



Е. М. Царева

# Иоганнес Брамс

«Музыка»



Е. М. Царева

# Иоганнес Брамс





**Е. М. Царева**

# **Иоганнес Брамс**



**Москва «Музыка»**

**1986**





### От автора

Музыка Брамса в наши дни привлекает многих. Исполнителей — отсутствием слишком устоявшихся интерпретаторских традиций, широким диапазоном соотношения интеллектуального и эмоционального, субъективного и объективного. Слушателей, по замечательно точному определению Б. В. Асафьева, возможностью «организовать в своем сознании безбрежный поток брамсовской музыки», «с в о б о д н о (разрядка моя. — Е. Ц.) подчиниться течению мелоса Брамса» (Асафьев, 1981, 84). Специалистов-музыковедов — возможностью выявить широкий спектр историко-стилистических и жанровых связей. Введение в современный духовно-слуховой опыт огромного количества музыки разных эпох создаст отличные условия для восприятия брамсовского искусства. Слух современного человека, прошедший через многие искусства музыки XX века, лучше улавливает интонационную насыщенность брамсовского детализированного письма. То, что П. И. Чайковскому казалось в Брамсе «туманным», «неопределенным», сейчас прояснилось; вялая меланхолия уже не кажется преобладающей в его искусстве. Мы слышим сейчас и живую эмоциональность брамсовской музыки, и всю полноту ее художественного мира.

Западноевропейское музыкознание накопило большой опыт «брамсианы», которая начала создаваться еще при жизни композитора. До сих пор не утратила своего значения четырехтомная монография Макса Кальбека — литератора и музыканта, близкого к Брамсу в последние пятнадцать лет жизни композитора (см.: Kalbeck, 1908—1915). Бесценный материал предоставляет переписка композитора — особенно с К. Шуман, Й. Иохимом, Ф. Зимроком, Т. Бильротом, Э. Херцогенберг (см.: ВВВ; JBB; JBF; JBS).

Русская литература о Брамсе весьма ограничена. Ее украшают от-

дельные, как всегда очень меткие высказывания Б. В. Асафьева и удивительный по своей емкости, глубине и яркости очерк И. И. Соллертинского о симфониях Брамса (в кн.: Соллертинский, 1963). Большое значение имеют работы М. С. Друскина, создавшего небольшую, но очень содержательную монографию (см.: Друскин, 1970). Обогатили наше представление о Брамсе переводы интересных работ зарубежных музыковедов (см.: Гейрингер, 1965; Грасбергер, 1980).

Перед автором первой объемной русской монографии стояли тем не менее трудные задачи. Он пытался разрешить их, опираясь на два источника: музыку Брамса и его письма. При этом, однако, невозможно было избежать их субъективной интерпретации, проявляющейся в отборе писем, в трактовке и оценке произведений.

Автор выражает глубокую благодарность Л. С. Товалевой, Г. Г. Мясникову, сделавшим для этой книги перевод ряда писем Брамса; Ал. В. Михайлову — рецензенту рукописи — за ценные замечания и советы; В. В. Ильевой за помощь в работе.

Брамс предупредил будущих авторов в той характеристике, которую он дал первой биографии Шумана, написанной И. Василевским: *Биографию по моим представлениям может написать только хороший друг или почитатель. Беспристрастность хороша (правда, и трудна), но она не должна становиться сухостью. Тупость и вовсе непригодна, и там, где она встречается — как в изрядной мере здесь, — в сущности, излишне спорить о чем-либо возвышенном... И еще: Следует ли порицать его за то, что он обходит молчанием прекраснейшие песни и арии и цепляется за то, что кажется ему подходящим? Он сам себя за это наказывает; ибо у того, кто читает о «Миртах», Эйхендорфе... и т. д., пусть даже совсем короткую заметку, начинает звучать в ушах небесная музыка; и он на время закрывает книгу, если далее в ней идут такие диссонансы, как у Василевского (JBS, 156, 159).*



## ВВЕДЕНИЕ

...дело не в том, чтобы разрушить, но в том, чтобы построить нечто такое, что даст человечеству чистую радость.

*И. В. Гёте*

Творческая деятельность Иоганнеса Брамса развернулась во второй половине XIX века. То было трудное время для Германии. Общественный подъем, вылившийся в революцию 1848—1849 годов, сменился периодом реакции. Объединение, которого долго ждала нация, произошло под эгидой прусской военщины. Патриархальные устои рушились, приходившие им на смену буржуазные отношения были отмечены бездуховностью.

