ритмический рисунок.

153 а.

[*Allegro non troppo*]

I ч., п. п.

musical score for the first part of the quartet, measures 153a. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are marked *animato* and *molto p sempre mezza voce e grazioso*. The bottom two staves are marked *molto p pizz.* and feature triplet patterns. The score is divided into two systems by a vertical line.

6. *Andante moderato*

II ч.

musical score for the second part of the quartet, measures 6. It features a single treble clef staff labeled *V-no I*. The tempo is *Andante moderato* and the dynamics are *poco f espr.*. The score includes a triplet pattern.

Сама побочная партия первой части объединена с главной посредством общности фактуры, важным элементом которой являются триоли альты, придающие течению экспозиции особую плавность и гибкость. Эти триоли наделены и мелодической функцией: в их контуре угадывается широко раскинутый волнообразный рисунок первых тактов главной партии.

В целом квартет *a-moll*, поражающий логикой внутренних взаимосвязей, остается одним из самых вдохновенных, глубоких по выразительности камерных сочинений Брамса.

Третий квартет *B-dur* op. 67, созданный композитором в

1875 году, спустя два года после первых двух, противопоставит им своим радостным, светлым тоном. Картины лесной природы, веселые живые ритмы, песенные мелодии пронизывают это сочинение, где контрастом цельному радостному миросозерцанию, воплощенному в трех частях, выступает *Agitato Allegretto non troppo* (третья часть) *d-moll*.

Скерцозный характер первой части обозначен темой главной партии, имитирующей звуки охотничьего рога. Этот мотив, направляя развитие *Allegro*, проникает также в одну из вариаций финала третьего квартета, выступая своего рода лейтмотивом цикла.

Вдохновенное лирическое *Andante F-dur* с широко распетой, эмоционально открытой мелодией сменяется взволнованным скерцо в ритме лендлера или вальса. По духу эта часть сродни скерцо из второго фортепианного концерта: их объединяет и патетический характер, и общая тональность *d-moll*. Есть в этой музыке нечто шумановское, «флорестановское», а в поэтической трансформации композитором бытового жанра живет чисто венская традиция.

Вариационный финал на тему в духе народных плясовых мелодий завершает последний квартет Брамса, пронизанный ощущением радости бытия, близости к приветливой сельской природе, к простой и бесхитростной деревенской жизни.

К лучшим образцам камерного творчества Брамса принадлежит квинтет с кларнетом *h-moll op. 115* (1892), в котором в яркой, художественно совершенной форме воплотились все характерные черты позднего стиля композитора. «Могучий синтез наиболее значительных моментов в сочинениях Брамса» — так К. Гейрингер охарактеризовал обобщающее значение этого сочинения⁶⁴.

Мастерство ансамбля здесь доведено до совершенства. Каждый инструмент используется в соответствии со своей спецификой. Для раскрытия эмоционального своеобразия квинтета особенно выразительным оказался тембр кларнета. Этому духовому инструменту поручены и лирические песенные мелодии, и напряженная драматическая декламация, и виртуозные пассажи в разных регистрах, и красочные фигурации, трели, тремоло в сопровождении.

Кларнетный квинтет — сочинение сугубо камерное, с тонким, изящно выписанным рисунком. В нем нет мощи и симфоничности звучания фортепианного квинтета, концертного блеска ранних квартетов. Вся фактура чутко подвижна, голоса в высшей степени самостоятельны. Причем степень их самостоятельности такова, что каждый голос отчетливо слышен, выделенный подчас едва заметным штрихом.

Полифоническое мастерство, с которым написан квинтет, вир-

⁶⁴ Гейрингер К. Иоганнес Брамс. С. 259.

туозно. Но полифония не утяжеляет ткань, не делает ее плотной и вязкой, насыщенной, что так свойственно многим сочинениям Брамса центрального периода, в частности, фортепианным трио *C-dur* и *c-moll*, второй виолончельной сонате. Напротив, здесь разветвленная полифония приводит к почти импрессионистически изысканному звучанию.

Лирико-элегическое содержание свойственно всему квинтету при различии форм и жанров отдельных его частей. Единый матово-меланхолический колорит удерживается на протяжении всего цикла. Но в рамках одного настроения композитору удалось найти и показать множество тончайших нюансов, градаций эмоций — печально-сумрачных и нежно-просветленных, и скорбных, полных душевной боли и горечи.

Мелодическое вдохновение на этот раз так щедро одарило композитора, что, пожалуй, трудно назвать еще одно произведение Брамса, которое могло бы соперничать с квинтетом по насыщенности выразительными, интонационно индивидуализированными мелодиями.

Вариационный принцип, являющийся стержнем творчества Брамса, ложится в основу ансамбля и обнаруживается и на уровне всего цикла, где важнейшие темы вырастают из одного мотива как вариации на него, а также на уровне отдельных частей: финала, написанного в форме вариаций, *Adagio* и *Andantino*, средние разделы которых строятся наподобие вариаций на основную тему в каждой из этих частей.

Развитие одной музыкальной идеи — ведущей идеи кларнетного квинтета — не только обуславливает глубокое интонационное единство цикла, но и привносит черты симфонического метода в это сугубо камерное, интимное по своему содержанию сочинение Брамса.

Открывает квинтет тема-тезис, тема-эпиграф. Значение ее для всего развития чрезвычайно велико. Прежде всего эта тема есть обобщенное выражение настроения всего цикла: музыка тихой прощальной скорби. Она открывает первую часть, завершает ее и завершает также весь квинтет, чем композитор подчеркивает обобщающую функцию темы.

Кроме того, тема-тезис является интонационным зерном цикла, из которого композитор творит темы всех последующих частей. Простая бесхитростная мелодия, построенная на опевании устойчивых тонов лада, поручена двум скрипкам, играющим излюбленными брамсовскими секстами. Внутри она делится на два мотива — два двухакта, которые в процессе развития обособляются и служат для образования различных тем. После плавного текучего движения шестнадцатыми в первой фразе, во второй — подчеркнута ламентозные секундные интонации-вздохи. Именно этот мотив в дальнейшем приобретает особое значение: один из его вариантов ложится в основу третьей части, другой становится темой вариационного финала.

V- no I *f*

6. Andantino *p* *semplice* III ч.

V- no II *f espr.* IV ч.

И лишь зерно темы второй части выведено из всей темы-эпиграфа.

Все вышеназванные темы воплощают ведущую — лирико-элегическую линию квинтета. Иная линия — лирико-драматическая — оттеняет ее и контрастирует ей. В первой части контраст вносит связующая партия. Ее энергичные призывные интонации неожиданно врываются в плавное развитие главной темы⁶⁵. Резкость перехода подчеркнута активной квартовой интонацией, пунктирным ритмом, отрывистыми аккордами, стремительными взлетами пассажей. Но эта вспышка пока еще мимолетна. Побочная партия вновь возвращает экспозиции ее плавное течение, воплощенное в непрерывном потоке всеобновляющейся мелодии, построенной по принципу ядра и развертывания. Временами в ее полифонизированной ткани прорастают интонации из главной темы, подчеркивая взаимодействие двух тем экспозиции. Но в целом музыка побочной светла, полна открытого, непосредственного чувства и пропета с большим воодушевлением. Драматическая же вспышка связующей партии имеет свое продолжение в омраченной, драматизированной разработке первой части, а также в среднем разделе, Adagio, и в отдельных вариациях финала.

Вторая часть — Adagio H-dur, в покачивающемся ритме которого угадываются жанровые признаки колыбельной. Но эта связь с народно-жанровыми истоками отдаленна, не определяет характера музыки, достаточно сложной и психологически утонченной. Кларнет в высоком регистре поет вдохновенную мелодию, зерно которой всего три звука. Но его длительное развертывание формирует своего рода бесконечную мелодию (брамсовский вариант) в сопровождении струнного квартета, ткань которого предельно дифференцирована, сплетена в тонкий полифонический узор. Бесконечная мелодия, плавное полифоническое изложение,

⁶⁵ Подобный перелом вносит связующая тема в экспозицию четвертой симфонии Брамса.

отсутствие замыкающих каденций делают совершенно незаметными все переходы сложной трехчастной формы.

Вариационно-вариантный метод проникает и в изложение основной темы, и в формирование темы среднего раздела *Adagio*, который, как уже отмечалось (см. с. 460), представляет собой свободную вариацию на трехзвучный мотив.

155a. *Adagio*

Cl. *P dolce*

Cl. 6. *Più lento*

Вариация среднего раздела раскрывает новые черты темы. На ее основе вырастает глубоко печальная импровизация кларнета. Тревожное тремоло, мерцающее в разных регистрах струнных, придает ей трепетно-взволнованный оттенок. В ней удивительным образом сочетаются черты патетической декламации, чисто инструментальной виртуозности и элементы песенно-балладного сказа. Отдаленный предшественник этой импровизации — баховские фантазии и токкаты, ближайший прообраз — средняя часть второго фортепианного концерта Шопена с близким этой музыке и типом инструментальной декламации, и использованием эффекта тремолирующего фона.

В рисунке опевания опорных тонов лада темы среднего раздела *Adagio* заметно сходство с основным мотивом-тезисом квинтета. Но в процессе развития кларнетной импровизации возникают такие скорбные акценты, которых не знала первая часть, а кульминация достигает уровня трагедийного обобщения. Момент возвышенный и волнующий, как прощание с красотой мироздания⁶⁶.

Третья часть — *Andantino D-dur* — построена на противопоставлении двух разделов: в первом господствует песенное начало, во втором скерцозное. Таким образом переплетаются две линии: линия лирико-жанровых *Allegretto*, типичных для симфоний, струнных квартетов Брамса, и линия скерцо, чаще встречающаяся в иных жанрах камерной музыки композитора⁶⁷.

В тематическом объединении двух контрастных разделов ком-

⁶⁶ Предвосхищение в камерном плане «Прощания» из «Песни о земле» Г. Малера.

⁶⁷ Подобный опыт соединения двух жанров уже имелся в скрипичной сонате *A-dur* и в струнном квинтете *F-dur* Брамса.

позитор использует тот же прием, что и в предыдущей части: скерцино построено как вариация на тему *Andantino*. Но вариация эта оказывается значительно более развита, чем сама тема, и написана в форме сонатного *allegro*. Напомним, что тема *Andantino*, в свою очередь, рождена основным мотивом-тезисом, но в ней акцентированы не интонации вдоха, а плавные поступенные песенные ходы. Интонационно она ближе всего примыкает к теме финала.

Финал пронизан единством лирического тока при большом разнообразии оттенков. Хотя в каждой из пяти вариаций сохраняется связь с темой, в то же время нередко появляются новые выразительные мелодии, придающие отдельным разделам цикла неповторимо индивидуальный облик⁶⁸. Поток вдохновенных лирических мелодий замыкает мотив-тезис из первой части. Печально и прощально звучит он, обрамляя эту совершенную композицию, метко названную Н. С. Николаевой «эпилогом классической камерной музыки».

Концерты

Концертам Брамса принадлежит значительное место в развитии концертного жанра. Созданные в различные периоды, они отразили путь художника, многогранность его стиля, особенности брамсовской инструментальной драматургии в крупных формах. Всего у Брамса четыре концерта. Первый из них — для фортепиано с оркестром (*d-moll*, 1854—1859) — явился колыбелью брамсовского симфонизма, был задуман как симфония. Отделенные от него многими годами скрипичный (*D-dur*, 1878), второй фортепианный (*B-dur*, 1881) и двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром (*a-moll*, 1887) вобрали в себя все богатство брамсовского зрелого стиля, результаты его достижений как симфониста.

Создавая свой тип концерта, Брамс вместе с тем выступает как продолжатель традиций Бетховена. Особенно видна эта преемственность при сравнении таких выдающихся образцов в творчестве обоих композиторов, как их скрипичные концерты (общность тональности, родство интонационного строя, образов), пятый концерт для фортепиано Бетховена и второй Брамса с их эпической монументальностью, многоплановостью, размахом образного развития в цикле.

Концертов Брамса не коснулись влияния новой, одночастной разновидности жанра, созданной к тому времени Листом в соот-

⁶⁸ Форма финала соединяет в себе черты старинных вариаций на *basso ostinato* (об этом свидетельствуют непрерывность развития, постепенность нагнетания, полифоничность изложения), черты классических вариаций и вариаций новых, с чертами рондообразности.

ветствии с его принципами монотематической поэчности. Форма всех его концертов классична (вплоть до сохранения двойной экспозиции, от которой отказался еще за десять лет до появления d-moll'ного фортепианного концерта Брамса Мендельсон — в своем скрипичном концерте). Однако мы не найдем у Брамса традиционных распределений оркестровых tutti в сонатном allegro (в конце экспозиции и начале разработки и т. д.).

Традиция бетховенского концерта — подчинение виртуозности симфоническому принципу образно-тематического развития — направлена Брамсом в русло его собственного стиля. Отсюда — такие особенности (качества) музыкальной драматургии, как уравнивание контрастов, смягчаемых плавной линией постепенного развертывания формы, тематическая разветвленность, приводящая к тематизации переходных построений и т. д. В связи с уравниванием функций солиста и оркестра некоторые исследователи склонны видеть в концертах Брамса претворение жанровых принципов раннеклассического concerto grosso, однако ввиду отсутствия таких характерных признаков, как чередование тематических построений-рефренов с общими формами движения, отсутствия самой стилистики concerto grosso, черты этого жанра оказываются достаточно завуалированными. Возрождение жанра concerto grosso еще впереди — в концертном инструментализме XX века, его неоклассицистском русле.

Фортепианные концерты можно отнести и к фортепианному, и к симфоническому творчеству композитора, настолько полно и равноправно выражены в них и фортепианность, и оркестральность. Оба концерта, сохраняя характерные признаки жанра, вполне идентичны симфонии — значительностью и масштабностью образов и идеи, последовательностью ее воплощения. Первый концерт как бы заменяет симфонию на раннем этапе творчества, включаясь в русло эволюции драматической концепции композитора на пути к первой симфонии⁶⁹. Второй, появляющийся в окружении симфоний (второй и третьей), не уступает им по полноте и широкоохватности образно-тематического содержания. Даже несколько превосходя симфонии в эпичности и монументальности, он перекликается с ними в использовании жанровых элементов, сходясь со второй симфонией светлой классической мироощущения, а с третьей — сквозной ролью лирической интонационности.

В то же время в концертах очень рельефно выявлены и черты брамсовского фортепианного стиля. В d-moll'ном они как бы еще не совсем «отпочковались» от единого раннего стиля композитора, проявившегося в сонатах, песнях; в B-dur'ном же они предстают во всем своем многообразии и специфике — от разных

⁶⁹ В концерте использован материал сонаты для двух фортепиано, который Брамс первоначально предназначал для симфонии. Траурная сарабанда перешла впоследствии в «Немецкий реквием» (вторая часть).

видов аккордовости до «колористической графики» плетения линий. Особенно ярко сказалась в концертах Брамсовская текучесть свободного движения ткани, обычно связанная с лирическим тематизмом.

Место фортепианных концертов Брамса в общей эволюции жанра определяется продолжением в них бетховенской традиции симфонизации концерта. Максимальное сближение концерта с симфонией, усиление эпичности в общем синтезе драматического, лирического и жанрового начал — эти свойства, заключенные в композиционной природе концертного жанра, роднят концерты Брамса с современными им концертами Грига, Чайковского и продолжают свое развитие в концертах Рахманинова (второй, третий) и Прокофьева (особенно третий).

Общее понятие классической традиции в фортепианных концертах поддается и более конкретной дифференциации. Это, во-первых, явная опора на классические образцы жанра. Так, d-moll'-ный концерт с его контрастом тематизма оркестра и фортепиано в сонатном *allegro* имеет своим истоком концерт Моцарта в той же тональности⁷⁰. Наиболее очевидны связи B-dur'-ного концерта с пятым концертом Бетховена — и в целостном плане, и в образно-тематическом (первая часть и *Andante*); в то же время особая лирическая наполненность, некоторые фактурные особенности позволяют сравнить его и с четвертым концертом. Во-вторых, можно говорить и о параллелях с бетховенской симфонической музыкой, как в B-dur'-ном концерте (эпизод в разработке второй части — жанровая тема, тяготеющая к эпичности, в явно бетховенской оркестровке), так и в d-moll'-ном, где в разработке *Maestoso* видна опора на принципы бетховенского симфонизма, а начальная тема очевидно возникла под сильнейшим впечатлением от девятой симфонии.

156. *Maestoso* *ff* Str.

Orch.

ff Pk., Hr.

mf

В первом концерте (d-moll op. 15) помимо отмеченных истоков включается еще один: более последовательная (по сравне-

⁷⁰ Интерес Брамса к клавирным концертам Моцарта выразился, в частности, в создании каденций к ним (G-dur, K. 453; d-moll, K. 466; c-moll, K. 491) в 1855—1856 годах, как раз во время работы над d-moll'-ным концертом.

нию с f-moll'ной сонатой) опора на баховское начало — и в концепции сочинения, и в его стилистике. Концерт этот явился важнейшим рубежом в творческой жизни Брамса. В единственном законченном в то время (из задуманных в «вертеровский год») сочинении он с одинаковой силой воплотил и трагическое смятение, и поиски внутренних сил преодоления страдания. Баховское начало проникло в лирическую образную сферу, намечилось его слияние с брамсовским индивидуальным высказыванием — черта, особенно определенно обозначившаяся в поздних произведениях композитора. В наибольшей степени это заметно в главной теме солиста (первая часть) — своеобразной лирической импровизации на строгой ритмической основе, где впервые у Брамса проявились принципы ядра и развертывания, рассеивания и кристаллизации тематизма.

157. [Maestoso]

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto in G minor, Op. 102, by Johannes Brahms. The score is in G minor, 2/4 time, and marked 'Maestoso'. It features a piano solo part and an orchestral accompaniment. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The orchestral part provides a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as 'P-f.' and 'P espr.'.

Жанр концерта способствовал рождению разнообразных форм брамсовской лирики. Так, тема побочной партии первой части (solo фортепиано — ср. с побочными партиями первого концерта Чайковского, концертов Грига, Рахманинова) обобщает черты «строгой лирики» ранних произведений Брамса, отличаясь от соответствующих тем в сонатах большей теплотой и доверительностью выражения. Лирический ток первой части, вызывающий постепенную кристаллизацию тем (связующая и побочная оркестра, главная, побочная и заключительная солиста), продолжается и в Adagio. Романтическая одухотворенность («Я пишу в мягких тонах твой портрет, который должен превратиться в Adagio»⁷¹),

⁷¹ Из письма Брамса Кларе Шуман. Цит. по кн.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс. С. 264.

пронизанность тематизма интонациями Lied сочетаются с ясным, величавым спокойствием хоральных звучаний, с близостью образному строю музыки Баха. Усиливающаяся по сравнению с *Maestoso* текучесть и свобода развертывания музыкальной мысли отражается и в форме *Adagio*, дающей сплав свободной трехчастности, перерастающей в сонату без разработки, с зеркальной репризой, и вариаций на *basso ostinato*. В изложении и варьировании основной темы, в оркестровых «эхо», отвечающих на фразы солиста, можно отметить и черты *concerto grosso*.

В финале (*Rondo, Allegro non troppo, d-moll*) впервые у Брамса появляется характерное соединение суровой энергии с темпераментно-танцевальным пульсом движения. Его венгерский оттенок особенно очевидным будет в скрипичном концерте, здесь же явственно ощущается влияние полифонической музыки (*d-moll*'-ный концерт Баха). Тема рефрена (форма финала — рондо-соната) напоминает энергично-наступательные темы фуг, ее контрастное двухголосие имеет полифонический характер; тот же тип изложения присущ и побочной партии, в центральном эпизоде появляется фугато. Господство кварттовых интонаций подводит итог симфоническому развитию концерта, объединяя его различные сферы — лирическую, где они зародились (побочная и заключительная партии солиста в *Maestoso*), и активно-действенную в финале.

Т. Бильрот образно сравнивал первый и второй концерты (*B-dur* ор. 83, 1881 г.) с «юношей и зрелым мужем»⁷². *B-dur*'-ный концерт, задуманный после первого посещения Брамсом Италии (1879), венчает линию крупных произведений, утверждающих светлое и целостное восприятие мира, — таких, как вариации на тему Генделя, скрипичный концерт и вторая симфония. В нем окончательно сливаются — уже на новой ступени достигнутого единства — фортепианное и симфоническое мышление композитора, представляя и итоговую вершину его монументального пианизма, и мощное оркестровое полотно. По цельности и гармоничной всеохватности, так же как по основополагающим принципам формы, концерт, безусловно, классичен. Но его строгая архитектурность взаимодействует с рапсодичностью, проявляющейся в «балладном тоне», неожиданных контрастах (омрачений или ярких эмоциональных вспышек), в свободной трактовке классических форм. Многие образы концерта, многокрасочность и дифференцированность его звуковой палитры находятся в русле романтического пианизма⁷³. Тяготение к особой тонкости штриха, значимость детали проявились и в этом монументальном эпическом произведении. Лирика составляет постоянно присутствующий

⁷² Billroth im Briefwechsel mit Brahms. Urban; Schwarzerberg; München; B., 1964. S. 81.

⁷³ Ноктюрны Шопена — в эпизоде второй части, финал *C-dur*'ной фантазии, дополнительные вариации из «Симфонических этюдов» Шумана — в *Andante*.

второй план начального Allegro non troppo, пронизывает певучестью многие темы второй части и финала. Ее полное раскрытие подготавливается в F-dur'ном эпизоде второй части и осуществляется в третьей части — Andante.

Первоначальный замысел концерта предусматривал три части (без скерцо). Однако, не удовлетворившись соотношением Allegro non troppo и Andante, имеющих общее в настроении величавого спокойствия, Брамс ввел в цикл Allegro appassionato (d-moll, вторая часть), взрывающее это настроение открытым, пламенным драматизмом. В свойственной ему юмористической манере Брамс писал, впервые упоминая о B-dur'ном концерте: «Хочу рассказать, что я написал совсем маленький фортепианный концерт с совсем маленьким нежным скерцо»⁷⁴. Четырехчастность цикла, безусловно, является выражением симфонической масштабности концерта.

Незыблемость и покой «сияющей вечной красою» природы ощущается в широком неторопливом течении Allegro non troppo. Заглавная фраза валторны — еще один вариант Naturthema у Брамса (после второй симфонии, скрипичного концерта), пожалуй, самый обобщенный и величественный, хотя одновременно по-брамсовски лиричный и задумчивый. Откликающиеся эхом аккорды фортепиано создают эффект пространства, ощущение бесконечности мироздания.

158. Allegro non troppo

P-f.
Orch.

Cor.

Piano

Такое необычное для концерта начало сразу дает почувствовать его главную черту — не привлечение внимания к солисту (вспомним начала концертов Шумана или Грига), а полное, абсолютное слияние фортепиано и оркестра. Контраст, все же вносимый «импровизацией» фортепиано после певучей фразы деревянных духовых, предвещает будущее движение к образам патетическим и страстным — их средоточием станет побочная партия⁷⁵. Но путь еще длинен: хотя тема появится уже в первой экспозиции, ее сущность до конца раскроется только у фортепиано, когда

⁷⁴ Письмо Брамса Э. Ф. Херцогенберг от 7 июля 1881 года // Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg. B., 1912. Bd 1. S. 154.

⁷⁵ В B-dur'ном концерте, в отличие от d-moll'ного, обе экспозиции построены на сходном материале, хотя во второй экспозиции появляется и новый.

внезапное forte солиста извлечет всю сдержанно-жгучую страстность выражения из плотной аккордовой ткани, отталкиваясь от напряженного импульса гармонии (SII₇ f-moll). Относительная краткость этой вспышки компенсируется кристаллизацией заключительной темы — суровой и яростно-действенной, ее аккордово-токатная фактура была намечена в первом прелюдировании солиста.

И все-таки основное назначение этой экспрессивной кульминации — оттенение светлого величия *Allegro non troppo*. Вся экспозиция до побочной партии — это широкий поток тематических вариантов двух начальных фраз, тяготеющих то к эпичности и монументальности, то к проникновенному лиризму. Слияние оркестра и солиста, заявленное в начале, осуществляется постоянно — в своеобразном «вплавлении» оркестровой экспозиции в мощное звучание фортепиано — на предыкте к ней и на предыкте к лирическому «распеванию» главной темы в экспозиции солиста, в постоянных тематических переключках, прославляющих всю ткань⁷⁶. Сплошное насыщение тематизмом идет, конечно, от Бетховена, особенно от пятого концерта. Но там триольный мотив — прежде всего ритмический импульс непрерывного действия, здесь же все течет более свободно и неторопливо.

Нанизывание лирических тем в сольной экспозиции вызывает совмещение функций разделов формы, создающее особую «замедленность действия». Так, характер изложения материала после первого вступления *tutti* (вторая экспозиция, т. 26 после ц. 2) напоминает классическую связующую партию. Однако *B-dur* вскоре возвращается, и в нем достаточно устойчиво излагается вторая тема главной партии (она выросла из фразы деревянных духовых во вступлении). Возникающую затем новую тему, выделенную вступлением оркестра и появлением пунктирного мотива, можно назвать предыктовой, как бы колеблющейся между связующей и побочной (ц. 4). Хотя она и представляет собой интонационный мост от предыдущей темы к собственно побочной партии, но все же является своего рода интермеццо, обособленность которого подчеркнута обрамлением хроматическими мотивами. Так взаимодействие интонационной спаянности разделов и их самостоятельности (вспомним и обособление побочно-заключительной области с ее *f-moll*), характерное для свободных форм XIX века, проникает в «классическую» структуру сонатного *allegro*.

Этот принцип находит свое продолжение и в дальнейшем. Конец экспозиции и начало разработки звучат в одной тональности — *f-moll*, разделенные только прерванным кадансом, — тем самым укрупняется зона действия минорного контраста. Эпизод *h-moll* в специфическом для Брамса балладно-скерцозном плане

⁷⁶ Здесь возникает даже вариант в трактовке формы: начальный раздел можно считать не вступлением, а началом «совместной главной партии», прерванной оркестровой экспозицией и продолженной с включением фортепиано.

(каприччио ор. 116, баллада ор. 118) резко сменяется торжественным провозглашением основного мотива⁷⁷.

Характернейший для Брамса «тихий» предыкт (ср. с первой частью четвертой симфонии), с его сменой B-dur на d-moll, сливается с таким же «тихим» началом репризы, где главная тема выступает в своем начальном, вступительно-прелюдийном варианте. Сквозной для всего Allegro оказывается линия призывно-пунктирных мотивов, намеченных еще в первой «каденции» солиста. Они развиваются в предыктовой теме, при переходе от побочной партии к заключительной, в самой заключительной, в эпизоде и, возобновляясь в репризе, достигают кульминации в коде, драматизируя ее и оттеняя героико-триумфальное звучание основной темы. К последнему ее проведению присоединяется и вторая тема главной партии, утверждая гармонию эпических и лирических образов первой части. Вспышки контрастов и обилие тематизма при крепчайшем внутреннем единстве, постоянный лирический подтекст и тонкость деталей эпически-монументального целого, рапсодичность и импровизационность на ясной классической основе — вот чрезвычайно существенные черты брамсовского стиля, обобщенные в Allegro non troppo.

Вторая часть (Allegro appassionato, d-moll) вносит самый сильный контраст в цикл своим «тоскливо-буйным» драматизмом, открытостью экспрессии, нервом поступательного движения. Введение Allegro appassionato усиливает значимость лирико-драматической сферы в концепции цикла, придавая целому черты бицентризма — правда, несколько растворяющегося во всепоглощающей лирике Andante и в обилии жанрового тематизма финала. Значительность в цикле второго, более стремительного Allegro подчеркнута использованием в нем сонатной формы с разработкой и двухтемным эпизодом (последнее — от сложной трехчастной формы, характерной для скерцо).

Облик основных тем экспозиции, их фактуры, гармонического языка демонстрирует характернейший пласт брамсовского стиля, связанный с певуче-драматичной балладностью. Это и плотные, параллельными пластами движущиеся аккорды фортепиано, и подчеркивание натуральной VII ступени на вершине, и минорная доминанта в архаически-суровой последовательности d — s в конце связующей партии, и органнй пункт на VI ступени, дающий эффект одновременного торможения и напряженности «застывающего порыва». В интенсивном «раскачивании» главной темы, богатстве перебивающих друг друга акцентов, в самом характере экспрессии есть и черты венгерских танцев (№ 1, g-moll, например). Дальнейшее же развитие экспозиции акцентирует лирическую интонационность.

Первый раздел разработки, выявляющий мелодическую близость тем главной и побочной партий, реприза и кода продолжают

⁷⁷ Тема эпизода — трансформация предыктовой темы.

основную линию Allegro. Единство фортепиано и оркестра проявляется в «обмене» партиями в начале репризы. Эпизод же во втором разделе разработки дает, наоборот, четкое противопоставление «бетховенско-классической» темы у оркестра (D-dur) и «романтического ноктюрна» у фортепиано (F-dur).

B-dur'ное Andante — лирическая сердцевина концерта — раскрывает его внутреннюю сущность. Здесь продолжается линия медленной части d-moll'ного концерта, но погруженность в созерцание еще полнее, возвышенная хоральность строже и глубже, а романтическая мечтательность еще тоньше и изысканнее. Различные планы брамсовской лирики: хоральность, песенно-романсовая сфера, колыбельность, патетический речитатив, прелюдирование, утонченное созерцание — все предстает в едином гибком комплексе, в котором и вспыхивают контрасты, отражая темы первой части, и предельно усиливается текучесть и импровизационность, не стесненная брамсовским широким тактом ($\frac{6}{4}$). Возникает своеобразная монотематическая форма «единого дыхания», сочетающая трехчастность (средний раздел — Fis-dur) и вариационность, пронизанная сплошной вариантностью основного мотива. Тематизм то растворяется в фигурациях, то собирается в рельефных, жанрово-определенных интонациях.

Взаимодействие оркестра и солиста получает в Andante новое истолкование. Основную тему — мажорный вариант будущей песни «Глубже все моя дремота» — «Immer leiser wird mein Schlummer», одновременно обнаруживающую сходство с темами строгого стиля, — длительно излагает солирующая виолончель в сопровождении струнных (с т. 9 включаются валторна и деревянные духовые). И в дальнейшем в оркестре сохраняется хоральная, ритмически единообразная ткань с педалями и четко прочерченными линиями, часто — с продолжением основного материала.

159a. Andante

op. 83, III ч.

The image shows a musical score for the Andante movement, Op. 83, III. It is divided into two systems. The first system features a Violoncello (V-c.) solo part with the marking 'espr.' and an Orchestral (Orch.) part with 'p V-c. pizz.' and 'C-b.' markings. The second system continues the V-c. part with 'f' and 'mf' markings, and the Orchestral part with 'mf' marking. The music is in 6/4 time and includes various dynamics and articulations.

6. Langsam und leise

op. 105 № 2

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer,

pp sempre e legato

Фортепиано же сначала противопоставляет этому сольное изложение свободных вариантов зерна, а в репризе обвивает строгий остов оркестра парящим орнаментом. Здесь получает развитие идея, заложенная в начальном диалоге-прелюдировании первой части. Черты *concerto grosso*, заметные в «ритурнелях *continuo*» (ср. с первым концертом) и в звучании облигатной виолончели, органично сливаются с бесконечным богатством романтических высказываний и импровизаций солиста; в его монологах происходят разнообразнейшие монотематические превращения основного зерна. Особенно выделяются патетические речитативы — их яркие эмоциональные вспышки напоминают о побочной партии первой части (2 т. после ц. 2, *f-moll!*).

В среднем разделе (*Più Adagio*, *Fis-dur*) словно приоткрывается последняя грань лирически-сокровенного, мир таинственного и недостижимого. Линии, столь определенные в первом разделе, растворяются в гармонической фигурации и едва улавливаются в тихо вспыхивающих и мерцающих репликах в контрастных регистрах. Хрупкость окончаний этих реплик подчеркивается их неустойчивостью: они застывают на неаккордовых или альтерированных звуках.

160. *Più adagio*

P-f. [*pp*] *molto espr.*

Più adagio

pp sempre dolcissimo



Тончайший колорит *Andante* создается регистровыми, фактурными и гармоническими средствами. Один из основных приемов, идущий от первой части, — разреженные «ломкие» фигурации в большом диапазоне, прячущие секундовую лейтинтонацию.

161.

[*Andante*]

Особый фонический эффект сочетания воздушности и определенности линии создают постоянные октавные удвоения — при аккордовом изложении они превращаются в запаздывающие дублировки. Тональное движение играет красками низких и минорных ступеней — *Des-dur*, *b-moll*, *f-moll* — и наконец застывает в *Fis-dur* среднего раздела. Абсолютная плавность перехода к репризе достигнута включением основной темы в *Fis-dur* до возвращения в *B-dur*.

Финал концерта подтверждает и его монолитность, и многогранность. Всем темам присуще жанрово-бытовое начало — но в разных оттенках, во множестве деталей. Однако это не стремительный калейдоскоп, а скорее «панорама» венской музыки, разворачивающаяся не очень быстро, но подвижно (*Allegretto grazioso!*), с ироническим любованием шутивными бытовыми

зарисовками. Многогемность, уже проявившаяся в двух первых частях, обнаруживает здесь черты сюитности. Так, побочная партия предстает как своего рода «венгерская сюита» из нескольких тем, скрепленных, правда, в единую форму⁷⁸. Ее первая тема в a-moll напоминает Allegro appassionato; вторая — звучит как припев в переменном F — a, с наивно юмористическим повтором оборота S — T; третья — с оттенком свирельной пасторальности в мелькающих пентатонических оборотах.

Но главное обаяние брамсовской венской музыки заключено все-таки в рефрене (общая форма — рондо-соната). Его главная «изюминка» — в постоянной «игре» с восходящими полутонами, придающими вкрадчивость и томность этой действительно грациозной теме.

162. Allegretto grazioso

Но эта тема может звучать и торжественно-монументально, в духе кульминаций первой части, подводя жизнерадостный итог всему циклу.

Скрипичный концерт Брамса (D-dur, op. 78, 1878) — одна из вершин в мировом развитии этого жанра. Он принадлежит к тому золотому фонду избранных произведений, который

⁷⁸ Форма побочной партии — трехчастная с чертами концентричности: ab c b₁ c a b.

составляют скрипичные концерты a-moll и E-dur Баха, D-dur (№ 4) и A-dur Моцарта, скрипичные концерты Бетховена (D-dur) и Мендельсона (e-moll). С бетховенским концертом данное сочинение Брамса связывает не только степень художественной значимости, но и во многом близость духа, известная родственность интонационно-образного строя, не умаляющая индивидуальности брамсовского творения. Обоим произведениям присуща красота редкостной гармоничности мироощущения (качество, в целом более свойственное Брамсу, нежели Бетховену), лирическая наполненность образов и активность их развития.

Интонационно близки между собой главные темы сонатных *allegri* — ярчайшее воплощение кантиленности.

163а.

[*Allegro ma non troppo*]

Бетховен. Концерт для скрипки с орк., I ч.



6. [*Allegro non troppo*]

Брамс, оп. 77, I ч.



Благородная простота, классичность мелодического рисунка сочетается с распевностью интонаций, выразительностью их развития, богатством гармонических красок, создающих многообразие и тонкость психологических нюансов.

Черты общности есть и в планировке цикла — лирическая пасторальность при сохранении активности развития (пульса) в первом сонатном *allegro*, светлое раздумье в певучей медленной части с ее простой и спокойно разворачивающейся мелодией и яркий народно-жанровый финал — рондо с энергично-броской танцевальной темой рефрена (в духе австрийского лендлера у Бетховена и темпераментного танца у Брамса).

Таким образом, скрипичный концерт Брамса дает не меньше оснований для сравнения его с бетховенским, чем первая его симфония с бетховенской пятой. И столько же — для понимания различия между Бетховеном и Брамсом. Сама классичность этого концерта — брамсовская, вошедшая в лирическую сферу романтического мира. В близком концерту аспекте этот мир раскрылся во второй симфонии с ее валторновым зачином — голосом природы. Нежной и певучей «темой природы» начинается и скрипичный концерт. Ее аккордовые контуры смягчены и тембром (валторны и фаготы дублируются струнными), и пентатонической трихордной попевкой, образуемой последованием I, VI и V ступеней,

и внесением элегической краски (ход по тонам h-moll'ного трезвучия во 2-м такте). В трехдольности метра — скрытая вальсовость, создающая поэтическую мечтательность настроения.

Соотношение главной и побочной партий образует две грани лирической сферы, две фазы лирически-песенной стихии Allegro, непосредственно продолжающие одна другую в общей линии эмоционального нарастания. В связи с побочной партией возникает тематическая аналогия, подчеркивающая экспрессивный аспект в лирике скрипичного концерта. Это — родство с побочной партией первой части второго фортепианного концерта. Интонационные изгибы обеих тем, с их характерной для Брамса секвентной структурой, полны внутренней страсти, эмоционального напряжения. Перед нами образ, который владел душой Брамса в течение многих лет.

164а. [Allegro non troppo]

Orch. *poco f*

Концерт для ф-п. с орк., № 2, I ч.

6. [Allegro non troppo]

V-ni *espr.*
mp
 V-c. pizz. 3
 V-le pizz
 C-b.

Своей страстностью побочная партия (она формируется полностью во второй, сольной экспозиции, в оркестровой экспозиции дан лишь подход к ней) контрастирует идиллическому покою, разлитому в главной партии *Allegro* и медленной части с их кристальной ясностью диатонического рисунка. В *Allegro* концентриция минора в заключительной партии, мгновенно гасящей мажорный свет побочной (*A-dur* — *a-moll* в сольной экспозиции), минорные блики, появляющиеся в развитии, моменты суровости в активных *tutti* оттеняют общий светлый колорит музыки. Яркий контраст вносит в этот колорит венгерское начало. Всегда характерное для финалов брамсовских концертов, оно выражено в скрипичном с наибольшей открытостью — ведь виртуозность скрипичного искусства заключена в самой национальной природе музыки Венгрии.

Жанр концерта предполагает стремление к полноте и яркости раскрытия художественных возможностей концертирующего инструмента, самой природы его инструментализма (техники). Отсюда — особое внимание к фактуре, техническим приемам. Подчиненность их общему художественному замыслу не означает отсутствия их яркости, отсутствия виртуозного начала вообще. Такое отсутствие обеднило бы жанр, нивелировало его природу. Сама же разработка виртуозного начала может идти в различных направлениях. Как уже отмечалось, Брамс не увлекается пассажной техникой, хотя достаточно широко использует различного рода арпеджио, ломаные октавы и т. п. В этом отношении он больше ограничивает себя даже по сравнению с Бетховеном. Его разработка сольной партии идет по линии фигурационного мелодического расцвечивания, «распевания» тематического стержня, введения импровизационно-патетических взлетов (монологов) в наиболее яркие моменты вступления сольной партии (например, соло скрипки — вступление к первому изложению главной партии), усиления экспрессии и полноты звучания применением двойных нот, насыщенности аккордики (особенно в заключительной партии первой части, в финале) и т. д.

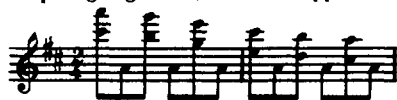
Концерт посвящен одному из крупнейших скрипачей эпохи, другу композитора Иоахиму, который внес немало изменений в сольную партию, направленных к усилению ее виртуозности. Но характерно, что от многих из них Брамс впоследствии отказался, оставив свое изложение.

Вот один из примеров для сравнения из финала концерта (авторское изложение и редакция Иоахима):

165а.

Вариант Брамса

[*Allegro giocoso, ma non troppo vivace*]



б. Концерт для скрипки с орк., III ч.

Вариант Иоахима



Брамс вернул первоначальный вариант. Нетрудно заметить, что вариант Иоахима обладает стандартной формульной структурой, единообразием движения голосов в отношении слабых и опорных долей такта (параллельные сексты верхних голосов на опорных моментах, повторяющийся звук *a* в нижнем голосе — на слабом времени). У Брамса же большая упругость и скрытая полифоничность подчеркнута вариантною метрического оформления триольного рисунка (у Иоахима — шестнадцатые), казалось бы, того же самого разложенного фигуративного хода.