«История гибели одного семейства», рассказанная Томасом Манном в «Будденброках», правдиво иллюстрирует процесс деградации, которую переживал богатый традициями купеческий род. Книга Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», появляющаяся на столе Томаса Будденброка, — один из символов разрушения. Пессимистическая концепция философа волновала умы многих немецких интеллигентов второй половины века. Не приносит обновления и вошедшая в семью Будденброков музыка: наоборот, именно с ней в конце концов ассоциируется «больное». Мир видений, открывающийся с музыкой для маленького Ганно, входит в катастрофическое противоречие с миром реальным; смерть Ганно — единственного наследника Будденброков — олицетворяет гибель старой патриархальной Германии.

Роман Томаса Манна (его первое крупное произведение) вышел из печати в 1901 году; до этого немецкая литература второй половины века не смогла дать столь глубокого анализа происходивших социально-психологиче-

ских процессов. Крупнейшие предшественники Манна — Теодор Шторм, Вильгельм Раабе, Теодор Фонтане — затронули только их отдельные стороны, нередко связанные с жизнью отдельных областей и некоторых социальных слоев Германии (например, патриархальная Голштиния у Шторма, быт городской бедноты у Раабе, прусское дворянство у Фонтане). Весьма знаменательно, что сам Томас Манн считал, что «свой вклад в монументальное искусство девятнадцатого века Германия внесла не на литературном, а на музыкальном поприще». Он имел в виду прежде всего творчество Р. Вагнера, «творившего в области музыкальной драмы, хотя и связанной с эпосом» (Манн, 1961, 286).

Действительно, именно музыке в Германии той поры довелось обобщить духовные стремления нации. Вторая половина XIX века в Германии — время интенсивнейшего развития музыкальной жизни, не знавшей диалектно-языковых или экономико-политических барьеров. Огромное количество городов и княжеских дворов культивировало музыку — хоровую, симфоническую, камерную; немало было и оперных театров, хотя эта область все-таки уступала другим. В круг обмена исполнителями, музык-директорами, дирижерами входили Вена, Пешт, Прага, города немецкой Швейцарии, Голландии. Формы музыкальной жизни причудливо сочетали традиции XVIII века и новые «коммерческие» установки XIX столетия. Возникали различные объединения музыкантов, пенсионные и стипендиальные фонды. Развивалось музыкальное образование: примеру Лейпцига, где в 1843 году по инициативе Ф. Мендельсона была учреждена консерватория, последовали многие города. Упомянем также и о музыкальных издательствах (Брайткопфа и Хертеля, Петерса, Зенфа в Лейпциге, Ритер-Бидермана в Винтертуре и Лейпциге, Зимрока в Бонне и Берлине и др.), о Баховском и Генделевском обществах, об издании «Denkmäler der Tonkunst» («Памятников музыкального искусства»), о многочисленных органах музыкальной прессы. Укреплялись традиции «Hausmusik» — домашнего музицирования, инструментального и вокального. Существовали хоровые общества (в том числе и рабочие), организовывались различные музыкальные фестивали и празднества (самый представительный — ежегодный Нижнерейнский, проходивший в Кельне, Бонне или Дюссельдорфе).

Конечно, простой перечень фактов не вскрывает внут-

ренных противоречий немецкой музыкальной жизни. Очень знаменательны слова Листа, зафиксированные в воспоминаниях Бородина, посетившего его в Веймаре в 1877 году: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много: я тону в море музыки, которой меня заваливают: но боже! До чего это плоско (flach)! Ни одной свежей мысли!» (цит. по: Бородин, 1982, 42). Филистерство, гневно заклеянное Гофманом и Шуманом еще в первой трети века, по-прежнему заявляло о себе и в музыкальном образовании, и в хоровых союзах, и на концертных эстрадах. Публика по-прежнему ждала сенсаций — сначала от виртуозов, потом от новинок, вызывавших баталии между сторонниками разных направлений в немецкой музыке. Филистерство могло одинаково проявляться и в неискреннем пиетете по отношению к музыке прошлого, и в том, что, по свидетельству Чайковского, во время первого байрейтского представления «Кольца нибелунга» «о бифштексах, котлетах и жареном картофеле говорили гораздо больше, чем о музыке Вагнера» (Чайковский, 1953, 322).

И все-таки Германия жила музыкой и выражала себя в ней с исключительной полнотой. В музыке звучали ее история и эпос, природа и философия. Творчество Шютца и Баха, Бетховена и Шумана, Вагнера и Брамса объединяет выражение того коренного свойства нации, которое Томас Манн называет «самоуглубленностью». Он же говорит и о другом свойстве, определяющемся трудно переводимым словом «Innerlichkeit»: «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» (Манн, 1961, 320). Этим, в сущности, характеризуется самое прекрасное в немецкой романтической музыке. Но, по справедливому замечанию Томаса Манна, немецкий романтизм это еще и «глубина, которая ощущает себя силой и полнотой» (Манн, 1961, 321).

Все эти свойства запечатлела и по-своему претворила музыка Брамса. Целиком входя в русло романтизма как искусства, выражающего себя в сфере эмоционально-психологической, она в то же время и выделяется в ней своей сдержанностью и строгостью. Романтические порывы сочетаются с известным рационализмом, доверительность интонации — с эпической объективностью. «Обобщенное, выверенное, взвешенное наблюдение», — так опреде-



для эмоциональности брамсовской музыки Б. В. Асафьев (Асафьев, 1971, 242).

Идея непреложности нравственного долга, направляющего человеческое бытие, принимается и осознается Брамсом как закон. В итоге жизненного пути он выбирает для начала и конца «Четырех строгих напевов» следующие строки из Библии: «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 «...А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь, но любовь из них больше».

Выполнить свое предназначение в трудах, сохранить веру, мечту, способность любить, ощущать вечную ценность и красоту природы, простых и глубоких человеческих чувств — вот суть жизненной задачи Брамса и главная тема его искусства. Ее можно понимать и как сохранение романтического стержня в творчестве, как сохранение шумановского завета: «освещать жизнь человеческого сердца — вот истинное назначение художника».

Идея сохранения заветов своих великих предшественников пронизывает все творчество композитора. Его искусство, наследующее романтическому психологизму Шумана, вбирает в себя и естественность песенного дыхания шубертовской музыки, и мудрость откровений позднего Бетховена, и баховскую дисциплину мысли и чувства. При этом происходит отбор, направленный на постепенный отход от той обостренной психологической индивидуализированности, которая характеризует романтизм в целом. Синтез Брамса рассчитан как бы «на вечные времена». Конечно, в нем несколько теряется абсолютная значимость слагаемых, рожденных — каждое своей эпохой. Но, отбирая самое жизнеспособное и устойчивое, Брамс никому не подражает и создает синтез не академический или эклектичный, а органичный и перспективный. Вспомним прекрасное определение И. И. Соллертинского: «Брамс хочет постигнуть живой человеческий, драматический смысл любой классической формы-структуры, внутренний творческий стимул, ее породивший» (Соллертинский, 1963, 282).

Брамсовский синтез осуществляется и на уровне формы, и на уровне содержания, он определяет и творческий метод, и стиль композитора. Сказанное не исключает и более узкого значения «классического» именно по отношению к с т р у к т у р н ы м закономерностям, что и вызва-

ло к жизни часто встречающуюся в работах о Брамсе схематичную формулу: «классик по форме, романтик по содержанию». Но интересно, что еще Лист в своей статье о Шумане высказал мысль о невозможности механического соединения «классических форм» с «романтикой» (см.: Лист, 1959, 357). В самой эстетике Брамса, в его мироощущении много примет классического и, наоборот, в его музыкальном языке, в композиции, драматургии произведений несомненно проявление романтических тенденций. Классическое и романтическое могут взаимодействовать и в условиях драматических противоречий, и противоречивого сосуществования или неустойчивого равновесия и, наконец, полной гармонии. Подобные «диссонансы», «несовершенные и совершенные консонансы» и составляют систему брамсовского искусства, в целом воспроизводящую диалектическое единство названных тенденций.