Симфонии

Путь Брамса к симфонии был длительным. Композитор пришел к этому жанру на вершинном этапе своего творчества. Но хотя первая симфония была завершена Брамсом лишь к 1876 году, формирование симфонической концепции началось у него с первых же лет творческого пути⁷⁹. Так, в 1854 году у Брамса возникает замысел симфонии в *d-moll*, который был реализован в первом фортепианном концерте, законченном в 1859 году. В этом раннем произведении (см. с. 464) уже проявились существенные аспекты симфонизма Брамса, главным образом, в трагедийной и лирической сферах содержания. Симфонические качества музыкального мышления композитора сказались и в его фортепианных сонатах (особенно в *f-moll*'ной, ор. 5). Шуман отозвался о них как о своеобразных симфониях для фортепиано и советовал молодому автору идти дальше, к крупным симфоническим формам.

В 50 — 60-е годы Брамс пишет ряд оркестровых сочинений, в которых проявляется его тяготение к лирико-жанровой сфере, с одной стороны, и монументально-эпической — с другой.

Первая из них выражена в камерном оркестровом стиле двух серенад — *D-dur* ор. 11 (1858) и *A-dur* ор. 16 (1860), связанных с традициями сюитной, дивертисментной музыки венских классиков⁸⁰. В контексте изящных песенно-танцевальных образов выделяется своей психологической углубленностью *Adagio* из серенады *A-dur*.

Вторая из названных сфер ярко представлена оркестровыми вариациями на тему Гайдна (ор. 56, 1873) — произведением бо-

⁷⁹ Кроме четырех симфоний, занимающих центральное место в симфоническом творчестве Брамса, им написаны для оркестра две серенады, вариации на тему Гайдна, четыре концерта, а также две увертюры. Первая из них, «Академическая праздничная увертюра», создана в связи с присвоением Брамсу почетного звания доктора Бреславльского университета (1880). В ней использован средневековый студенческий гимн «*Gaudeamus igitur*» («Будем веселиться»). Вторая увертюра — «Трагическая» (1881) — первоначально предполагалась как вступление к «Фаусту» Гёте.

⁸⁰ Хотя первая серенада написана для большого состава оркестра, а вторая — для малого, обе они звучат легко и прозрачно, позволяя говорить о камерной трактовке оркестра.

лее позднего времени⁸¹. Продолжая линию фортепианных вариаций на тему Генделя (ор. 24), это сочинение раскрывает существенные черты в образном содержании брамсовского «классицизма» и показывает подход композитора к классическим формам как фактору, способному дать богатый импульс для творческой фантазии художника. Тема хорала святого Антония из партиты Гайдна привлекла Брамса своей народной почвенностью, возможностью создать на ее основе произведение, проникнутое духовной силой, пафосом жизнеутверждения. Тяготение Брамса к вариационным формам как крепкой основе свободного музыкального «зодчества» получает здесь новое убедительное подтверждение. Строя свой классический цикл по принципу строгих вариаций, выдерживая в нем тональное единство (весь цикл из девяти вариаций не выходит за пределы B-dur — b-moll), Брамс создает возрастающе напряженную линию развития, кульминацией которой является финал — пассакалья.

Динамичная трактовка вариационной формы проходит сквозной нитью в творчестве Брамса, находя свое высшее симфоническое выражение в пассакалье четвертой симфонии.

В формировании симфонического мышления Брамса важную роль сыграли его камерные инструментальные циклы, в особенности фортепианный квинтет f-moll ор. 34 (см. с. 439) — масштабностью, широкоохватностью содержания, действенностью музыкально-драматургического развития. Исключительным по своей значимости рубежом на пути овладения крупномасштабной симфонической драматургией стал «Немецкий реквием» — средоточие национальной традиции в творчестве композитора.

Придя к завершению своей первой симфонии, Брамс работает в этом жанре с огромной концентрацией сил: четыре его симфонии возникают на протяжении десяти лет, каждая из них имеет свою индивидуальную концепцию, занимает свое историческое место в развитии жанра.

В первой симфонии сконцентрированы бетховенские традиции брамсовского симфонизма. Об этом говорят и драматически-волевой характер образов первой части, пронизанной единым интонационно-ритмическим импульсом, и мажорный финал с вариационным развитием гимнической темы, интонационно напоминающей бетховенскую «тему радости» из девятой симфонии⁸². В первой части действуют принципы бетховенского сонатного *allegro* — в производном характере контраста партий и их интонационном рельефе, в интенсивности разработочного развития,

⁸¹ В архиве Общества друзей музыки в Вене композитор нашел неизданное произведение Гайдна — «Полевую партиту», написанную для духового оркестра князя Эстергази. Одна из тем этого сочинения была положена Брамсом в основу вариаций.

⁸² Ганс Бюлов — один из первых исполнителей брамсовских симфоний — назвал первую из них «десятой симфонией Бетховена».

динамической трактовке репризы, концентрированности, единстве формы в целом. Линия образного развития в цикле вызывает известные ассоциации с пятой симфонией Бетховена. От трагических образов первой части (с-moll), в которой внутренний мир человека раскрывается в столкновении с грозными силами «судьбы», развитие приводит к величественному радостному финалу (С-dur). Вступительный раздел финала, образуя арку со вступлением первой части, осуществляет драматургический перелом, переход от мрака к свету, от скорби к радости — мажорному гимну финала. Прообраз такого контраста — в финале девятой симфонии Бетховена.

Однако все сказанное не закрывает глубокого различия между симфоническими концепциями Бетховена и Брамса. Концепция с-moll'ной симфонии Брамса не только имеет более субъективные предпосылки, но и направлена в иное русло обобщения по сравнению с симфониями Бетховена. Драма со всей глубиной ее конфликтных процессов поднимается Бетховеном на уровень всечеловеческой проблемы борьбы за гуманистические идеалы. Основное же направление симфонизма Брамса, в том числе и первой симфонии, определяется лирико-психологическим содержанием. Середина 50-х годов, когда возникают первые наброски брамсовской с-moll'ной симфонии, отмечены душевным потрясением ее автора, связанным с болезнью Шумана, переживаниями, вызванными любовью к Кларе Шуман. Первая часть симфонии перекликается по характеру с такими трагическими произведениями композитора той поры, как первая часть концерта d-moll и первая часть фортепианного квартета с-moll, проникнутого вертеровским отчаянием. Брамс говорил о том, что во вступлении к квартету выражены чувства человека, «...который хочет застрелиться и которому не остается более ничего другого»⁸³.

Лирическое начало симфонизма Брамса с новой силой проявляется в третьей и четвертой его симфониях, но уже в первой оно окрашивает в особые брамсовские тона драматическую концепцию сочинения. Соответственно цикл симфонии существенно отличается от бетховенского, где развитие героической идеи проходит на протяжении всех частей, достигая кульминации в финале. Вторая и третья части брамсовской симфонии являются лирическими камерными страницами. Отсюда возникло суждение о симфонии, что она якобы не обладает необходимой целостностью и что ее средние части — скорее принадлежность камерной, но не симфонической музыки (см. об этом в монографии Р. Шпехта)⁸⁴.

Однако на этом основании нельзя делать вывод о том, что первая симфония Брамса — недостаточно последовательное выражение

⁸³ Цит. по кн.: Гейрингер К. Иоганнес Брамс. С. 64.

⁸⁴ Подобная «диспропорция» крайних и промежуточных частей цикла, сочетание разных планов — крупного, симфонического и камерного — встречалась ранее в симфониях Шумана.

симфонического жанра. Здесь кроется одна из особенностей брамсовского творчества — сочетание в нем философской глубины мысли, интимного, задушевного чувства, лиризма, столь свойственного романтическому искусству. В период созревания замысла с-молл'ной симфонии Брамс находился под глубоким впечатлением от шумановского «Манфреда». Острота психологического драматизма этого сочинения не прошла бесследно для его симфонии, усилив романтические акценты в ее «классическом» облике⁸⁵.

В комплексе стилевых черт первой симфонии весьма существенны также связи с Бахом. В драматической сфере образов наряду с четкими, лаконично очерченными темами, близкими бетховенским, выступает тематизм иного плана, основанный на гармонически напряженном мелодическом развертывании (совмещение романтических и баховских черт). Таково опять-таки вступление симфонии, где действует полифонический принцип противодвижения крайних голосов, принцип единовременного контраста. Остинатный бас — «удары судьбы» у литавр (органный пункт на тонике) подчеркивает экспрессивность восходящей мелодической линии струнных с поступенными хроматическими ходами. Контрапунктическая ткань насыщена напряженными гармоническими сочетаниями, отличается обилием задержаний, диссонансов. Здесь можно отметить и характерную для Баха цепочку септаккордов или уменьшенных септаккордов с задержаниями. Все в целом при медленном темпе способствует выражению сосредоточенности мысли, глубокого внутреннего драматизма чувств. Здесь можно заметить идущий через претворение стиля Баха путь к полифонизированной монологичности симфонических Adagio XX века (например, философско-трагедийным Adagio симфоний Шостаковича).

Монологическая текучесть сквозного развития, накладываясь на классические контуры сонатного allegro, составляет характерно брамсовское качество его музыкальной драматургии. Связь партий сонатного allegro, их производный контраст приобретает своеобразные формы выражения, в которых действуют особенно композиционного мышления композитора. Характерное преломление получает принцип интонационной цепляемости разделов формы. Концентрирующее действие производного контраста несколько ослабляется разветвленностью сквозных интонаций, формирующихся во вступлении. Выделяющийся в качестве заглавного мотива (*motto*) восходящий хроматический ход пронизывает сонатное allegro и проходит через весь цикл.

⁸⁵ Присутствие романтических «манфредовских» интонаций можно заметить в трагической экспрессивности восходящего хроматического хода вступления, в лирической хрупкости тритоновой секвенции из побочной партии (словно перинтонированный отголосок первых робких фраз из темы Астарты. См. примеры 89а, 168).

166а.

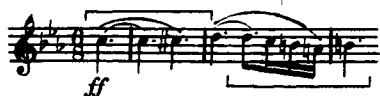
I ч., вступление

Un poco sostenuto



6. Allegro

г. п.



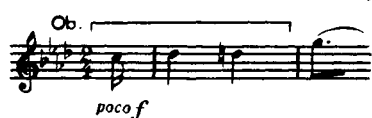
II ч.

в. [Andante sostenuto]



III ч. (тт. 55—56)

г. [Un poco Allegretto e grazioso]



IV ч., вступление

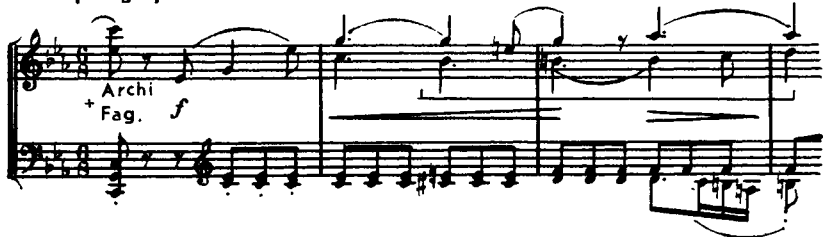
д. [Adagio]



Наряду с *molto* в *Allegro* действует система других интонационных связей. Так, движущаяся по аккордовым тонам тема главной партии включает в себя и заглавную хроматическую интонацию, и энергичный группеттообразный мотив, равно типичный для стилистики баховской эпохи и музыки Брамса. Нередко эти связи имеют полифоническое выражение — в той же теме главной партии оба указанных мотива даны в контрапунктическом соединении.

167.

[Allegro]



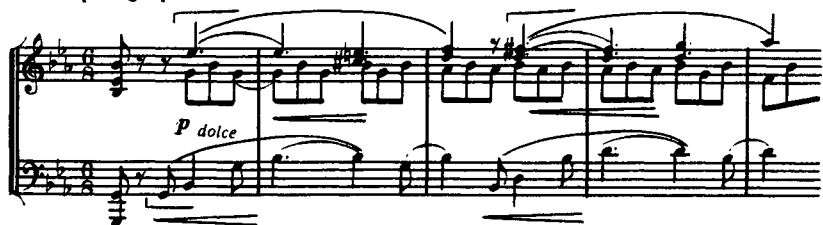
Остро драматический характер приобретают контрапунктические наложения тематических элементов в кульминации *Allegro* — предыкте к репризе.

Интонационно связаны между собой главная и побочная пар-

тии: побочная начинается мажорным проведением основного мотива главной (в Es-dur), который затем соединяется в контрапункте с *tutto*.

168 .

[Allegro]



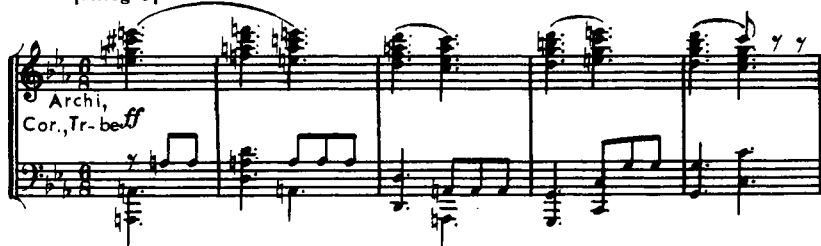
Хотя в побочной возникает и новая лирическая интонация, о которой говорилось в связи с «Манфредом» Шумана, в целом она не обладает такой тематической рельефностью, как главная, — сказывается стремление подчинить сонатное *allegro* единому образу.

Кульминационным моментом экспозиции является заключительная партия (es-moll) — средоточие драматического начала (характерная черта брамсовского сонатного *allegro*)⁸⁶. Она отличается гармонической напряженностью (основа — уменьшенный вводный септаккорд), подчеркнутостью оstinатной ритмоформулы. При общем классическом облике сонатного *allegro* в нем, как было сказано, проступают и романтические черты. К отмеченным выше добавим яркость ладогармонических контрастов. Так, например, экспозиция кончается в es-moll, разработка же начинается в H-dur, в этой тональности появляется здесь и тема главной партии.

В разработке выступают два контрастных начала. Наиболее активные элементы *allegro* — главная и заключительная партии — составляют основу тематизма разработки. Им противостоят хоральные последования, которые приостанавливают и сдерживают устремленный поток развития.

169 .

[Allegro]



⁸⁶ Минорная заключительная партия встречается и в мажорных брамсовских *allegri* (третья симфония, второй фортепианный и скрипичный концерты).

Величественные хоральные аккорды вторгаются в динамичную ткань разработки, внося в нее характерную для Брамса напряженную сдержанность. Это не снимает, однако, общей устремленности разработки к кульминации — предыкту к репризе и началу самой репризы. В момент кульминации особенно акцентируется драматический мотив из вступления.

Следует отметить обрамление первой части: в завершающем разделе коды в медленном темпе (*Poco sostenuto*) вновь звучит тема из вступления — хроматический восходящий ход у деревянных духовых на фоне литавр, завершающийся мажорным «баховским» кадансом.

Если в сонатном *allegro* симфонии превалируют классические традиции, то в *Andante sostenuto* Брамс выступает выразителем романтической эпохи. Все *Andante* проникнуто тонким движением душевных настроений, соткано из нежных и изысканных романтических интонаций. Одна из них — восходящий хроматический ход, трижды устремляющийся к неаккордовому тону *cis*, — своего рода брамсовский вариант «тристановского» мотива томления.

170. [Andante sostenuto]

Archi

[f] dim. p dim. dolce pp rf

Вместе с тем в *Andante* проявляется и возвышенность, глубина настроений, типичная для медленных частей сонатно-симфонических циклов Бетховена. Чувствуются связи с медленными частями бетховенских концертов, чему способствует и концертующий характер партии первых скрипок, особенно в репризе, где основная мелодическая линия поручена солирующей скрипке.

Сама тональность *E-dur* не раз избиралась Брамсом для выражения лирических настроений (медленная часть четвертой симфонии, среди поздних интермеццо два в *E-dur*).

Форма *Andante* — трехчастная с варьированной репризой. Средний раздел ее (*cis-moll*) отмечен меланхолическим настроением. Говоря о грусти, нежной лирике и меланхолии, запечатленной в музыке этой части, можно отметить связь и с лирическими интонациями Моцарта.

Характерную лирическую модификацию претерпевает третья часть цикла — *Allegretto grazioso* вместо скерцо. В *Allegretto As-dur*, где проявляются черты жанровости в простой, несколько наивного склада основной теме, проступает иная, по сравнению с *Andante*, грань лирики Брамса.

Вариационное развитие темы исходит из самого ее народнопесенного облика. Форма этой части — сложная трехчастная; средний раздел в H-dur, с фанфарным мотивом и характерно брамсовскими органными удвоениями голосов, выделяется суровой энергией звучания.

Финал — подлинная кульминация цикла. Если вторая и третья части несколько интермедийного характера, то первая часть и финал — единое целое в движении идеи от скорби к радости. Как уже отмечалось, финал начинается вступлением в с-moll, в котором разворачиваются драматические образы вступления первой части: те же выразительные средства, та же интонация и напряженность контрапунктического развития темы, но иная ее напряженность. Прорезая сгустившиеся мрачные краски, C-dur'ный клич валторны осуществляет решающий драматургический перелом — поворот от трагедийных образов к торжеству радости. Характерно, что эту тему Брамс выписывает в письме к Кларе Шуман, которое посылает ей в сентябре 1868 года. После длительной и серьезной размолвки он ей шлет приветствие: «С горных вершин и из глубоких долин приветствую тебя тысячекратно!»⁸⁷.

171 a.

Adagio



Noch auf'm Berg, tief im Tal, grüß ich dich viel tau_send_mal!

6. Più Andante

IV ч., вступление

Вряд ли мог бы появиться такой личный лирический мотив в финале девятой симфонии Бетховена, где «тема радости» имеет содержанием образы человечества; здесь же, у Брамса, в этой монументальной радостной музыке все-таки проступает лирический взгляд на мир. Концепционное различие финалов девятой Бетховена и первой Брамса, несмотря на черты их сходства, очень велико, Бетховен славит радость, которую дает людям преобразованный мир. Он выстраивает образ нового,

⁸⁷ Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. S. 281.

гармоничного мира как результата героического пути человечества. Брамс прославляет жизнь как таковую, жизнь как высшую ценность, которая дает человеку силы выстоять перед всеми ударами судьбы. В значительной мере финал первой симфонии, написанный гораздо позже первой части, — ответ Брамса на вертеровские настроения тех далеких лет, когда возник замысел сочинения, когда он впервые так непосредственно и остро столкнулся с проблемой жизни и смерти⁸⁸. Символический привет, посланный Брамсом Кларе Шуман, в контексте симфонии звучит как приветствие жизни, как возрождение духа в слиянии с радостной стихией бытия.

Концепция Брамса ближе финалу шубертовской C-dur'ной симфонии — полнота радостного мироощущения выражена в самой картине жизни, в могучем эпическом развороте народнопесенных образов.

В этой сфере господствует гимничность (главная тема — «тема радости»), выделяется хоральная тема, выступающая как символ единения, немецкого народного духа, столь сильного в финале симфонии⁸⁹.

Лирический оттенок песенности усиливается в побочной партии, контраст же вносит «вздыбленная», драматически-накаленная заключительная партия в e-moll. Значительность этой темы подчеркнута выведением ее в трансформированном виде в апофеозную коду финала.

Величавой простоте главной темы соответствует лапидарная форма — сонатная без разработки, с преобладанием вариационного развития. Однако Брамс драматизирует репризу — усиливает динамизм развития главной партии, напряженность вторжения темы вступления перед побочной, обостряет сдвиг, образуемый заключительной партией. Все эти драматические всплески создают второй уровень формы финала, второй, скрытый его план, словно взрывающийся изнутри эпическую уравновешенность вариационного развития главной темы.

Тут смыкаются принципы брамсовских сонатных и вариационных форм. Если в поздние годы Брамс уже не пишет вариаций как таковых, то свои принципы вариационных форм он органически включает в сонатно-симфонический цикл. С большим мастерством это сделано в финалах третьей и особенно четвертой симфоний. Но уже в финале первой наблюдается это сочетание сонатности с вариационностью.

Таким образом в первой своей симфонии Брамс воплощает идеи, образы и композиционные приемы, характерные для его творчества в целом. Классический, бетховенский аспект его сим-

⁸⁸ Сонатное *allegro* первой части было завершено в основном к 1862 году. Работу над симфонией Брамс возобновил в 1874—1876 годах, написав вступление к первой части и остальные части цикла.

⁸⁹ Она звучит во вступлении и в коде.

фонической концепции направлен в русло романтического симфонизма.

Если над первой симфонией Брамс работал очень долго, это произведение выразило становление Брамса-симфониста, то вторая симфония D-dur возникает на следующий же год после первой. Брамс написал ее летом 1877 года. Созданное в живописном австрийском селении Пертшахе, расположенном в горах, на берегу Вертерского озера, произведение это проникнуто чувством природы, освещено ее красками⁹⁰.