Исторический же смысл творчества Брамса в контексте национальной — и европейской музыкальной культуры определялся как необходимое противоположение вагнеровскому пути, как утверждение способности музыки к самостоятельному, вне союза с драмой или литературно-философской программой, выражению идей эпохи. Программной симфонической поэме, представленной в творчестве Листа 50-х годов и вагнеровскому Gesamtkunstwerk (совокупному произведению искусства), Брамс противопоставил симфонию, квартет, концерт, сонату, то есть жанры и формы, опиравшиеся на собственно музыкальные принципы организации материала. В вагнеровском варианте путь к музыке шел от идеи преобразования мира, от воплощения литературных и философских концепций. В брамсовском — от требований музыкальной практики, от осознания языка музыки как самостоятельного, самоценного средства высказывания. Сейчас мы понимаем, что оба пути были одинаково естественными и почвенными для немецкой музыки. Но во второй половине XIX века они казались антагонистическими, что и приводило к постоянным «баталиям», кстати, способствовавшим в конечном счете интенсивному развитию музыкального искусства в целом.

При этом творчество «консерватора» Брамса тоже несло в себе глубокое обобщение духовного опыта нации. Речь идет не только о музыке, но о национальной культуре в целом. Поэзия Гёте и Шиллера, Гейне и Гельдерлина, Тика и Эйхендорфа, «Волшебный рог мальчика» и гердеровское собрание «Песни народов» так же питали творче-

ство композитора, как Шютц, Бах, Гендель, Гайдн и Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, народная песня, протестантский хорал.

Сама картина жанров в творчестве Брамса выявляет широкое претворение композитором национальной традиции. Отметим здесь 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, рапсодия, баллада, вариации, лирическая миниатюра), и к органной музыке (прелюдия и fuga, хоральные прелюдии) — то есть к жанрам, рожденным различными эпохами. То же можно сказать и о вокальной музыке. Песня Брамса — сольная, ансамблевая, хоровая — ориентируется и на старинный народный напев, и на романтическую Lied. К ней примыкают кантатно-ораториальные жанры, также связанные с разнообразными истоками (мотет, баховская кантата, генделевская оратория, романтическая опера и др.).

Особенно близкой Брамсу была демократическая традиция немецкой (и австрийской!) музыкальной культуры. Он обращался к ней в своих вальсах, венгерских танцах. Вообще синтез «северных» и «южных», немецких и австрийских особенностей германоязычной культуры, уже осуществленный отчасти Бетховеном и Шубертом, тоже способствовал внутренней масштабности и общеевропейской значимости брамсовского искусства.

Брамсовская жанровая система обнаруживает и другие уровни взаимодействия и синтеза. Здесь можно наблюдать, например, перенесение приемов камерного детализированного письма в симфонию, симфонических принципов — в камерные жанры, органности — в симфоническую и фортепианную музыку, хоровой фактуры — в инструментальную и т. п. Возникают даже своего рода парадоксы: к примеру, характерные черты песенного тематизма еще более рельефно, чем в песнях, выступают в фортепианной миниатюре.

Так возникает типичная для Брамса равноценность всех жанровых сфер — каждая из них вмещает в себя целостный художественный мир брамсовской музыки (что не исключает, конечно, и индивидуальной специфики, особенно заметной, например, в сочинениях для хора a cappella). Этому способствует очень частое у Брамса интенсив-



ное использование определенного жанра на небольшом отрезке творческого пути: три фортепианные сонаты, три струнных квартета, четыре симфонии образуют своего рода «увеличенные циклы». Здесь можно видеть отражение общей тенденции музыки XIX века к построению грандиозных художественных концепций, максимально воплощенной, например, в вагнеровской тетралогии.

Противоположная же тенденция реализуется у Брамса в принципиальной значимости м и н и а т ю р ы, краткой интонационной формулы, отдельного мотива, в чем можно видеть дальнейшее развитие шумановского творческого метода, имеющего далеко идущие перспективы, — к музыке XX столетия.

Перспективность брамсовского искусства — один из самых сложных вопросов, встающих в связи с его творчеством. Современники главным образом видели в нем ревностного охранителя традиции, мы же явно ощущаем в нем нашего современника. Дело, очевидно, в изменившемся нынче самом понятии традиции. Для искусства XX века традиция это прежде всего п а м я т ь, связь времен, преемственность культуры. Прошлое в XX веке необычайно актуализируется, становится величайшей ценностью в сегодняшней жизни человека, в его борьбе за сохранение человечности и духовности. «Хорошая память» была свойственна всем великим. Но, может быть, в музыке XIX века именно Брамсу выпало на долю так ясно воплотить эту тенденцию обращения к прошлому в поисках нравственной опоры, в поисках идеала мудрости и красоты.

Интересно, что если многие, начиная с Бетховена, искали подобной опоры к концу творческого пути, то Брамс тяготеет к этому и з н а ч а л ь н о. В двадцать четыре года он ищет более «чистого, строгого стиля» в вариациях, обращается к контрапунктическим упражнениям не только для совершенствования техники, но и в поисках душевного равновесия. «Чистота» — стиля, конструкции и помыслов, — вот за чем он обращался к творцам прошлого, глубоко осознавая этические уроки их искусства. Русский музыкант, конечно, заметит здесь возникающие аналогии со взглядами и творчеством Сергея Ивановича Танеева (кстати, замечательного исполнителя Первого фортепианного концерта Брамса). Заветы Брамса и Танеева нашли отклик у мастеров XX века — достаточно назвать Хиндемита и Шостаковича. Многие из конкретно взятых Брамсом на вооружение форм и приемов

контрапунктической и — шире — композиционной техники музыки прошлого также получило свое развитие в дальнейшем. Самые удаленные друг от друга жанрово-стилистические истоки (нередко воспринимаемые почти как цитаты) приходят в музыке Брамса к соглашению, равно «вжитые» внутрь его творческого «я». По словам Б. В. Асафьева, «...он все воспринятое переплавляет и перелицовывает на свой лад. Реминисценции былого и народная песенная стихия, как корни, питают его творчество» (Асафьев, 1981, 82).

Цельность и единство были законом его жизни и его искусства. Еще юношей он выписал следующие слова Лессинга: *Без связности, без глубочайшей внутренней связи всего и каждой части музыка — ничемная куча песка, которая не способна оставить продолжительного впечатления. Только связность делает ее твердым мрамором, который может увековечить творение художника* (цит. по: Kalbeck, 1912, 183—184). Как единство воспринимал Брамс и весь художественный опыт, на который опирался: от хоровой музыки эпохи Возрождения до штраусовского вальса. Сюда входило и обращение к разноязычному фольклору, к народной песне как к идеалу единства этического и эстетического, индивидуального и всеобщего.

Последнее имеет особенно большое значение. Трагедия индивидуализма — главная опасность романтического искусства, резко обозначившаяся в творчестве Вагнера, в общем-то не угрожала Брамсу. Ее преодоление было заложено в его искусстве изначально. То, к чему Вагнер с такой колоссальной силой (не уменьшающей, а увеличивающей трагизм художественной концепции) рвался в «Парсифале» — к идее братской любви и всеобщей веры, — было исходной и постоянной точкой опоры для Брамса. Идеал коллективности, стремление к скромности в проявлении своей собственной индивидуальной воли определяют многое в его искусстве.

Означало ли все это отсутствие противоречий и достижение абсолютного совершенства? Конечно, нет. Романтическое искусство не существует вне противоречий, заложенных уже в его идеях. Гармоничное мироощущение венских классиков не могло быть достигнуто в новых исторических условиях. Сам Брамс очень остро ощущал эту разницу. Он писал в 1878 году Кларе Шуман: *То, что люди вообще-то самые лучшие вещи — следовательно, моцартовские и вышеназванную Виотти — не по-*

нимают и не ценят, позволяет нашему брату жить и добиваться славы. Если бы люди представляли себе, что получают от нас по капле то же самое, чем могли бы там всласть насладиться... (JBS, 358) Может быть, чуть обидным, но, на наш взгляд, удивительно точным представляется определение Асафьева: «Он жил, словно богатый наследник или рантье, но полученного капитала не растратил, а бережно и любовно обращал в новые ценности, — именно таково было отношение Брамса к традициям музыкального прошлого» (Асафьев, 1981, 82). Эти «новые ценности» несли с собой мужественную стойкость и чистоту, человечность и сострадание. Они утверждали искусство как созидание и как возможность общения людей — а это так важно, особенно в наши дни. Брамсу больше всего хотелось вернуть музыке ее душевное здоровье, сделать ее источником радости и утешения. То, что она все равно упрямо тяготела к элегии, драме, трагедии, говорит об искренности и правдивости брамсовского искусства, столь необходимого людям разных стран и поколений.