Разница между второй симфонией и первой примерно такая, как между «Пасторальной» симфонией Бетховена и его пятой. Если первая симфония Брамса отличалась трагедийностью содержания, то вторая, названная И. Соллертинским «Венской пасторальной симфонией», произведение очень светлое, лирическое, овеянное дыханием природы. В нем ярко проявляются жанровость, связь с бытовой музыкой. Если в первой симфонии видны традиции Бетховена, претворение элементов стиля Баха, то во второй симфонии выступают другие истоки симфонизма Брамса, связанные с песенным симфонизмом Шуберта⁹¹.

Во второй симфонии большую роль играет жанр вальса. Уже первая часть ее, написанная на $3/4$, пронизана элементами вальсовых ритмов. На этом основании вторую симфонию критики склонны были считать не симфонией, а скорее своеобразной расширенной серенадой. Исследователь творчества Брамса, лично знавший композитора, Р. Шпехт называет ее симфонией-серенадой, усматривая в ней связь с первой, D-dur'ной серенадой, которую композитор сначала обозначил этим двойным наименованием.

Однако вторую симфонию нельзя рассматривать как отклонение от линии развития брамсовского симфонизма. В каждой симфонии Брамса раскрываются разные аспекты его музыкальной концепции, в которую лирико-элегическая вторая симфония вносит значительный вклад. Характер и колорит симфонии определяет первая валторновая тема главной партии, мягко пропетая выразительными брамсовскими терциями и секстами. Такой зачин связывает вторую Брамса с другими романтическими образами природы — с C-dur'ной Шуберта и Es-dur'ной Брукнера. Краткий мотив у струнных басов, *d — cis — d*, вводящий в валторновую тему, является лейтмотивом всей симфонии. Он предваряет собой каждое построение главной партии:

⁹⁰ В одном из писем, восхищаясь природой Пертшаха, Брамс пишет: «Когда во время прогулки ты отрываешь взгляд от книги и смотришь кругом, то тебе бросается в глаза, как белоснежны горы, окружающие синее озеро, как нежна зелень деревьев» (цит. по кн.: *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. С. 146—147).

⁹¹ Эту преемственность подчеркивал Г. Бюлов, называя вторую Брамса «последней симфонией Шуберта».

172. *Allegro non troppo*

Огромную роль этот мотив играет в разработке, становясь здесь драматизирующим фактором.

Значение этого мотива не исчерпывается первой частью, хотя он в дальнейших частях симфонии более завуалирован и наиболее рельефно проводится в первой части — *Allegro non troppo*.

В сонатном *allegro* Брамс не концентрирует тематический материал в двух контрастных темах-образах, давая целый ряд побочных ответвлений от основных тем. Так, уже в главной партии появляется вторая лирическая тема у струнных, которая является как бы «распетым» вариантом первой. Для того чтобы связать все это обилие тематического материала, Брамс использует указанный выше вступительный мотив (*motto*).

Сонатное *allegro* второй симфонии не включает резких контрастов, отличается плавным развитием песенной линии, которая мягко переходит от одной темы к другой, постоянно меняющих свой колорит и характер в пределах единого лирического содержания. Новый оттенок вносит побочная партия, выделяясь своей тональностью (*fis-moll*), меланхоличностью настроения, эмоциональной насыщенностью звучания (виолончели и альты в низком регистре). В ней скрыта темпераментность брамсовских венгерских тем. Терцовое ведение мелодии связывает ее с традициями бытовой музыки. В гармонической структуре темы выступают такие яркие особенности музыкального языка Брамса, как выдвижение субдоминантовой функции, взаимопроникновение минора и мажора, натуральный минор и т. д.

Широкую, развернутую экспозицию можно сравнить с экспозицией первой части *C-dur*'ной симфонии Шуберта. О связях с композиционными особенностями сонатного *allegro* Шуберта говорит и медиантовое соотношение тем (*D — fis* у Брамса, *C — e* у Шуберта), и введение разработочного раздела в конце экспозиции — между побочной и заключительной партиями. После песенной «терцовой» побочной партии *fis-moll* появляются энергичные пунктирные ритмы активной заключительной партии (*A-dur*), что создает линию нарастания, подъема в экспозиции. При спокойном характере главной партии и при лирическом характере побочной именно заключительная опять-таки является динамической кульминацией экспозиции.

Мотивное развитие с оживленной ритмикой в среднем разделе заключительной партии приводит к мажорному проведению темы побочной партии, которая завершает экспозицию в *A-dur*.

Разработка сочетает классический мотивно-тематический принцип (здесь развиваются отдельные элементы главной партии —

вступительного мотива и мотива валторны) с колористическими приемами развития, характерными для романтического стиля. Проведение отрезков темы в различных тональностях создает переливчатую гамму оттенков.

Уже самое начало разработки, где звучит основная тема в F-dur (что составляет терцовое соотношение с заключением экспозиции), говорит о значении колористического фактора в развитии тематизма. Особенно ярко он проявляется в последнем разделе разработки, основанном на красочных консеквентных перемещениях построений, образуемых *tutto* и элементами главной партии, тонально-гармоническом варьировании с тонкой сменной мажоро-минорных красок. При этом сопоставление указанных тематических элементов не дробит изложение — они образуют новый тематический синтез, обогащенный свежими контрастами красок. Тематически концентрируясь, общая линия изложения сохраняет свою плавность, песенность (в этом — существенное отличие от классической разработки).

Начинается этот раздел в G-dur (с такта 246), сменяющемся одноименным минором — g-moll, которым открывается цепь модулирующих секвенций: g — B, d — F, fis — d (D). Переходы из одной тональности в другую осуществляются через увеличенное трезвучие III ступени, с его характерным фонизмом, вносящим в диатонически-ясную тему черты романтической загадочности.

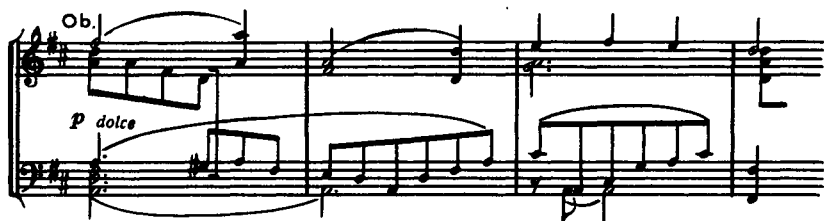
173. [Allegro non troppo]

Musical score for example 173, [Allegro non troppo]. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part features a series of chords and arpeggiated figures, with dynamic markings *sf*, *mf*, and *f*. The violin part has a melodic line with a long slur over several measures. The key signature changes from G major to g minor.

Характерная черта сонатного *allegro* Брамса — непрерывность развития, плавный бесцезурный переход от разработки к репризе, которая плавно включается в течение музыки, вступает внутри каденционного оборота, в момент появления квартсекстаккорда II ступени (затем следуют доминанта и тоника).

174. [Allegro non troppo]

Musical score for example 174, [Allegro non troppo]. The score is for woodwinds (Fl. and Cl.) and strings (Archi). The woodwinds play a melodic line with a long slur. The strings play a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *dim.*. The key signature is G major.



Брамс любит концентрировать, сжимать форму в репризе путем полифонического совмещения тем — в данном случае в контрапункте идут обе темы главной партии (вторая тема превращается в сопровождающий контрапункт). Эта линия контрапунктического сжатия формы продолжена в коде, где совмещены два элемента первой темы главной партии — вступительный мотив и начальная валторновая тема — в лирически-трепетном вальсовом движении у струнных. Функцию лирического послесловия приобрела главная партия, впитавшая вальсовую пластику сферы побочной партии: осуществлена еще одна форма синтеза — жанровая.

Если первая часть симфонии воплощает образы лирико-пасторальные, то вторая часть — *Adagio non troppo*, *H-dur* — выражение глубокой философской лирики Брамса.

Примечательно, что философский аспект медленной части цикла выступает на первый план именно во второй симфонии — наиболее объективной по содержанию (в первой и третьей симфониях — это *Andante* интимно-камерного склада; *Andante* четвертой симфонии обобщает оба плана — и камерность, и симфоническую масштабность). Характер *Adagio* второй симфонии, отмеченный глубокой сосредоточенностью мысли, лирической проникновенностью и одновременно строгостью настроения, обобщает существенные черты искусства Брамса, внутренне ему присущего классического духа. Собственно брамсовское органично смыкается с традициями, идущими от Баха, позднего Бетховена.

Облик *Adagio* определяется его первой темой. Полифоничная, она по-новому претворяет качество баховского «единовременного контраста», создаваемого не только противодвижением двух мелодических голосов (виолончели и фаготы), но и тонко выраженной гармонической полифункциональностью. В доминанту *H-dur*, образующую строгий pedalный каркас темы, внедряется указанное выше мелодическое движение к *cis*, разновременное подчеркнутое в разных голосах вводнотоновым *his*. Образующиеся при этом тритоновые ячейки — восходящая *Fis — His* — в нижнем голосе (фаготы) и нисходящая *fis¹ — his* — в верхнем (виолончели) — подчеркивают экспрессивность темы, сообщают ей черты баховской напряженной интонационности (в поступенном развертывании нижнего голоса образуется еще один тритон *cis — g*).

175. Adagio non troppo

В результате одновременного контраста двух ладотональных красок — H и cis — тема приобретает особый, неоднозначный характер — суровый и праздничный. Совмещение, весьма характерное для Adagio Брукнера. Однако от ораторской приподнятости брукнеровской музыки Adagio Брамса отличается свойственной композитору глубокой простотой. В жанровых истоках темы — ритме шествения (начало темы) и хоральности (фраза тромбонов) также можно было бы видеть общее с Брукнером (идущее через преломление Баха), однако эти жанровые контрасты у Брамса не подчеркнуты. Они выражены более внутренне, не претендуя на создание антитезы двух миров, по-«баховски» включаясь в развертывание внутреннего монолога-размышления.

Чувство природы, которым проникнута вторая симфония, нашло здесь выражение не в колористически-жанровых пленэрных чертах, присущих первой части, а через раскрытие состояния души, философское размышление. Жанровые связи — с шествием и хоралом (первая тема), роговым сигналом (вторая дополняющая тема первого раздела, имеющая пентатоническую структуру) даны очень опосредованно, подчинены интеллектуально-философскому строю музыки. Так, вторая, пентатоническая тема валторны излагается в виде четырехголосного фугато. Полифоничность не только как свойство фактуры, а свойство самого стиля Adagio определена уже первой темой. Как отмечалось, это тонко дифференцированная контрапунктическая ткань с применением вертикальных перестановок голосов (см. репризу). Вариационно-полифоническое развитие в рамках трехчастной формы идет по линии усиления плавности, мелодической распевности голосов, эмоционального насыщения и высветления звучания. Секстоли шестнадцатых в среднем разделе (D-dur) уходят корнями в фигурационную технику из Hammerklavier и девятой симфонии Бетховена, заключающих в себе много предвосхищений брамсовских стилистических черт.

Третья часть — типичное для Брамса Allegretto (вместо скерцо), в котором танцевальность, жанровость сочетается с лиризмом. Обращаясь к традициям Гайдна, Шуберта, Брамс основывает свое Allegretto на жанре лендлера. Здесь особенно ощутима связь с его собственной серенадой D-dur.

Финал отличается большой развернутостью формы, шириной, размахом. Можно говорить о чертах эпичности этого финала. Уже в первой симфонии Брамс обратился в финале к теме народного гимнического характера. Здесь он также обращается к теме народного плана, но, в отличие от финала первой симфонии, в ней больше песенного лиризма. По своей интонационной структуре она перекликается с главной партией D-dur'ного скрипичного концерта, написанного почти одновременно с симфонией⁹². Оба сочинения связывает общность образов и настроений.

В новом облике раскрывается симфонизм Брамса в третьей симфонии — F-dur (1883).

Показательно, что первый исполнитель этой симфонии дирижер Ганс Рихтер назвал ее «Героической», имея в виду параллель с Бетховеном. Однако в целом симфонию Брамса едва ли можно особенно сближать с «Героической» Бетховена, ибо преобладает в ней лирическое начало, выраженное с большой взволнованностью, подъемом и патетикой.

Концепция симфонии ярко романтична — в ней отражена романтическая личность с ее восторгами и мятежностью, скорбью и просветлением, пантеистическим отношением к природе, чувством поэзии народного быта. Трудно однозначно определить жанр симфонии — в ней слились драма и пастораль (синтез образов первой и второй симфоний), лирика и эпос. Значительно ее место в развитии лирико-психологического симфонизма конца XIX века.

Так же как первая и вторая, третья симфония имеет свой эпиграф, свой заглавный мотив — широкий, восходящий на терцию и сексту мотив-клич, своего рода пантеистический символ природы. Он открывает первую часть симфонии.

По-разному гармонизованный — то как ход по тонам трезвучия, то входя в состав более напряженных гармоний (септаккорда доминантового или уменьшенного), — он пронизывает всю первую часть, рельефно звучит на гранях формы перед главной, побочной и заключительной партиями, в переходе к разработке, преддыкте к репризе, внутри репризы, коды.

176а. Allegro con brio



⁹² Тоника с секстой является интонационной основой обеих тем.

6. [Allegro con brio]

Ob.
p

в. [Allegro con brio]

Cor. *espr.*
p

f
cresc.

Являясь связующим элементом всей ткани, этот заглавный мотив проникает и в другие части цикла, в частности в финал.

Третья симфония Брамса обладает своеобразной драматургией цикла. Развитие образов направлено от мажорного сонатного *allegro* светлого и восторженного характера, где с особой силой проявляется романтический пафос Брамса, к трагическим образам бурного минорного финала. Такой тональный план от мажора к минору необычен, даже уникален. Вместе с тем здесь выступает тенденция трагической трактовки финала, которая так гениально будет осуществлена Брамсом в четвертой симфонии и найдет яркое выражение в симфонических циклах Малера. В русской симфонии концепция трагического финала имеет своей вершиной шестую Чайковского.

Промежуточные части третьей симфонии — *Andante* и *Allegretto*, оттеняющие друг друга своим ладовым колоритом (C-dur — c-moll) В *Andante* сочетаются простота народной песенности и внутренняя глубина содержания, богатство психологической разработки образов. Мысль Брамса идет здесь от простого к сложному. *Allegretto* — образец тонкого брамсовского претворения инто-

наций бытовой лирики. Являясь своего рода камерными лирическими интермеццо в цикле, промежуточные части включаются в линию общего психологического развития в симфонии. Вплоть до финала, где разражается «трагическая буря», «действие симфонии все время разворачивается где-то совсем близко от сферы подлинной трагедии, но пока что не вступает на ее территорию, поэтому трагедийные зарницы сверкают лишь издали»⁹³.

«Патетической одой» назвал И. Соллертинский третью симфонию Брамса⁹⁴. Такова, прежде всего, ее первая часть, совмещающая романтическую приподнятость тонуса и классическую ясность мысли.

Брамс начинает свое высказывание с кульминационного момента, но потом идет к более уравновешенному изложению материала. В приподнятой, пламенной, экспрессивной теме главной партии (ремарка *con brio* очень верно характеризует дух музыки) обращает на себя внимание контраст мажорных и минорных красок. Контраст такого рода вообще характерен для стиля Брамса, но в данном случае он особенно акцентирован, выступая как в горизонтальном, так и вертикальном аспектах музыкальной ткани. Верхний слой музыки излагается в мажоре (F-dur), а в басу звучит мотив вступления с минорной терцией. Так что здесь не только контраст регистров, но и контраст ладовых красок — светлых и мрачных. В этом единовременном контрасте — драматизм главной партии.

Такие примеры одновременного совмещения различных ладов и даже тональностей мы можем найти у Брамса в других сочинениях, например в начале интермеццо *a-moll op. 118*⁹⁵.

В дальнейшем развитии экспозиции роль контрастных тональных красок также чрезвычайно значительна. Брамс излагает побочную партию в A-dur, но переход в A-dur, который сам по себе составляет с основной тональностью яркий колористический контраст, осуществляется через далекую тональность — Des-dur (тональность энгармонической III мажорной ступени). Таким образом, тональный план экспозиции отличается красочным последованием звеньев: F-dur — в главной, Des-dur — в связующей партии и A-dur — в побочной партии.

В побочной партии Брамс тесно связан с традициями бытовой музыки: здесь вновь ощущается аромат Вены. Венский вальс, который нашел симфоническое претворение во второй симфонии, трактован в третьей своеобразно, расширен метр — $\frac{9}{4}$. Широта метрики и ритма вообще характерна для данного Allegro, идущего на $\frac{6}{4}$. Брамс умеет создавать взволнованные, внутренне

⁹³ Соллертинский И. Симфонии Брамса // Соллертинский И. Исторические этюды. С. 295, 293.

⁹⁴ Там же. С. 285.

⁹⁵ Основная тональность интермеццо — *a-moll*, но первый аккорд звучит как доминанта F-dur, в басу же проходит фигурация на тоническом секстаккорде *a-moll*.

напряженные образы в рамках неторопливых широких ритмов (это характерная его черта, проявление сдержанности даже в самых пылких моментах). В данном же случае лирика побочной партии спокойна, имеет пасторальный оттенок благодаря пентатоническим оборотам в мелодии, звучащей у кларнета.

177. *Allegro con brio*



Заключительная партия, как и в предыдущих симфониях, — наиболее драматический момент экспозиции. Характерно потемнение колорита (a-moll), быстрое ритмическое движение. Минорный патетический тонус заключительной партии продолжен лаконичной разработкой, драматическим центром которой является новый вариант темы побочной партии. Она звучит в cis-moll, преимущественно у струнных, с большой экспрессией (мелодия в густых тембрах альтов, виолончелей, фагота). Вместо пасторального наигрыша, вальсовости — страстный монолог, близкий по духу шумановскому «Манфреду» (особенно эпизоду на теме побочной партии в разработке). Контрасты разработки лаконичны и рельефны. Вместе с появлением валторновой темы эпитафия напряженная скорбь побочной уступает место торжественной сосредоточенности — эпизоду просветления, вводящему в предыдущую зону разработки (*Un poco sostenuto*), где фрагменты главной темы, омрачаясь, втягиваются в нисходящий фригийский ход. Оба эти момента, отмеченные контрастной сменой мажоро-минорных красок, выявляют драматургическое значение ладовых контрастов, заключенных в самой теме главной партии. Кульминационное начало репризы ознаменовано ярким гармоническим сдвигом — «провозглашением» мотива эпитафия в Des-dur, — оказывающимся гармонией VI низкой ступени по отношению к главной тональности. В этой яркости хроматического терцового соотношения, выступающего в решающей фазе развития, с особой концентрацией проявился колористический фактор музыкального языка третьей симфонии, красочность брамсовской гармонии в целом, хотя многие исследователи отказывали Брамсу в чувстве колорита. По поводу же третьей симфонии добавим, что шубертовская диатоническая медиантовость тональных соотношений в экспозиции и репризе обновлена здесь хроматическими связями (F — A в экспозиции и F — D в репризе).

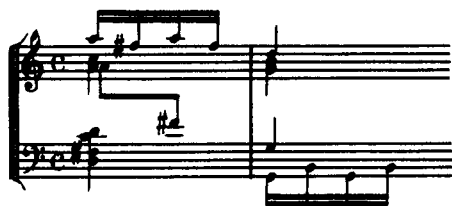
Общая драматургия сонатного *allegro* характеризуется тем, что от пылкого начала Брамс приходит к умиротворенному заключению, где патетические интонации растворяются в мягком просветленном звучании эпитафия и начального мотива главной партии.

Умиротворение в коде наступает и в результате развития внутри всего цикла (кода финала), выявляя специфику драматургии симфонии, сочетающей большой накал эмоций с волевой сдержанностью их выражения, сосредоточенностью мысли. Все драматические всплески и напряженные моменты в конце концов разрешаются, уступая место умиротворенному просветлению. В этом смысле третья симфония при всем ее внутреннем пафосе очень отличается от четвертой, где другая направленность развития образов и в Allegro, и в финале (устремленность к трагедийной кульминации в первой части и реализация этой устремленности в конце цикла).

Крупный план драматургии первой части третьей симфонии сочетается с тонкостью деталей его внутренней разработки. Этот второй план выступает на первое место в промежуточных частях цикла с их камерным обликом, множеством выразительных и колористических деталей. Сочетанием песенной простоты и изысканности отличается C-dur'ное Andante. Здесь очень важно обратить внимание на гармонические и фактурные детали — своеобразие ладового колорита, изящество подголосков, контрапунктов, которыми изобилует вариационное развитие. На диатонический простой контур песенной темы в духе колыбельной накладывается «вторым слоем» хроматизированная красочная «вуаль». В процессе вариационного развития темы все более изысканным становится гармонический язык, в котором можно заметить соприкосновение с характерными деталями гармонии Грига, как, например, в обороте с ведением вводного тона не на малую секунду вверх, а на большую терцию вниз.

178.

[Andante]



Колористический брамсовский штрих — минорная доминанта (в a-moll). Ладофункциональная переменность, богато выявленная в этой части, — характерная черта гармонии Брамса как представителя романтической эпохи. Глубоки внутренние психологические контрасты Andante — в среднем разделе появляется новая таинственно-фанфарная тема, которая затем найдет развитие в драматическом финале.

Одно из психологических открытий Брамса — кода с внезапно расцветающей в напряженных секвенциях темой; переход от поэтической простоты пасторально-песенного образа в сложный

экспрессивный мир человеческого духа, окрашенного романтическим томлением, кажется близким лирике Вагнера. Однако эти «вагнеровские» мелодико-гармонические интонации, насыщенные альтерациями, хроматикой неаккордовых тонов, звучат в брамсовском, более светлом и уравновешенном варианте.

179.

[Andante]

Росо Allegretto из третьей симфонии концентрирует один из характернейших аспектов стиля Брамса — высокоартистичное, тонко-художественное претворение жанрово-бытовых истоков. Это романс для оркестра, сочетающий эмоциональную непосредственность связей с формами бытового музицирования и психологически тонкую, поэтическую брамсовскую нюансировку их⁹⁶. Такую тему, как в Allegretto, Брамс мог почерпнуть из репертуара, который ему приходилось играть в кафе. Но банальность мелодического первоисточка в сочетании с тонкостью брамсовской интонационности, насыщенной структурой его ткани, создают образ, полный одухотворенности и благородства. Особенно обращает на себя внимание оригинальность метроритмической структуры темы — перебои хорейских и ямбических мотивов, внутренняя тревожность ритма. Своеобразие гармонии — большие септимы и секунды — придает музыке терпкость и освобождает ее от излишней чувствительности (благородная брамсовская сдержанность при всей открытой эмоциональности этой темы).

Тонко вписывается в контекст этого симфонического романса-

⁹⁶ Р. Шпехт тонко отметил свойство Брамса снимать характер повседневности с обыденных явлений и заглядывать в глубины души человека.

элегии лирико-скерцозный образ среднего раздела (ведь эта часть призвана заменить собой скерцо).

Обновлены краски репризы. Окрашенная валторновым тембром мелодия приобретает новый романтический оттенок, связывающий ее с эпитафией, поэтическим миром природы.

Драматический центр симфонии — финал — исполнен бурной тревоги, моментами поднимающейся до высот трагедии. Главная партия, изложенная октавным двухголосием, мрачная, таинственно-приглушенная, с чертами фригийского минора (опора на V ступень f-moll), носит черты излюбленной Брамсом балладности.

Обращает на себя внимание внутренняя контрастность этой партии. В ней несколько тематических элементов: первый — тревожная тема *sotto voce*, второй — хорально-фанфарная, «роковая» тема, которая выросла из средней части.



И наконец, неистовая вспышка драматизма (третий тематический элемент) в репризном разделе главной партии. Тональная двойственность главной партии (f — c) усугубляет неустойчивость ее структуры: третий раздел главной партии перерастает рамки репризы, становясь в сущности связующей партией с присутствующим последней разработочным развитием.

Побочная более простая, связанная с народно-песенными образами героического плана, лапидарная тема в C-dur. Преобладание трагического тонуса определяет характер заключительной партии (c-moll), которая подхватывает эмоциональную вспышку главной, доводит ее до кульминации. В ней реализуется и характерная для главной партии направленность к c-moll.

В финале третьей симфонии проявляется характерная особенность симфонического развития Брамса — органичное совмещение сонатных и вариационных принципов (это было видно уже на примере финала первой симфонии). Главная партия образует в дальнейшем своем развитии рассредоточенный цикл вариаций (экспозиция, разработка, реприза). Проникая в разработку, вариационность совмещается с мотивно-разработочными приемами развития, идущего по линии возрастания напряжения.

Реприза (с третьего, неустойчивого раздела главной партии или связующей) является кульминационным этапом развития. Ее фактура — мощное удвоение мелодии октавами, заполненными терциями и секстами, — несет на себе влияние органной музыки.

Динамическое нарастание, которое осуществляется от экспозиции к репризе, рассеивается в коде светлым лирическим после-

словием — реминисценцией трансформированной начальной темы финала (в изысканной фактуре и гармонизации), хоральной темы из главной партии и в самом конце — проведением motto и первого мотива из главной партии первой части.

Умиротворенный характер коды, намеченный уже в первой части симфонии, рассеивает тот драматизм, который был доведен до кульминации в финале, создает уравновешенность драматургии, подчеркивает значение светлого, гармоничного мироприятия.

Завершается путь Брамса-симфониста четвертой симфонией e-moll. Она написана в 1885 году. Знаменательно, что тяжелобольной Брамс прощался с венской публикой в 1897 году именно этой симфонией — в области симфонической музыки это его лебединая песня.

В четвертой симфонии с наивысшей зрелостью и художественной силой проявилось взаимодействие лирического и трагедийного начал искусства Брамса, синтез лирически-песенных и драматически-действенных принципов его симфонизма. Традиции песенного симфонизма Шуберта проявились здесь по-новому и особенно индивидуально.

В целом облик четвертой симфонии определяет драматургическое развитие от скорбно взволнованно-элегической первой части к трагическому финалу — пассакалье.

Как всегда у Брамса, и в этой симфонии особенно, классический четырехчастный цикл внутренне обновлен. Это обновление ощущается в каждой части цикла, наиболее открыто выступая в решении финала. Четвертая симфония может по праву быть названа высочайшим образцом брамсовского стиля, каждая часть ее монументального цикла является концентрированным обобщением его различных сторон.

Первая часть — выражение симфонической лирики Брамса, с ее задушевной сердечностью чувства и философской значительностью мысли, никогда не подаваемой с романтической преднамеренностью, характерной для Листа и Вагнера, не возносимой в чертоги Валгаллы или серафические выси царства Грааля. Характерно уже самое начало — без вступления, без акцента на первых интонациях, подчеркивания их значительности. Нить лирического сокровенного высказывания возникает сразу, как бы в нарушение закона высокого жанра симфонии. Как у Шуберта, все здесь просто, человечно и глубинно-значительно, отличаясь, однако, особой атмосферой размышления, медитации и — одновременно — внутренней действенности. Вторая часть — это тонкая лирика Брамса-колориста, влюбленного в природу, «слышащего» ее краски. Здесь он как-то удивительно близок Шуберту и Григу, но монументальнее, философичнее. Третья часть — брамсовское чувство народного элемента, бурление жизненных сил в грубой терпкости и плакатности танца, бурлеска. Четвертая часть — брамсовское понимание трагического начала, его «прочтение» тех

вечных законов жизни и смерти, сущность которых столь концентрированно выступила перед ним в трагедиях Софокла.

В начальном *Allegro non troppo* обращает на себя внимание лирический характер основных тем — и главной, и побочной партий. Главная тема — пример редкостного слияния непрерывности, процессуальности мелодического развития и пластичной завершенности формы (девятнадцатитактный период сквозного строения, который подхватывается волной вариационного развития в связующей партии). От шубертовской песенной структуры эту тему отличает интенсивность секвентного интонационного развития, гибкость внутреннего движения — как в импровизационно-лирической инструментальной пьесе. Знаменательна связь этой темы с интермеццо *b-moll op. 117* — одинаковое дыхание мелодии (более крупного масштаба в симфонии), порывистые лирические, взволнованные интонации, образующие протяженную линию мелодического развертывания.

181a.

Allegro non troppo
V-ni I, II in 8^{va}

симфония № 4, I ч.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff continues the melody with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled "V-ni I". The third staff shows a dynamic shift to forte (*f*) and then back to piano (*p*), with a more rhythmic and textured melodic line.

6.

Andante non troppo e con molto espressione

Интермеццо *b-moll op. 117*

The musical score is for a piano piece in B-flat major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts with a piano (*p dolce*) dynamic and features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second system continues the piece with a more active melodic line and a bass line with chords, maintaining the *p dolce* dynamic.

Обращает на себя внимание претворение определенных элементов стиля Баха. И в симфонии, и в интермеццо это очень ощутимо: приемы баховской секвентности, непрерывного мелодического развертывания из начальной интонации. Но, в отличие от Баха, эта интонация-ядро не нейтрализуется в развертывании, а обретает возрастающую эмоциональную яркость⁹⁷.

Линия эмоционального нарастания продолжена побочной партией — более непосредственной, открытой по своей выразительности. В ее насыщенной кантилене проступают связи с лирикой бытовых жанров. Страстный темпераментный характер темы с ее сочным виолончельным тембром, особой экспрессией каденционных оборотов с задержаниями, подчеркнутостью хроматического вводного тона заставляют вспомнить мелодику Венгерских танцев Брамса. Но, как и в *Allegretto* третьей симфонии, Брамс умеет придать им особое благородство и строгость. Минорный лад (побочная партия звучит в тональности минорной доминанты — *h-moll*) сообщает особенно напряженный и внутренне страстный характер этой теме.

Контраст вносит активная, фанфарная тема преддыкта к побочной партии, звучащая у деревянных духовых на доминантовой гармонии по отношению к тональности побочной партии.

182. [*Allegro non troppo*]



Если в побочной партии сгущены минорные краски, то к концу экспозиции наступает просветление — группа тем в *H-dur* образует заключительную партию.

Отказываясь от повторения экспозиции, Брамс, однако, начинает разработку развернутым проведением главной партии в основной тональности, что подчеркивает лирическую монологичность образа. Однако далее лирическая линия насыщается активным развитием, направленным от целостного элегического звучания главной партии к столкновению контрастных образов (мотивная разработка элементов главной партии и темы преддыкта и побочной). Достигая кульминации, эмоционального взрыва, напряжение внезапно снимается. А в преддыктовом разделе разработки наступает момент сосредоточенности, тишины, в глубинах кото-

⁹⁷ Ниспадающий по терциям заглавный мотив — зерно темы — чрезвычайно характерный для Брамса мелодико-гармонический ход, основанный на терцово-плагальных миноро-мажорных последованиях гармоний.

рой рождается реприза. Плавное втекание в репризу, вуалирование ее начала, сглаживание цезуры связано с общим принципом мелодического развертывания формы, существенным для симфонии.

В гармоническом и фактурном отношении переход к репризе — один из примечательных моментов. Начальный фрагмент главной партии возникает в неторопливых сосредоточенных фигурациях, в увеличении, приобретая черты хоральности. В таком виде начало темы мелодически и гармонически совпадает с начальной фразой третьей песни из цикла «Четыре строгих напева» Брамса.

183а.

[Allegro non troppo]

симфония № 4, I ч.

6. Grave

Четыре строгих напева, № 3

Связь с этой песней (говорящей о трагедии и благе смерти), концентрированно выражающей состояние брамсовской души на пороге прощания с жизнью, обнажает внутренний философский подтекст симфонии, намечающий путь от лирики первой ее части к финалу⁹⁸.

Высшей кульминации развитие главной партии достигает в коде, намечающей трагический аспект финала. Тема главной партии звучит в могучих аккордовых дублировках голосов, ее каноническое изложение еще более подчеркивает фатальную суровость, близкую к финалу.

184.

[Allegro non troppo]



Во второй части лирическое начало, присущее четвертой симфонии, выражено в другом аспекте — это светлое, глубоко сосредоточенное *Andante moderato*, в котором большую роль играют колористические моменты. Круг образов и характер настроений можно сопоставить со второй частью «Неоконченной» симфонии Шуберта, так же как и сам тип контраста первой и второй части.

Романтичны оркестровые краски — тему вступления начинают валторны, отголоском, как эхо, подключаются деревянные духовые инструменты в более высоком регистре. Своеобразная пленэрность звучания проникнута колоритом природы.

Красочна и тонально-гармоническая сторона этой музыки — E-dur со множеством иных ладовых оттенков. Во вступлении, являющемся интонационной основой всей части, колебание ладовой опоры между *e* и *c*, альтерация ступеней (III, VII и VI пониженные ступени) создают переливчатость мажоро-минорных красок (*e-moll* фригийский — C-dur). Вместе с появлением главной партии можно говорить об элементах мелодического E-dur (понижены VI и VII ступени), в котором ярко выделяется излюбленная брамсовская гармония минорной доминанты.

⁹⁸ Этот путь в афористической форме своеобразно отражен в песне контрастом двух ее разделов — *e-moll* — E-dur. По настроению, образному строю и жанровой основе песня гораздо ближе к финалу, чем к первой части симфонии. В «пассакальной» теме фортепианного сопровождения выделяется то же гармоническое последование хроматическим сдвигом в *aïs* (в аккорде двойной доминанты), что и в финальной теме симфонии.

Andante moderato



6. [Andante moderato]

Во всем ладовом своеобразии музыки много близкого Григу, тонкой романтической картинности, свойственной григовским лирико-пейзажным образам.

Форма Andante — сонатная, объединенная вариантными преобразованиями темы вступления. Брамс использует здесь тот же прием вторгающегося контраста, что и в первой части, — в зоне связующей партии перед вступлением побочной, на преддыкте к ней звучит напряженная фанфарная тема у деревянных инструментов — преобразованный мотив вступления. Тревожный преддыкт прекрасно оттеняет гимнически-приподнятую тему побочной партии (H-dur) с ее широким, «вольным» мелодическим дыханием, теплой насыщенностью тембра (проведение этой темы Брамс поручает виолончелям).

Песенно-мелодическая стихия Andante в полной мере раскрывает себя в вариационном развитии тем, фигурационной разветвленности кантиленной основы — мелодическом движении формы, увенчанной в коде новой песенной темой, пропетой «брамсовскими» терциями.

В четвертую симфонию, в отличие от других, входит скерцо. В самой лирической из симфоний Брамс дает особенно яркую жанровую народную картину, усиливая тем самым контрастность частей цикла. Самоуглубленность сменяется впечатлениями, которые возникают от яркой праздничной толпы (такие контрасты были близки самой натуре Брамса).

Форма скерцо — также сонатная. Первая тема с очень яркими ритмическими акцентами; вторая — более песенного склада. В этом простом народном напеве проявляется своеобразие брамсовской гармонии — мажорная доминанта сменяется минорной.

[Allegro giocoso]

В трио звучит новая тема в Des-dur (с преобразенными интонациями главной партии) у духовых инструментов — «золотой ход» у валторн и фагота, которые вносят в характер музыки романтический таинственный элемент, оттеня бурную стихию веселья в крайних разделах скерцо.

Такое скерцо могло бы исполнить функцию финала в цикле, но Брамс совершенно по-другому решает проблему финала. Он завершает свою лирическую элегию музыкой, исполненной сурового трагического величия. Характерно, что Брамс во время создания симфонии читал трагедии Софокла. Сочетание большой лирической взволнованности и классической строгости, величия удивительно, уникально выражены в этом финале. По форме финал представляет собой пассакалью, то есть род полифонических вариаций, которые имеют давнюю традицию выражения трагедийных образов.

Основой всего финала является восьмитактная тема, мелодия которой представляет собой поступенный ход от I ступени к V. Взяв эту мелодию из 150-й кантаты Баха (там она служила басом), Брамс сказал своему другу, дирижеру Гансу Бюлову, что ее нужно «хроматически расцветить»⁹⁹, — и он вводит *ais*, IV повышенную ступень — острый излом в теме, создающий ее напряжение, внутреннюю конфликтность. Этот кульминационный тон подчеркивается оркестровкой (тремоло литавр).

Allegro energico e passionato

Избирая вариационную форму, строгость которой подчеркивается неизменным проведением одной и той же темы, Брамс до-

⁹⁹ Specht R. Johannes Brahms. S. 293.

стигает здесь чрезвычайной напряженности, непрерывности драматического развития, превосходящего многие сонатные финалы. Такие возможности мог извлечь Брамс из старинных форм. Как никто из романтиков, он чувствовал их динамику и логику.

Общий рельеф вариационной формы финала образует динамическую трехчастность. Вариации делятся на три цикла. Первый цикл вариаций — с первой по одиннадцатую (эти вариации идут на $\frac{3}{4}$ в основной тональности — e-moll, создавая линию нарастающей напряженности). На грани первого и второго циклов тема проходит аккордами в виде канона. Второй цикл — с одиннадцатой по пятнадцатую вариации — средний раздел. Этот раздел идет в ином тактовом размере ($\frac{3}{2}$), в нем появляется одноименный мажор (E-dur). Здесь преимущественно лирические и просветленные оттенки. В первой же вариации (e-moll) среднего раздела Брамс поручает мелодию солирующей флейте, что придает музыке характер элегически-просветленный (вспоминается классически-совершенный образец элегии — флейтовая мелодия «Орфея» Глюка).

Выделяется E-dur'ная тромбоновая вариация в характере сабабанды. Здесь Брамс соприкасается с хоральными образами Вагнера (из увертюры к «Тангейзеру»).

188. [Allegro energico e passionato]

The image shows a musical score for the third group of variations, measures 188-191. The score is in E minor (three sharps) and 3/4 time. It features a piano (pp) section with a tritone (Tr-ni) and a 'dolce sempre' section. The second system shows a piano (p) section and a fortissimo (fff) section. The music is characterized by dynamic contrasts and expressive markings.

Третья, последняя группа вариаций, которая тоже вводится аккордовым изложением темы, представляет собой динамическую репризу. Здесь можно узнать отдельные вариации первого цикла, но все звучит с гораздо большим накалом, создавая кульминацию всей симфонии.

Таким образом на основе строгой формы вариаций Брамс создает трагедийное полотно, полное динамизма, развития.

В драматургии четвертой симфонии Брамса концепция лирической драмы, созданная Шубертом в его *h-moll'*ной, обретает новую полноту и классическую завершенность. В числе новаторских свойств симфонии — особая диалектика устойчивости и неустойчивости драматургии цикла. Открытый тип цикла с финалом-кульминацией обладает, в отличие от будущего малеровского, особой внутренней гармонией и уравновешенностью. В основе симфонии — два типа лирического тематизма: лирико-драматическая линия главной партии (и первой побочной) и мажорная сфера второй побочной (или заключительной партии) и *Andante*. Обе они ведут к финалу, выступающему в функции драматургического устоя и неустоя одновременно. В финале светлая сфера масштабно сжата до значения одного мгновения, но мгновения очень важного в концепционном значении (от песенности заключительной партии первой части и хоральности *E-dur'*ной вариации в финале). Трагический итог цикла имеет предварение в коде первой части: смыкаются между собой краеугольные этапы драмы, образуя прочное и гармоничное единство при огромной динамике соотношения крайних частей цикла.

Вокруг Брамса-симфониста было много споров. Фигурировало даже мнение о том, что Брамс не был истинным симфонистом, что его симфониям недостает необходимой монументальности, масштабов и т. д. Так, например, Шпехт считал, что некоторые части брамсовских симфоний представляют собой как бы увеличенные миниатюры, что в них нет подлинно симфонического качества. Брамса упрекали также в отсутствии колористического начала, тембровой яркости в звучании оркестра.

Между тем Брамс — один из великих симфонистов, и не случайно Шуман еще в ранних брамсовских сонатах почувствовал задатки симфонического мышления. Каково же историческое место симфонизма Брамса?

Во второй половине XIX века в сфере симфонической музыки складывается следующая картина. В течение примерно четверти века (с 50-х до середины 70-х годов) симфония как жанр не только уходит на второй план (этот перелом произошел еще ранее — в начале 40-х годов в творчестве Берлиоза), но и совсем исчезает с музыкального горизонта. Симфония уступает место новым жанрам романтического программного симфонизма (симфоническим поэмам Листа) и оперному симфонизму Вагнера.

Брамс был первым, кто возродил к жизни западноевропейскую симфонию, обобщил ее достижения и дал начало ее новому подъему в последней четверти XIX века (в русской музыке летосчисление жизни симфонии начинается с середины 60-х годов XIX века). Явившись преемником Бетховена, Шуберта и Шумана, синтезируя

классические и романтические традиции жанра, Брамс показал его жизнеспособность, возможность самостоятельного развития на новом и сложном этапе музыкальной культуры конца романтического века. В этих условиях особенно выявилась целесообразность обращения к коренным закономерностям жанра, высвобождение его из-под власти идеи синтеза искусств, столь могущественно, тотально овладевшей музыкой, что возникла определенная потребность противопоставить ей новое развитие в у т р е н н и х возможностях симфонического метода. Это и осуществил Брамс. Всю глубину содержания симфонии, продолжающей быть для него (как и для Бетховена) жанром больших философских обобщений, он выражает чисто музыкальными средствами, не только не прибегая к литературе, непосредственной программности, но и к скрытой фабульности малеровского порядка.

Важно обратить внимание также на то обстоятельство, что Брамс пишет свои симфонии для классического состава оркестра — в эпоху, когда, вслед за выдающимися открытиями Берлиоза, наступает расцвет романтического оркестра Вагнера и Листа¹⁰⁰. Не случайно Брамса считают графиком в области оркестровки (Соллертинский), художником, для которого важнее тематический профиль, чем краска (это не исключает создания им своего колорита, особенно если иметь в виду гармонию).

Вместе с тем Брамс не только наследовал классические формы, оркестровые средства симфонии, но он внутренне обновлял их. Это обновление видно в каждой из его симфоний, особенно же в четвертой.

В самом содержании его симфоний ярко выступает различие с Бетховеном. Для них не характерна та гражданственная героическая действенность, те идеи борьбы, которыми пронизан симфонизм Бетховена. У Брамса круг образов связан с внутренним миром человека, с его размышлениями о жизни. Нередко он обращается к жанровым образам, к народным темам, к образам природы, но, за исключением второй симфонии, все эти аспекты содержания входят составными частями в общую лирико-философскую концепцию произведения. И симфонизм проявляется у Брамса не столько в действенных драматургических контрастах, как у Бетховена, сколько в постепенности тематического развития. Здесь можно отметить известное сходство с логикой разветвления мысли у Баха — момент философского самоуглубления и размышления очень важен для Брамса. Присущи его симфонизму и черты лирической монологичности, а также черты эпической повествовательности. Брамс отступает от концентрированного контраста партий, господства бицентрического принципа. В его сонатных *allegri* действует разветвленность тематизма, мно-

¹⁰⁰ Брамс использует большой состав оркестра с тромбонами, но без колористически-характерных видовых инструментов, расширенного набора ударных и арфы.

гоэлементность партий, нередко меняется принцип их соотношения.

Многими нитями связан Брамс с симфонизмом Шуберта. Развитие традиций песенного симфонизма проявляется и в жанровых истоках тематизма, его разветвленности, сопоставлении крупных пластов симфонической формы, в органичном сочетании сонатности с принципами вариационности и многих других качествах. Однако процессуальность симфонического развития у Брамса гораздо интенсивнее, она сквозным образом пронизывает всю форму. Сама вариационность более динамична, чем вариационность у Шуберта.

Новый уровень синтеза сонатности и вариационности является важнейшей чертой симфонической драматургии Брамса. Он по-новому трактует и симфонический цикл, хотя берет за основу четырехчастность. Здесь выступает и лирическая трактовка *allegro*, и своеобразие промежуточных частей, особенно скерцозной части (замена ее *Allegretto*), и тенденция к завершению цикла драматическим финалом.

Симфонизм Брамса — это обобщение целой эпохи австро-немецкого симфонизма, синтезирующее достижения классицизма и романтизма, открывающее пути в будущее на основе глубокого развития существеннейших свойств симфонического метода. Тип мышления Брамса оказался созвучным классицистическим тенденциям XX века. Исторически его симфонизм развивается во многом параллельно брукнеровскому, непосредственно предшествует симфонизму Малера. Брамс является наряду с Брукнером и Малером итоговой фигурой в истории австро-немецкого симфонизма XIX века. От героической драмы Бетховена через интимную психологическую драму *h-moll'* Шуберта — вновь к расширению аспектов драмы, синтезу объективно-классического (такая попытка была у Шумана) и субъективно-психологического начал у Брамса. Четвертая Брамса выступает как продолжение, доведение до конца концепции, заложенной *h-moll'* Шуберта. Тот объективный финальный вывод, который не дал (не мог и не стремился дать) Шуберт, дал Брамс.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА (1830—1870 годы)

- К. Маркс* и *Ф. Энгельс* об искусстве. М., 1976. Т. 1.
Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Соч. 2-е изд. М., 1955. Т. 3.
Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство // Соч. М., 1955. Т. 2.
Маркс К. Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона // Соч. М., 1955. Т. 4.
Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Соч. М., 1955. Т. 3.
Маркс К. Дебаты о свободе печати // Соч. М., 1955. Т. 1.
Маркс К. К критике гегелевской философии права // Соч. М., 1955. Т. 1.
Энгельс Ф. Эрнст Мориц Арндт // *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956. С. 363—376.
Энгельс Ф. «Воспоминания» Иммермана // *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956. С. 377—385.
Энгельс Ф. Роль насилия в истории // Соч. М., 1961. Т. 21.
Энгельс Ф. Революция и контрреволюция в Германии // Соч. М., 1957. Т. 8.
Энгельс Ф. Быстрые успехи коммунизма в Германии // Соч. М., 1955. Т. 2.
Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии // Соч. М., 1955. Т. 2.
Энгельс Ф. Александр Юнг. «Лекции о современной литературе немцев» // Соч. М., 1955. Т. 1.
Энгельс Ф. Положение в Германии // Соч. М., 1955. Т. 2.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. 3-е изд., доп. М., 1967.
Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. Л., 1971.
Асмус В. Музыкальная эстетика философского романтизма // Сов. музыка. 1934. № 1.
Белинский В. Антология из Жана Поля Рихтера // Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955. Т. 8.
Белинский В. Кот Мурр // Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1954. Т. 4.
Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973.
Берлиоз Г. Первое путешествие по Германии.— Второе путешествие по Германии. Спб., 1899—1900. (Прилож. к РМГ).
Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. М., 1985.
Вагнер Р. Избр. работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. ст. А. Ф. Лосева. М., 1978.
Гейне Г. Французские дела.— К истории религии и философии в Германии.— Романтическая школа // Собр. соч. в 10-ти т. М., 1958. Т. 5, 6.
Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы (от истоков до 1917 г.): Сб. статей. М., 1978.

¹ Составила В. В. Ильева.

- Европейский романтизм*: Сб. статей. М., 1973.
История немецкой литературы. М., 1966. Т. 3.
Конен В. История зарубежной музыки. М., 1984.
Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
Луначарский А. В мире музыки: Статьи и речи. М., 1971.
Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // *Мазель Л.* Исследования о Шопене. М., 1971.
Манн Т. Германия и немцы // Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961. Т. 10.
Маркус С. История музыкальной эстетики. М., 1968. Т. 2.
Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. / Сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. М., 1981—1982.
Николаева Т. Поэзия немецкой революции 1848 г. Саратов, 1961.
Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963.
Стасов В. Искусство XIX века // Избр. соч. М., 1952. Т. 3.
Ферман В. История западноевропейской музыки. М., 1940. Т. 1.
Художественный мир Э. Т. А. Гофмана / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; Редкол.: И. Ф. Бэлза и др. М., 1982.
Briefe deutscher Musiker / Hrsg. von A. Einstein. 2-te Aufl. Zürich; Stuttgart, 1955.
Einstein A. Music in the Romantic Era. N. Y., 1956.
Istel E. Die Blutezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig; B., 1921.
Knepler G. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. B., 1961. Bd 2.
Lieder der Revolution von 1848. Leipzig, 1957.
Musikgeschichte Österreichs / Hrsg. von R. Flotzinger, G. Gruber. Styria, 1979, Bd 2: Vom Barock zur Gegenwart.
Steinitz W. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. B., 1954. Bd 1; 1962. Bd 2.

◆ЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ

Справочно-библиографические издания

Thematisches Verzeichnis im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, s. a.

Письма, документы, воспоминания, литературные труды

- Письма Мендельсона-Бартольди*. Спб., 1863.
Mendelssohn F. Lettres inédites de Mendelssohn. P., s. a.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe / Hrsg. von P. Mendelssohn-Bartholdy. 8-te Aufl. Leipzig, 1869. Bd 1: 1830—1832.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. 6-te Aufl. Leipzig, 1875.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe / Hrsg. von P. Mendelssohn-Bartholdy. 6-te Aufl. Leipzig, 1875. Bd 2: 1833—1847.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild von P. Sutermeister. Zürich, 1958.
Mendelssohn-Bartholdy F. Paphleis. Ein Spott-Heldengedicht von F. Mendelssohn / Mit Vorw. von M. F. Schneider. Basel, 1961.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe. B., 1968. Bd 1: Briefe an deutsche Verleger / Ges. und hrsg. von R. Elvers.
Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe aus Leipziger Archiven / Hrsg. von H. J. Rothe und R. Szeskus. Leipzig, 1972.
Mendelssohn-Bartholdy F., Schubring J. Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums. Unveränd. der Ausg. von 1892. Walluf bei Wiesbaden, 1973.
Hiller F. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Köln, 1874.

- Schumann R.* Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von R. Schumann / Hrsg. vom Städtischen Museum Zwickau. Zwickau, 1948.
- Берлиоз Г.* Мемуары. 2-е изд. М., 1967.
- Ворбс Г. X.* Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М., 1966.
- Дам В.* Мендельсон-Бартольди / Сокр. пер. с нем. Л. А. Мазеля. М., 1930.
- Кенигсберг А.* Увертюры Мендельсона. М., 1961.
- Конен В.* История зарубежной музыки. М., 1976. Вып. 3.
- Конен В. Ф.* Мендельсон. «Шотландская» симфония (ля минор, соч. 56). М., 1956.
- Лист Ф.* Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Избр. статьи. М., 1959.
- Лист Ф.* Музыка Мендельсона к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» / Пер. с франц. и примеч. А. Серова // Муз. и театр. вестник. 1856. № 12. С. 220—223.
- Штейнпресс Б.* Феликс Мендельсон: К 150-летию со дня рождения // Сов. музыка. 1959. № 2.
- Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2-х т. / Сост., ред., вступ. статья Д. В. Житомирского. М., 1975—1979.
- Bartels V.* Mendelssohn-Bartholdy. Mensch und Werk. Bremen; Hannover, 1947.
- Blunt W.* On wings of song. A biography of Felix Mendelssohn. N. Y., 1974.
- Dahlhaus C.* «Hoch symbolisch intentioniert» // ÖMZ. 1981. N 5/6. [История создания кантаты «Первая Вальпургиева ночь»].
- Dahms W.* Mendelssohn. 9-te Aufl. B., 1922.
- Edwards F. G.* The history of Mendelssohn's oratorio «Elijah». Rep. from 1896. N. Y., 1976.
- Friedrich G.* Die Fugenkomposition in Mendelssohns Instrumentalwerk: Diss. Bonn, 1969.
- Grossmann-Vendrey S.* Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Regensburg, 1969.
- Hensel S.* Die Familie Mendelssohn (1729—1847). Nach Briefen und Tagebüchern. Leipzig, 1929. Bd 1.
- Horsley F. and S.* Mendelssohn and his friends in Kensington. L., 1934.
- Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft.* Jahresgabe. Basel, 1961.
- Jacob H. E.* Felix Mendelssohn und seine Zeit. Bildnis und Schicksal eines Meisters. Frankfurt / Main, 1959.
- Jacobs R.* Mendelssohn. P., 1977.
- Köhler K. H.* Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2-te Aufl. Leipzig, 1972.
- Köhler K. H.* Der unbekannte junge Mendelssohn. Einige Bemerkungen zu den unveröffentlichten Jugendkompositionen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Basel, 1960.
- Krummacker F.* Mendelssohn — der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher. München, 1978.
- Kupferberg H.* The Mendelssohns. Three generations of genius. N. Y., 1972.
- Kurzthals-Reuter A.* Die Oratorien Felix Mendelssohn-Bartholdys. Tutzing, 1978.
- Marek G. R.* Gentle genius. The story of Felix Mendelssohn. N. Y., 1972.
- Mendelssohn-Studien.* B., 1972.
- Moshansky M.* Mendelssohn: his life and times. Tunbridge Wells, 1982.
- Das Problem Mendelssohn* / Hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1974.
- Radcliffe Ph.* Mendelssohn. L., 1976.
- Schrader B.* Mendelssohn. Leipzig, s. a.
- Thomas M.* Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie. Göttingen, 1972.
- Werner E.* Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht. Zürich, 1980.
- Wolff E.* Felix Mendelssohn-Bartholdy. B., 1906.
- Words H. Ch.* Felix Mendelssohn-Bartholdy: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rienbek bei Hamburg, 1976.

Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumanns mit Angabe des Jahres ihres Entstehens nebst den bis auf die neueste Zeit gefertigten Arrangements. 4-te verbess. und vermehrte Aufl. Leipzig; N. Y., s. a.

Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856—1970 / F. Munte. Anh.: Schrifttum über Clara Schumann. Hamburg, 1972.

Письма, документы, воспоминания, литературные труды

Шуман Р. Письма. В 2-х т. / Пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского. М., 1970, 1982.

Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2-х т. / Сост., ред., вступ. статья Д. В. Житомирского. М., 1975—1979.*

Robert Schumann als Schriftsteller, Sprüche aus seinen Schriften über Musik und Musiker / Ges., mit einer Vorrede von J. Schrattenholz. Leipzig, 1880.

Schumann R. Jugendbriefe / Nach den Originalen mitgeteilt von C. Schumann. 2-te Aufl. Leipzig, 1886.

Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Hrsg. von H. Simon. Leipzig, 1888—1889. Bd 1—3.

Schumann R. Briefe. Neue Folge 7 Hrsg. von F. Gustav Jansen. Leipzig, 1904.

Schumann R. Musikalische Haus- und Lebensregeln / Rus. Übers. von P. Tschai-kowsky. M., 1914.

Schumann R. Tagebücher / Hrsg. von G. Eismann. Leipzig, 1971. Bd 1: 1827—1838.

Briefe und Notizen Robert und Clara Schumanns / Hrsg. und erl. von S. Kross. Bonn, 1978.

Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns / Hrsg. von W. Boettcher. Leipzig, 1979.

Асафьев Б. (Игорь Глебов) [Предисловие] // *Шуман Р.* Песни. Для голоса с ф-п. / Ред. П. Ламма, вступ. статья И. Глебова. М., 1933. Тетр. 3.

Асмус В. Музыкальная эстетика Шумана // Сов. музыка. 1940. № 2.

Брайн Г. де. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера / Пер. с нем. М., 1978.

Вернер К. «Крейслериана» Шумана // Сов. музыка. 1960. № 12.

Клара Вик и Шуман. Из дневника и писем Клары Вик // РМГ. 1904. № 16, 17—18, 21—22, 23—24, 25—26, 29—30, 31—32, 33—34.

Вязкова Е. О новых принципах соотношения разделов в сонатной форме Шумана // Черты сонатного формообразования: Межвуз. сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных; сост. Е. Овчинников. М., 1978. Вып. 36.

Глебов И. Манфред (Байрона — Шумана): Программа к концерту Гос. филармонии. Пг., 1922.

Домбровская О. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. М., 1979. Вып. 4.

Друскин М. Творческий метод Шумана (Проблемы наследства) // Сов. музыка. 1956. № 7.

Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. С прилож. фрагментов из русского путевого дневника К. Шуман. М., 1962.

Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964.

Житомирский Д. Шуман и Шопен; Шуман и русская школа // Избр. статьи. М., 1981.

Иванов-Борецкий М. Революционные хоры Шумана // Муз. образование. 1930. № 2.

Каль А. Ф. Шуман и Давидсбюндлеры // РМГ. 1900. № 44, 46.

Конен В. Вокально-драматические поэмы Шумана (Проблемы наследства) // Сов. музыка. 1956. № 8.

Речмар Г. Роберт Шуман — эстетик / Пер. с нем. М. Штерн: Рукопись. Библиотека Моск. консерватории.

- Крохмаль-Орябинская М. П.* «Любовь поэта» Шумана // Гос. НИИ театра и музыки. Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940. Т. 2.
- Ларош Г.* Шуман как фортепианный композитор // Избр. статьи. В 5-ти вып. Л., 1978. Вып. 5.
- Лахути А.* О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана // О музыке: Проблемы анализа / Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М., 1974.
- Лахути А.* Сюитные циклы Шумана // Труды кафедры теории музыки / Моск. консерватория. М., 1960. Вып. 1.
- Леонтьева О.* «Крейслериана» // Сов. музыка. 1960. № 6.
- Лист Ф.* Роберт Шуман // Избр. статьи. М., 1959.
- Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым* / Ред., предисл. и коммент. В. Каренина. Вступ. статья Г. Киселева. М., 1935. Т. 1: 1858—1869.
- Кюи Ц.* «Геновева», опера Роберта Шумана // Избр. статьи. Л., 1952.
- Ревлинг Э.* Шуман и современность (Проблемы наследства) // Сов. музыка. 1956. № 8.
- Рыбакина Е.* Музыкально-драматическая поэма «Манфред» Шумана // Из истории зарубежной музыки / ГМПИ им. Гнесиных; сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М., 1979. Вып. 3.
- Серов А.* Заграничные письма // *Серов А.* Критические статьи. Спб., 1892. Т. 2.
- Стасов В.* Лист, Шуман и Берлиоз в России / Вступ. статья, общ. ред. и примеч. А. С. Оголевца. М., 1954.
- Христианович Н. Ф.* Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876.
- Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. М., 1953.
- Abert H.* Robert Schumann. 4-te Aufl. B., 1920.
- Beaufülls M.* La musique pour piano de Schumann. P., 1979.
- Boetticher W.* Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Bd 1. Op. 1—6. Wilgelmshaven. 1976.
- Brion M.* Schumann and the romantic age. L., 1956.
- Brown Th. A.* The aesthetics of Robert Schumann. N. Y., 1968.
- Bucken E.* Robert Schumann. Köln, 1940.
- Busse E.* Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolfs und Pfizners: Diss. Marburg Lahn, 1973.
- Conrad D.* Schumanns Liedkomposition.— von Schubert her gesehen // Musikforschung. 1971. № 2.
- Dahms W.* Schumann. Stuttgart, 1925.
- Eismann G.* Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Bd. 1—2. Leipzig, 1956.
- Fischer-Dieskau D.* Robert Schumann: Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart, 1981.
- Husmann H.* Schumann als gestalter die Einheit der Form in seiner Sinfonien // Musica. 1956. №7/8.
- Konzertbuch.* Orchestermusik. Erster Teil / Hrsg. von K. Schönewolf. B., 1959.
- Kraus H.* Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns «Liederkreis». München; Salzburg, 1974.
- Kretschmar H.* Klavierkonzert in a-moll (op. 54) von Robert Schumann. Leipzig, s. a.
- Laux K.* Robert Schumann. Leipzig, 1972.
- Moore G.* Poet's love: the songs and cycles of Schumann. N. Y., 1981.
- Popp S.* Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen: Diss. Bonn, 1971.
- Rehberg P., Rehberg W.* Robert Schumann: Sein Leben und sein Werk. Zürich; Stuttgart, 1954.
- Sams E.* The songs of Robert Schumann. L., 1975.
- Schumann E.* Erinnerungen. Stuttgart, 1925.
- Schumann E.* Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig, 1931.
- Schumann: A symposium* / Ed. by G. Abraham. L., 1952.
- Schumann: A symposium* / Ed. by G. Abraham. Repr. Westport (Conn.), 1977.
- Robert Schumann: The man and his music* / Ed. by A. Walker, F. Cooper a. o. Repr. L., 1976.

- Robert Schumann I: Musik-Konzepte. Sonderband / Hrsg. von H. K. Metzger, R. Riehn. München, 1981.*
- Robert-Schumann-Ehrung des Bezirkes Karl-Marx-Stadt. 1981. 6. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen Schumann-Forschung. Zwickau, 1981.*
- Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft. Leipzig, 1961, 1967. Bd 1—2.*
- Spitta Rh. Musikgeschichtliche Aufsätze: 13. Über Robert Schumann Schrifte. B., 1894.*
- Sýkora V. J. Robert Schumann. Praha; Bratĭslava, 1967.*
- Wasielewski W. J. Robert Schumann. Eine Biographie. 3-te Aufl. Leipzig, 1887; 4-te Aufl. 1906.*
- Wörner K. Robert Schumann. Zürich, 1949.*
- Wörner K. Robert Schumann heute // Musica. 1960. N 6.*

Пути развития немецкой романтической песни

- Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966.*
- Вульфшус П. От истоков до заката романтической песни // Сов. музыка. 1970. № 2.*
- Bücken E. Das deutsche Lied. Hamburg, 1939.*
- Bulthaupt H. C. Loewe. Deutschlands Balladenkomponist. B., 1898.*
- Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart, 1902. Bd 1—2.*
- Hasse M. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Leipzig, 1922. Bd 1—2.*
- Istel E. Peter Cornelius. Leipzig, 1906.*
- Moser H. J. Das deutsche Lied seit Mozart. Tutzing, 1968.*
- Procházka R. Robert Franz. Leipzig, 1894.*
- Serauky W. Robert Franz als Reorganisator der Hallischen Singakademie und Meister deutschen Liedes // Serauky W. Musikgeschichte der Stadt Halle. Halle, 1942. Bd 2. Halbbd. 2.*
- Wiora W. Das deutsche Lied. Wolfenbüttel; Zürich, 1971.*
- Wiora W. Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel, 1957.*

ИОГАННЕС БРАМС

Справочно-библиографические издания

- Johannes Brahms. Verzeichnis seiner Werke mit Einführung von A. Aber. Leipzig, s. a.*
- Brahms J. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienener Werke. B., 1909.*
- Brahms J. Thematisches Verzeichnis seiner Werke / A. von Ehrmann. Leipzig, 1933. Bd 1—2.*
- Brahms Bibliographie / L. Koch. Budapest, 1943.*
- Thematic catalog of the collected works of Brahms / Ed. with forew. by J. Braunstein. N. V., 1956.*

Письма, документы, воспоминания, литературные труды

- Добжанская-Новицкая А. Воспоминания о Брамсе // РМГ. 1897. № 7—8.*
- Доор А. Из воспоминаний о Брамсе // РМГ. 1913. № 34/35.*
- Иеннер Г. Брамс как учитель // РМГ. 1913. № 34/35.*
- Из писем Брамса // Муз. жизнь. 1958. № 8.*
- Из переписки Иоганнеса Брамса с Кларой и Робертом Шуман // Сов. музыка. 1972. № 9.*
- Климовицкий А. Об одной неизвестной рукописи Брамса // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1978/АН СССР. М., 1979.*
- Brahms J. Briefwechsel / Hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft. B., 1907—1922. Bd 1—16.*
- Brahms J., Joachim J. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim / Hrsg. von A. Moser. B., 1908. Bd 1—2.*

- Clara Schumann — Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853—96 / Hrsg. von B. Litzmann. Leipzig, 1927. Bd 1—2.*
- Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen / Eingel. und mit biogr. und krit. Erläut. versehen von Dr. R. Litterscheid. B., 1943.*
- J. Brahms und M. von Wesendonck. Ein Briefwechsel / Hrsg. von E. H. Müller von Asow. Wien, 1943.*
- Brahms J., Groth K. Briefe der Freundschaft / Hrsg. von V. Pauls. Heide in Holstein, 1956.*
- Johannes Brahms an Julius Spengel. Unveröffentlichte Briefe aus den Jahren 1882—1897 / Zugest. und erläutert. von A. Spengel. Hamburg, 1959.*
- Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten / Mit einer Einführung hrsg. von K. Stephenson. Hamburg, 1961.*
- Billroth im Briefwechsel mit Brahms. München; B., 1964.*
- Johannes Brahms und Julius Allgeyer. Eine Künstlerfreundschaft in Briefen / A. Orel. Tutzing, 1964.*
- Brahms J. Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel. Mit den Lebensbildern der Hamburger Verwandten / Hrsg. von K. Stephenson. Hamburg, 1973.*
- Johannes Brahms. In Dokumenten zu Leben und Werk / Zugest. und hrsg. von W. Reich. Zürich, 1975.*
- Brahms J. Briefe / Hrsg. von M. Hansen. Leipzig, 1983.*
- Altmann W. Brahms'sche Urteile über Tonsetzer // Die Musik. 1912. XII. Okt. H. 1.*
- Dietrich A. Erinnerungen an J. Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit. Leipzig, 1898.*
- Geiringer K. Wagner and Brahms with unpublished Letters // Musical Quarterly. 1936. N 2.*
- Heuberger R. Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897 erstmals vollst. hrsg. von K. Hofmann. 2-te Aufl. Tutzing, 1976.*
- Jenner G. J. Brahms als Mensch, Lehrer und Freund. Marburg, 1903.*
- Miesner H. Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an J. Brahms. Heide, 1933.*
- Widmann J. V. J. Brahms in Erinnerungen. Basel, 1947.*
- Асафьев Б. Брамс // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке: Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л., 1981.*
- Вейнгартнер Ф. Брамс как инструментатор // Муз. мир. 1905. № 12. 19/III.*
- Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Пер. с нем., предисл. Б. Левика. М., 1965.*
- Голдшиmidt Г. Наследие Иоганнеса Брамса // Избр. статьи музыковедов ГДР. М., 1960.*
- Грассбергер Ф. Иоганнес Брамс. М., 1980.*
- Гусева А. Гармония как фактор стиля И. Брамса // Проблемы высотной и ритмической организации музыки: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. Отв. ред. И. А. Истомин. М., 1980. Вып. 50.*
- Друскин М. Вокальная лирика Брамса: К 125-летию со дня рождения // Сов. музыка. 1958. № 5.*
- Друскин М. История зарубежной музыки. М., 1983. Вып. 4: Иоганнес Брамс*
- Друскин М. Иоганнес Брамс. М., 1970.*
- Мревлов А. Черты позднего стиля Брамса // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. науч. трудов / ЛГИТМиК. Л., 1981.*
- Немировская И. Вальс в инструментальных циклах Брамса // Проблемы музыкального жанра / ГМПИ им. Гнесиных. Отв. ред. Т. Е. Лейе. М., 1981. Вып. 54.*
- Немировская И. О драматической концепции IV симфонии Брамса // Вопросы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов / Моск. заоч. пед. ин-т. М., 1979. Вып. 56.*
- Свириденко С. О песнях Брамса // РМГ. 1913. № 34/35.*
- Соллертинский И. Брамс и народная песня // Музыка. 1937. 16/IV.*
- Соллертинский И. Симфонии Брамса // Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963.*
- Торган Я. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в*

- первой половине XIX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. Киев, 1978.
- Финдейзен Ник.* Иоганнес Брамс // РМГ. 1897. № 5/6.
- Царёва Е.* Брамс у истоков нового времени // История и современность: Сб. статей. Л., 1981.
- Царёва Е.* Вариационные циклы в фортепианной музыке Брамса и вопросы его стиля // Труды кафедр теории и истории музыки / Моск. консерватория. М., 1966.
- Царёва Е.* К проблеме стиля Брамса // Из истории зарубежной музыки / Ред.-сост. С. Н. Питина. М., 1971.
- Царёва Е.* О симфонической концепции // Сов. музыка. 1983. № 8.
- Царёва Е.* Фортепианное творчество Брамса: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1972.
- Царёва Е.* Иоганнес Брамс. М., 1986.
- Чайковский П.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. М., 1953; Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2: Литературные труды и переписка.
- Шольц В.* Иоганнес Брамс: Критико-биографический очерк // РМГ. 1899. № 13, 14, 15/16, 17, 18.
- Шуман Р.* Новые пути // *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2-х т. М., 1979. Т. II-Б.
- Юдина М.* Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.
- Blume W.* Brahms und die Meininger Tradition. Stuttgart, 1933.
- Brahms-Studien.* Im Auftrage der Brahms-Gesellschaft / Hrsg. von C. Floros. Hamburg, 1974. Bd 1.
- Creuzburg E.* Johannes Brahms: Leben und Werk. Leipzig, 1954.
- Dahlhaus C.* Johannes Brahms. Klavierkonzert N 1 d-moll, op. 15. München, 1965.
- Ehrmann A. von.* J. Brahms: Werk und Welt. Walluf-Handeln, 1974.
- Evans E.* Handbook to the chamber-orchestral music of Johannes Brahms. L., 1933—1935. Series 1—2.
- Evans E.* Handbook to the pianoforte works of Johannes Brahms. L., s. a.
- Evans E.* Handbook to the vocal works of Brahms. N. Y., 1970.
- Floros C.* Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden, 1980.
- Friedlaender M.* Brahms' Volkslieder // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Leipzig, 1903.
- Fuller-Maitland J. A.* Brahms. B.; Leipzig, 1912.
- Gal H.* Johannes Brahms: Werk und Persönlichkeit. Frankfurt / Main; Hamburg, 1961.
- Geiringer K.* Johannes Brahms: Sein Leben und Schaffen. Zürich; Stuttgart, 1955.
- Grassberger F.* Johannes Brahms. Variationen um sein Wesen. Wien, 1952.
- Hohenemser R. J.* Brahms und die Volksmusik. B., 1903.
- Kalbeck M.* Johannes Brahms. 3-te durchges. Aufl. B., 1908—1914. Bd 1—4.
- Knepler G.* Die Form in den Instrumentalwerken J. Brahms': Diss. Wien, 1930.
- Kross S.* Die Chorwerke von Johannes Brahms. 2-te Aufl. B.; Halensee; Wunsiedel, 1963.
- Leyen R. von der.* J. Brahms als Mensch und Freund. Düsseldorf; Leipzig, 1905.
- McGuiness R.* Mahler und Brahms: Gedanken zu Reminiszenzen in Mahlers Sinfonien // Melos / NZ. 1977. N 3.
- Mandyczewski E.* Die Bibliothek Brahms' // Musikbuch für Österreich. I. 1904.
- May F.* The life of Johannes Brahms. In 2 vol. L., 1905—1948.
- Mies P. J.* Brahms: Werk-Zeit-Mensch. Leipzig, 1930.
- Mies P.* Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahms'schen Lied. Leipzig, 1923.
- Mitschka A.* Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms: Diss. Gütersloh, 1961.
- Mörlik W.* Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. Tutzing, 1965.

- Nagel W.* Die Klaviersonaten von J. Brahms. Stuttgart, 1915.
- Neunzig H. A.* Brahms. Der Komponist des deutschen Bürgertums. Eine Biographie. Wien; München, 1976.
- Niemann W.* Brahms. 14-te Aufl. B., Schöneberg, 1933.
- Rehberg W. und P.* Johannes Brahms. Zürich, 1947.
- Riemann H.* Johannes Brahms. 2-te Aufl. B., 1922.
- Rostand C.* Brahms. P., 1954—1955. Bd 1—2.
- Schering A.* Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts // Jahrbuch Peters. Leipzig, 1932.
- Siegmund-Schulze W.* Johannes Brahms: Eine Biographie. Leipzig, 1966.
- Specht R.* Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. Hellaarau, 1928.
- Spitta Ph.* Zur Musik. 16 Aufsätze: 14. Johannes Brahms. B., 1892.
- Stahmer K.* Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms: Diss. Kiel, 1968.
- Thomas-San-Galli W. A. J.* Brahms. München, 1922.
- Urbanšičič V.* Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms. Wien, 1927.
- Vetter W.* Der erste Satz von Brahms' e-moll Symphonie // Die Musik. 1913/14. XIII. Apr. Hefte 13, 14, 15.
- Wetzel H.* Zur Harmonik bei Brahms // Die Musik. 1912. XII. Okt. Heft 1.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Абендрот Г. 40
 Аберт Г. (Abert H.) 35, 178, 179, 262, 263, 266, 267, 514
 Адлер Г. 25
 Альмерс Г. 394, 416
 Амброс А. В. 29
 Андерсен Г. Х. 198, 222
 Арнольд Г. 419
 Асафьев Б. В. 109, 111, 268, 305, 315, 316, 342, 346, 369, 510, 513, 516
 Асмус В. Э. 510, 513
 Байрон Дж. Г. 122, 198, 203, 222, 266, 267, 268, 288
 Бакунин М. А. 19
 Балакирев М. А. 260
 Барсова И. А. 510
 Бауэр Б. 93
 Бауэрнфельд Э. 26
 Бах И. С. 8, 9, 23, 24, 25, 33, 39, 40, 41, 50, 91, 93, 94, 120, 121, 126, 135, 140, 149, 186, 188, 190, 256, 262, 282, 325, 329, 338, 340, 341, 343, 344, 347, 348, 349, 351, 357, 366, 420, 422, 424, 433, 451, 467, 475, 481, 487, 490, 491, 501, 505, 508
 Бах И. К. 40
 Бах Ф. Э. 40
 Бебель А. 18
 Беккер К. Ф. 42
 Беккер Э. А. 244
 Белинский В. Г. 510
 Беллини В. 40, 107, 276
 Беме Ф. М. 419
 Бенер Л. 148
 Беннет В. С. 122
 Беранже П. Ж. 203
 Берг А. 342, 431
 Берковский Н. Я. 108, 114, 116, 117, 510
 Берлиоз Г. 8, 17, 28, 36, 41, 65, 67, 68, 69, 72, 74, 75, 81, 82, 105, 107, 119, 122, 123, 219, 243, 284, 304, 342, 428, 507, 508, 510
 Берне Л. 10, 11
 Бернс Р. 19, 198, 203
 Бертини Г. 119
 Бетгер А. 247
 Бетховен Л. ван 5, 8, 9, 23, 26, 33, 34, 40, 41, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 61, 67, 68, 69, 73, 77, 82, 83, 91, 92, 95, 97, 99, 110, 118, 119, 120, 126, 151, 152, 165, 171, 172, 175, 177, 178, 180, 197, 202, 220, 224, 228, 230, 232, 234, 235, 237, 243, 244, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 258, 260, 268, 274, 285, 312, 313, 318, 335, 340, 343, 344, 347, 354, 361, 364, 366, 367, 398, 404, 417, 422, 429, 432, 433, 439, 444, 456, 463, 465, 469, 475, 477, 479, 480, 484, 485, 487, 490, 491, 492, 507, 508, 509
 Бильрот (Billroth) Т. 340, 344, 467, 516
 Бисмарк О. 15
 Благодатов Г. И. 46
 Блюм Р. 18
 Бобровский В. П. 514
 Боденштедт Ф. 14, 395, 401
 Бородин А. П. 260
 Брайн Г. де 513
 Брамс (Brahms) И. 5, 9, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 45, 53, 58, 61, 64, 67, 76, 83, 84, 85, 106, 107, 119, 120, 128, 139, 140, 170, 174, 186, 187, 188, 197, 198, 199, 205, 208, 210, 215, 221, 224, 230, 237, 245, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 263, 306,

¹ Составила В. В. Ильева.

- 308, 316, 321, 322, 324, 325, 329, 330, 334, 335, 336, 337, 338—509, 515, 516
- Брамс И. Я. 396
- Брендель К. Ф. 24
- Брукнер А. 5, 9, 21, 22, 26, 29, 30, 45, 67, 106, 107, 245, 252, 253, 254, 260, 261, 340, 487, 491, 509
- Буальдые Ф. А. 40
- Бэлза И. Ф. 510, 511
- Бюккен Э. (Bücken E.) 285, 326, 515
- Бюлов Г. фон 18, 91, 479, 487, 505
- Бюхнер Г. 10, 13
- Вагнер Р.** 5, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 28, 29, 32, 34, 40, 41, 44, 51, 53, 67, 74, 75, 82, 96, 107, 109, 114, 122, 123, 125, 126, 127, 199, 223, 231, 239, 258, 261, 267, 268, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 287, 288, 290, 292, 297, 300, 304, 309, 313, 314, 320, 330, 333, 334, 338, 339, 340, 341, 345, 346, 347, 363, 372, 380, 417, 422, 430, 497, 499, 506, 507, 508, 510
- Вайнвурм Р. 27
- Ваккенродер В. Г. 15
- Валькер Ф. 336
- Вальтер Б. 40
- Васина-Гроссман В. А. 308, 335, 515
- Вебер К. М. фон 5, 9, 10, 16, 24, 28, 31, 34, 35, 40, 46, 53, 60, 67, 71, 106, 118, 119, 125, 171, 193, 239, 267, 276, 279, 280, 283, 288, 289, 290, 299, 312, 313, 351, 433, 452
- Веберн А. 431
- Веерт Г. 12
- Везендонк М. 334
- Вейнгартнер Ф. 516
- Венцель Э. 44
- Венциг И. 404
- Верди Дж. 107, 284, 342, 428
- Вёрнер (Wörner) К. 258, 263, 267, 268, 513, 515
- Вик К. см. Шуман К.
- Вик Ф. 124
- Вильгельм I, прусский король 15
- Вильком Э. 12
- Винбарг Л. 11
- Вольф Х. 5, 9, 198, 222, 224, 227, 306, 307, 308, 318, 320, 322, 323, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 393, 394, 395, 404, 414, 422
- Вольф Э. (Wolff E.) 70
- Ворбс Г. Х. (Worbs H. Ch.) 59, 65, 75, 76, 77, 79, 91, 97, 102, 105, 512
- Вульфшус П. А. 306, 307, 308, 330, 515
- Вязкова Е. В. 513
- Гаде Н. 40, 43
- Гайдн Й. 8, 40, 41, 47, 69, 85, 97, 120, 175, 338, 340, 344, 349, 361, 452, 478, 479, 491
- Гайдн М. 40, 41
- Ганслик Э. 28, 29, 30, 302, 340
- Гауптман М. 42
- Геббель К. Ф. 14, 288, 289
- Гегель Г. В. Ф. 10, 35
- Гейбель Э. 14, 198, 203, 222, 275, 395
- Гейзе П. 14, 395, 412
- Гейне Г. 12, 19, 35, 107, 108, 115, 119, 125, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 216, 217, 219, 220, 246, 322, 323, 325, 328, 329, 341, 344, 394, 395, 397, 417, 423, 510
- Гейрингер (Geiringer) К. 347, 402, 404, 424, 459, 466, 480, 487, 516, 517
- Геллерт К. Ф. 422
- Гельдерлин Ф. 344, 349, 423
- Гендель Г. Ф. 8, 24, 25, 33, 34, 39, 40, 41, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 126, 275, 325, 329, 339, 340, 344, 348, 349, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 422, 429, 467, 479
- Гензельт А. 122
- Гервег Г. 12, 18, 19
- Гердер И. Г. 373, 384, 395, 402
- Герц А. 119
- Герцен А. И. 13
- Гессе Г. 15
- Гёте В. 145
- Гёте И. В. 13, 33, 35, 37, 40, 73, 74, 79, 81, 91, 102, 110, 114, 115, 126, 145, 199, 203, 222, 224, 267, 275, 281, 282, 286, 288, 309, 310, 311, 324, 344, 349, 394, 395, 423, 478
- Гивенталь И. 514
- Глазунов А. К. 266
- Глассбренаер А. 12
- Глебов И. см. Асафьев Б. В.
- Глинка М. И. 36, 107, 330
- Глюк К. В. 8, 28, 40, 98, 287, 351, 506
- Головинский Г. Л. 514
- Гольденвейзер А. Б. 134, 153, 175, 187
- Гольдшмидт Г. 516
- Горн М. 279, 280
- Готшаль Р. 12
- Гофман Э. Т. А. 5, 10, 15, 24, 53, 60, 77, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 141, 148, 277, 280, 288, 299, 338, 341
- Гофман фон Фаллерслебен Г. 12
- Граббе К. Д. 10
- Грассбергер (Grassberger) Ф. 516, 517
- Граун И. Г. 40
- Гретри А. 40
- Грибоедов А. С. 406
- Григ Э. 29, 44, 82, 185, 197, 223, 415, 431, 465, 466, 468, 496, 499, 504
- Грилль Л. 44

Грильпарцер Ф. 25, 26, 77, 138
Гримм Ю. О. 339
Грипенкерл Р. 13
Гроппнус М. 22
Грот К. 395, 396, 397, 408, 409, 416
Грубер Р. И. 5
Грюн Ан. 26
Гуд Т. 19
Гуммель И. Н. 35, 134
Гусева А. 516
Гуцков К. 11, 13
Гюбнер К. 13
Гюго В. 37, 78, 79, 118, 276, 283
Гюнтен Ф. 119

Давид Ф. 18, 42, 44, 82
Дамс (Dahms) В. 512, 514
Дан Ф. 14
Даргомыжский А. С. 198
Даумер Г. Ф. 395, 396, 397, 407, 408, 415
Дворжак А. 29, 67, 431
Дебюсси К. 60, 410
Девриент Э. 33, 91
Ден З. 330
Дессоф О. 27
Диабелли А. 152, 364
Дитрих А. 339
Диттерсдорф К. 40
Добжанская-Новицкая А. 515
Домбровская О. С. 513
Доницетти Г. 231
Доор А. 515
Дорн Г. 123, 124, 148
Достоевский Ф. М. 114
Дронке Э. 12
Друскин М. С. 343, 513, 516

Жан Поль (Рихтер И. П.) 33, 107, 109,
111, 114, 115, 136, 198, 338, 341
Житомирский Д. В. 113, 114, 117, 119,
125, 129, 152, 155, 161, 162, 166, 171,
179, 187, 210, 212, 227, 287, 289, 299,
512, 513

Зеегер Л. 12
Зейфрид И. 77
Зибольд А. 348, 407
Зимрок (Simrock) Ф. 396, 419, 516
Зонтаг Г. 18, 27
Зуппе Ф. 31

Ибсен Г. 20
Иванов-Борецкий М. В. 513
Иеннер (Jepper) Г. 516
Ильева В. В. 510, 519
Иммерман К. 13

Иоахим (Joachim) И. 18, 338, 339, 348,
477, 478, 515
Истель Э. (Istel E.) 330, 511, 515
Истомин И. А. 516

Йомелли Н. 40
Йордан В. 14

Каль А. Ф. 513
Кальбек (Kalbeck) М. 340, 354, 384, 517
Кандидус К. 410, 411, 417
Каренин В. 514
Катуар Г. Л. 138, 157
Кенигсберг А. К. 512
Кернер И. 202
Керубини Л. 40
Кехель Л. А. 28
Кизеветтер Р. Г. 28
Киселев Г. 514
Клайн Б. 225
Клейст Г. 116
Клемент Ф. 27
Клементи М. 40
Клерхен см. Шуман К.
Климовицкий А. И. 515
Клингеман К. 75
Конвичный Ф. 40
Конен В. Д. 287, 512, 513
Корнелнус П. 5, 9, 18, 305, 322, 325,
330—334, 337, 339
Крейцер К. 77
Кречмар (Kretschmar) Г. 513, 514
Кречмер Э. 419
Кризандер Ф. 24
Крохмаль-Орябинская М. П. 514
Круммахер (Krummacher) Ф. 87, 512
Кульман Е. 222
Кунау И. 40
Кюи Ц. А. 302, 514
Кюне Г. 11, 12

Ламенне Ф. Р. де 19
Ламм П. А. 513
Ланнер Й. 28, 31
Ларош Г. А. 287, 304, 514
Лассаль Ф. 14, 18
Лаубе Г. 11, 13
Лахнер Ф. 17
Лахути А. Г. 514
Лёве К. 5, 9, 16, 305, 308—322, 324, 325,
334, 335, 337
Левик Б. В. 516
Лейе Т. Е. 516
Лемке К. 410
Ленау Н. (Штреленау Ф. Н. Э. фон)
26, 198, 202, 221, 222
Ленин В. И. 13

- Леонтьева О. Т. 514
 Лессинг К. Ф. 13
 Лилиенкрон Д. фон 417
 Линг Г. 14, 394, 412
 Лист Ф. 8, 9, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 34, 38, 41, 44, 61, 67, 69, 71, 73, 74, 82, 83, 106, 107, 122, 127, 128, 133, 163, 165, 169, 173, 184, 193, 197, 224, 243, 267, 268, 279, 284, 290, 304, 321, 326, 330, 333, 334, 338, 339, 344, 345, 346, 351, 368, 379, 391, 430, 463, 499, 507, 508, 512, 514
 Лорцинг Г. А. 16
 Лосев А. Ф. 510
 Луи, принц 151
 Луначарский А. В. 511
 Людвиг О. 12
 Людвиг II Баварский 21
 Лютер М. 49, 50, 51, 61
 Лядов А. К. 410
 Ляммерс Ю. 44
- Мазель Л. А. 163, 512
 Мазур К. 40
 Майзедер И. 27
 Максимилиан, король Баварский 14
 Макферсон Дж. 75
 Малер Г. 9, 26, 31, 58, 64, 67, 208, 245, 380, 416, 417, 422, 433, 445, 462, 493, 509
 Мандичевский (Mandyczewski) Э. 340, 517
 Манн Г. 15
 Манн Т. 15, 20, 101, 108, 341, 396, 511
 Мария Стюарт 65, 66, 288
 Маркс К. 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 25, 27, 510
 Марксен Э. 339
 Маркус С. А. 29, 511
 Маршнер Г. А. 16, 155
 Мейербер Дж. 123, 288
 Мендельсон П. 97, 511
 Мендельсон-Бартольди Ф. 5, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 32—106, 119, 122, 125, 140, 174, 228, 229, 230, 239, 243, 244, 251, 252, 265, 279, 280, 287, 294, 305, 315, 322—325, 330, 335, 337, 338, 341, 377, 379, 422, 425, 433, 452, 464, 475, 511
 Менцель А. 13
 Мёрик (Mörík) В. 419, 517
 Мёрике Э. 198, 323, 336
 Меринг Ф. 26
 Метнер Н. К. 224
 Меттерних К. Л. В. 25, 26, 27
 Миллекер К. 31
 Мильдер-Хауптман П. А. 27
 Михайлов Ал. В. 8, 511
- Мицкевич А. 112
 Мозен Ю. 206
 Моцарт В. А. 8, 25, 28, 33, 34, 40, 41, 47, 77, 82, 83, 86, 120, 126, 175, 205, 228, 231, 234, 246, 251, 282, 287, 325, 333, 338, 340, 344, 349, 364, 433, 456, 465, 475, 484
 Моцарт Л. 338
 Мошелес И. 18, 43, 44, 59, 134, 145
 Мревлов А. Е. 516
 Мундт Т. 11, 12
 Мур Т. 276
 Мусоргский М. П. 172
 Мюллер, братья 18
 Мюллер В. 220
 Мюллер Ф. 288, 289
 Мюльфельд Р. 349
- Нейн В. фон дер 222
 Немировская И. 516
 Никиш А. 22, 40
 Николаева Н. С. 463
 Николаева Т. С. 19, 511
 Николаи О. 16, 419
 Новаллис (Фридрих фон Гарденберг) 15, 109, 113, 117
 Ноттебом М. Г. 28, 29, 340
- Овчинников Е. 513
 Оголевец А. С. 514
 Одоевский В. Ф. 75, 76
 Оссиан 75
 Остервальд В. 328
 Отто Л. 12
 Оуэн Р. 19
 Оффенбах Ж. 31
 Ошеров С. А. 510
- Паганини Н. 28, 107, 124, 134, 135, 351, 361, 368
 Палестрина Дж. П. 285
 Паппериц Р. 44
 Пауль О. 44
 Пекелис М. С. 514
 Пельце Э. 18
 Перголези Дж. Б. 40
 Пильзах 329
 Питина С. Н. 517
 Платен А. 397, 407
 Пледи Л. 44
 Поленц А. 42
 Поль К. Ф. 340
 Прокофьев С. С. 465
 Прудон П. 19
 Пруц Р. 11, 12
 Пфау Л. 12

- Раабе В. 14, 15
 Равель М. 31, 60
 Ракеман Л. 40
 Расин Ж. 37, 31
 Рахманинов С. В. 140, 164, 368, 391, 394, 401, 410, 415, 465, 466
 Реблинг Э. 514
 Регер М. 334, 431
 Рейнеке К. 21, 40, 43, 44
 Рейник Р. 202, 203, 206, 289
 Рейтер Ф. 15
 Рейхардт И. Ф. 306, 309, 312, 322
 Рельштаб Л. 136
 Ременьи Э. 339
 Римский-Корсаков Н. А. 74
 Рис Ф. 27
 Ритц Ю. 21, 40, 44
 Рихтер А. 44
 Рихтер Г. 492
 Рихтер И. П. см. Жан Поль
 Рихтер Л. 13
 Рихтер Х. 18
 Риччо Д. 65
 Розенхайм Я. 246
 Роквет О. 329
 Россини Дж. 40, 118, 119, 276
 Рубинштейн А. Г. 304, 395
 Рубинштейн Н. Г. 304
 Руге А. 19
 Руст В. 44
 Рыбакина Е. Л. 514
 Рюккерт Ф. 198, 203, 206, 326
- Саксен-Мейнингенский, герцог 21
 Свириденко С. 516
 Сервантес М. 36, 37
 Серов А. Н. 287, 289, 304, 512, 514
 Скрыбин А. Н. 164, 378, 410
 Словацкий Ю. 288
 Сметана Б. 431
 Соллертинский И. И. 343, 487, 494, 508, 511, 516
 Софокл 37, 500, 505
 Спонтини Г. 40
 Стамиц А. 40
 Стасов В. В. 242, 260, 304, 511, 514
 Стравинский И. Ф. 56
 Страницкий Я. 28
- Тальберг З. 27, 119
 Танеев С. И. 29, 97, 378, 410, 431
 Тауберт В. 33, 122, 247
 Таузин К. 339, 368
 Телеман Г. Ф. 40
 Тик Л. 76, 109, 141, 224, 289, 344, 398
 Толстой Л. Н. 15
 Торган Я. Э. 516
 Тургенев И. С. 15
- Уланд Л. 275, 397, 402, 404
 Ульрих Т. 222
 Урбанчич (Urbantschitsch) В. 343, 518
- Фейербах Л. 10, 19
 Ферман В. Э. 511
 Финдейзен Н. Ф. 517
 Фоглер Г. Й. 41
 Фогль И. М. 27
 Фойгт Г. 142
 Фонтане Т. 15, 320
 Форкель И. Н. 24
 Франк С. 29, 431
 Франц Р. 5, 9, 16, 41, 305, 322, 323, 324, 325—329, 330, 335, 337
 Фрейлиграт Ф. 12, 18, 127, 321
 Фридлендер (Friedländer) М. 306, 419, 515, 517
 Фриккен И. фон 152
 Фуртвенглер В. 40
 Фюрст И. 127
- Хальм Ф. 414
 Хаслер Х. Л. 417
 Хассе И. А. 40
 Хассе (Hasse) М. 330, 515
 Хафиз 395
 Хеккер Ф. 18
 Хельм А. 230
 Хельти Л. 323, 395
 Хенель 77
 Хензель Ф. 77, 88
 Херцогенберг Э. Ф. 468
 Хиллер И. А. 40, 41
 Хиллер (Hiller) Ф. 17, 40, 43, 56, 122, 125, 511
 Хиндемит П. 262, 342, 431
 Христианович Н. Ф. 514
- Царева Е. М. 517
 Цельтер К. Ф. 35, 41, 306, 309, 322, 329
 Цуккальмально А. В. 243, 419
 Цумштег И. Р. 319
 Цытович Т. Э. 6
- Чайковский П. И. 21, 67, 71, 83, 109, 181, 198, 221, 224, 225, 226, 231, 237, 241, 251, 260, 261, 266, 277, 288, 303, 304, 329, 343, 344, 394, 413, 465, 466, 493, 513, 514, 517
 Чехов А. П. 15
 Чимароза Д. 40

- Шамиссо А. 125, 198, 203, 211, 212
 Швейхель Р. 14, 15
 Швиндт М. 35
 Шейбе И. А. 41
 Шекспир В. 15, 33, 36, 37, 67, 68, 71, 267, 288
 Шеллинг Ф. В. 116
 Шёнберг А. 342, 431
 Шенкендорф М. 417
 Шестаков В. П. 511
 Шиллер Ф. 13, 114, 199, 222, 266, 276, 283, 344, 423
 Шлегель А. В. 71
 Шлегель Фр. 117, 166
 Шлейниц К. 44
 Шмидт Г. 415
 Шмидт Х. 22
 Шнейдер Ф. 41
 Шольц В. 517
 Шопен Ф. 28, 36, 40, 47, 106, 107, 109, 112, 118, 119, 121, 122, 133, 135, 140, 163, 177, 178, 184, 204, 216, 267, 270, 304, 308, 351, 354, 368, 371, 373, 377, 379, 387, 462, 467
 Шопенгауэр А. 14, 19, 23, 284
 Шостакович Д. Д. 481
 Шпехт (Specht) Р. 343, 480, 487, 497, 505, 507, 518
 Шпитта (Spitta) Ф. 25, 515, 518
 Шпор Л. 16, 28, 40, 60, 243, 244
 Шредер-Девриент В. 18
 Штейнпресс Б. С. 512
 Штерн М. 513
 Штифтер А. 14
 Штокхаузен Ю. 348, 398
 Шторм Т. 14, 15, 396
 Штраус И.-отец 28, 31
 Штраус И.-сын 30, 31, 340, 345, 371, 372
 Штраус Р. 31, 334, 372
 Штреленау Ф. Н. Э. фон см. Ленау Н.
 Шуберт Фердинанд 424
 Шуберт Франц 5, 8, 9, 23, 26, 27, 29, 31, 34, 41, 45, 46, 57, 73, 78, 88, 98, 106, 108, 109, 110, 111, 119, 121, 137, 139, 151, 157, 162, 163, 169, 175, 176, 177, 178, 180, 202, 205, 215, 217, 218, 220, 221, 224, 225, 228, 229, 230, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 260, 267, 279, 283, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 315, 316, 318, 322, 323, 324, 325, 329, 334, 335, 338, 340, 343, 344, 345, 351, 354, 356, 370, 377, 379, 380, 385, 394, 398, 400, 401, 413, 424, 425, 433, 436, 445, 451, 487, 488, 491, 499, 503, 507, 509
 Шубринг Ю. 93
 Шульц И. А. 306
 Шуман (Вик) К. 18, 40, 43, 110, 113, 117, 122, 124, 125, 128, 133, 135, 142, 146, 148, 151, 159, 165, 169, 171, 178, 179, 180, 187, 188, 190, 203, 244, 344, 348, 380, 425, 466, 480, 485, 486, 513, 516
 Шуман М. 175
 Шуман Р. 5, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 53, 58, 67, 69, 70, 71, 77, 78, 82, 96, 97, 102, 106, 107—304, 305, 306, 308, 309, 316, 318, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 331, 334, 335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 351, 354, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 375, 377, 379, 389, 393, 395, 398, 402, 413, 415, 416, 420, 422, 423, 433, 434, 439, 451, 467, 468, 478, 480, 483, 507, 509, 512, 513, 515, 517
 Шуман Ф. 415
 Шуман Э. 175
 Шуман Ю. 175
 Шютц Г. 8, 422, 424

 Эйслер Г. 19
 Эйхендорф И. 116, 125, 198, 202, 206, 323, 344, 395, 398, 416
 Эйхродт Л. 14
 Эккерман И. П. 126
 Энгельман Т. В. 76
 Энгельс Ф. 10, 12, 13, 14, 15, 18, 25, 27, 50, 510
 Эрк Л. Х. 419
 Эстергази П. А. 479

Юдина М. В. 517

 Aber A. 515
 Abraham G. 514
 Altmann W. 516

 Bartels B. 512
 Beaufills M. 514
 Blume W. 517
 Blunt W. 512
 Boetticher W. 126, 128, 514
 Braunstein J. 515
 Brion M. 514
 Brown Th. A. 514
 Bulthaupt H. C. 515
 Busse E. 514

 Conrad D. 514
 Cooper F. 514
 Kreuzburg E. 517

- Dahlhaus C.** 512, 517
Dietrich A. 516
- Edwards F. G.** 512
Ehrmann A. von 515, 517
Einstein A. 93, 102, 280, 286, 511
Eismann G. 111, 119, 123, 127, 513, 514
Elvers R. 511
Engel H. 316
Evans E. 517
- Fischer-Dieskau D.** 514
Floros C. 517
Flotzinger R. 511
Friedrich G. 512
Fuller-Maitland J. A. 517
- Gal H.** 517
Grossmann-Vendrey S. 512
Groth K. 516
Gruber G. 511
Gudewill K. 316
- Hansen M.** 516
Hensel S. 512
Heuberger R. 516
Hofmann K. 516
Hohenemser R. 517
Horsley F. 512
Horsley S. 512
Husmann H. 514
- Jacob H. E.** 512
Jacobs R. 512
Jansen F. G. 513
- Knepler G.** 19, 511, 517
Koch L. 515
Köhler K. H. 75, 77, 91, 97, 512
Kraus H. 514
Kross S. 513, 517
Krüger R. 305
Kupferberg H. 512
Kurzhaus-Reuter A. 512
- Laux K.** 514
Leyen R. von der 517
Litterscheid R. 516
Litzmann B. 516
- McGuinness R.** 517
Marek G. R. 512
May F. 517
Metzger H. K. 515
Mies P. 517
Miesner H. 516
Mitschka A. 517
Moore G. 514
Moser H. J. 329, 333, 515
- Moshansky M.** 512
Müller von Asow E. H. 516
Munte F. 513
- Nagel W.** 518
Neunzig H. A. 518
Niemann W. 370, 518
- Orel A.** 516
- Pauls V.** 516
Popp S. 514
Procházka R. 515
- Radcliffe Ph.** 512
Rehberg P. 514, 518
Rehberg W. 514, 518
Reich W. 516
Riehn R. 515
Riemann H. 518
Rostand C. 518
Rothe H. J. 511
- Sams E.** 514
Schering A. 518
Schneider M. F. 511
Schönewolf K. 257, 514
Schrader B. 512
Schrattenholz J. 513
Schubring A. 153, 511
Schumann E. 514
Schur G. 308
Serauky W. 329, 515
Siegmund-Schulze W. 518
Simon H. 513
Spengel A. 516
Stahmer K. 518
Steinitz W. 19, 511
Stephenson K. 516
Swolkien H. 302
Sýkora V. J. 515
Szeskus R. 511
- Thomas M.** 512
Thomas-San-Galli W. 518
- Vetter W.** 518
- Walker A.** 514
Wasielowsky W. J. 515
Werner E. 512
Wetzel H. 518
Widmann J. V. 516
Wiora W. 515
Wolff E. 70, 512

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	5
Введение	7
Музыкальная культура Германии и Австрии в середине XIX века	7
Феликс Мендельсон-Бартольди (1809—1847)	32
Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность	32
Инструментальная музыка	44
Ораториальные произведения	91
Роберт Шуман (1810—1856)	107
Творческий облик композитора. Эстетика, стиль	107
Фортепианная музыка	128
Песни	198
Камерные инструментальные ансамбли	227
Симфонии и увертюры	243
Крупные вокально-инструментальные сочинения. Ораториальные жанры	274
Опера «Геновева»	287
Пути развития немецкой романтической песни	305
Карл Лёве и немецкая песенная баллада XIX ве- ка	308
Лирическая песня в творчестве Ф. Мендельсона, Р. Франца и П. Корнелиуса	322
Иоганнес Брамс (1833—1897)	338
Творческий облик и основные этапы творческого пути	338
Фортепианное творчество	350
Песни	392
Хоровая музыка. «Немецкий реквием»	422
Камерные инструментальные ансамбли	430
Концерты	463
Симфонии	478
Список основной литературы	510
Указатель имен	519

Учебное пособие
МУЗЫКА АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА
Книга вторая

Под редакцией Тамары Эрастовны Цытович

Редактор И. Прудникова. Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор С. Буданова. Корректор Л. Герасимова.

ИБ № 3757

Подписано в набор 22.08.88. Подписано в печать 3.07.90. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 33,0. Усл. п. л. 33,0. Усл. кр.-отт. 33,25. Уч.-изд. л. 35,60. Тираж 7 000 экз. Изд. № 14326. Зак. № 1483. Цена 2 р. 10 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

**ГОТОВЯТСЯ К ВЫХОДУ ИЗ ПЕЧАТИ
УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ**

История музыки Средней Азии и Казахстана: Учеб. пособие: В 2-х вып. Вып. 1 / Ред.-сост. Т. Соломонова.

История русской музыки: Учебник: В 6-ти вып. Вып. 3 / Кандинский А., Розанова Ю.; Ред. А. Кандинский.

История русской музыки: Учебник: В 3-х вып. Вып. 1 / Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.; Ред. А. Кандинский, Е. Сорокина.

История скрипичного искусства: В 3-х вып. Вып. 1: Учеб. пособие / Гинзбург Л., Григорьев В.

История советской музыки: Учебник. Вып. 1/ Ред. М. Тараканов.

Каргин А., Цагарелли Ю. Организатор. Дирижер. Педагог: Учеб. пособие.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии: Учебник: В 2-х ч. Ч. 2.

ИЗДАТЕЛЬСТВО "МУЗЫКА"