## ПУТЬ К ШУМАНУ (1833—1853)

Мы переживаем сейчас подлинно музыкальное время. Здесь появился молодой человек, который глубоко захватил нас своей чудесной музыкой. И я убежден, что его творчество вызовет огромное движение в музыкальном мире.

*Р. Шуман*

1853 год. Дюссельдорф. В квартире Роберта Шумана появляется незнакомый юноша и играет свои сочинения. Шуман записывает в дневнике: «30 сентября. Г-н Брамс из Гамбурга. 1 октября. Закончил концерт для скрипки. Визит Брамса (гений). 2 октября. Много времени с Брамсом. Соната [Брамса] *fis-moll.* 4 октября. В 5 часов пополудни музыка у нас. Фантазия Брамса. 5 октября. Песни Брамса. <...> 7 октября. Много [времени] с Брамсом. Его квартет» (Шуман, 1979, 226).

Из дневника Клары Шуман: «Этот месяц принес нам поразительное явление в лице двадцатилетнего композитора Брамса из Гамбурга. Это снова тот, кого послал сам бог! Он играл нам свои сонаты, скерцо и др. пьесы; всюду изобилие фантазии, искренность чувства, мастерское владение формой. Роберт считает, что он ничего не мог бы ему сказать, что он должен идти дальше своим самостоятельным путем. Испытываешь истинное волнение, наблюдая его за инструментом — привлекательное юношеское лицо, которое во время игры становится совершенно просветленным, прекрасные руки, с большой легкостью преодолевающие большие трудности (его вещи очень трудны), и к тому еще эти замечательные сочинения. Он учился у Марксена в Гамбурге, но то, что он нам играл, написано с таким мастерством, что невольно думаешь: этого человека господь бог создал уже в совершенно законченном виде» (цит. по: Шуман, 1979, 227).

9 октября Шуман начинает и 13 октября заканчивает статью о Брамсе, озаглавленную «Новые пути»; в эти же дни пишет письма в издательство «Брайткопф и Хертель», а также издателю Б. Зенфу, настойчиво рекомендуя молодого композитора.

Так произошла встреча двух художников, творчество которых обозначило два этапа развития немецкой романтической музыки.

Только немногие музыканты, обладавшие настоящей исторической проницательностью, такие, как Лист или Чайковский, представляли себе в то время (Чайковский несколько позже — уже в 70-х годах) истинное значение творчества Шумана, по словам Чайковского, «наиболее яркого представителя современного нам музыкального искусства» (Чайковский, 1953, 38). Действительно, своими фортепианными и вокальными произведениями, написанными в 30-х — начале 40-х годов прошлого столетия, Шуман осуществил подлинную революцию в музыке, впервые открыв значимость «музыкальных мгновений», логику их сложного движения-нанизывания и внезапных контрастов, весьма отличающуюся от последовательного развития тематизма в музыке венских классиков. Он нашел новые возможности проникновения в «таинственно-глубокие процессы духовной жизни» (Чайковский), выявив многозначность психологических подтекстов и «авторских комментариев» к кажущемуся импровизационным потоком музыкальных мыслей. Огромную роль здесь сыграла глубокая связь музыки со словом, с литературой. «Шуман был уроженцем обеих стран (музыки и литературы. — *Е. Ц.*), и для обитателей, до тех пор отделенных стеной областей, пробил в этой стене брешь... — и это было событием, последствия которого обещают быть настолько значительными, что в настоящий момент учесть их полностью невозможно, их можно лишь предчувствовать и предугадывать», — писал Лист в 1855 году (Лист, 1959, 358).

Все это и дало новое качество зрелому этапу развития романтизма в немецко-австрийской музыке. Однако в условиях классических жанров и форм, к которым Шуман обратился в своих произведениях 40—50-х годов, его открытия, неизменно связанные с миниатюрой, с особой тонкостью штриха, со спецификой фортепианного письма или камерного вокального интонирования, подчас несколько ступеньвались, как бы расплывались. Это было

особенно заметным в его симфониях. Они не были восприняты современниками как новое слово, а скорее укрепили убеждение наиболее радикальных из них в том, что классические жанры уже отжили свой век. Ждущие нового слова приветствовали кардинальное обновление симфонии: ее «театрализацию» у Берлиоза, симфоническую поэму Листа. Большое распространение получили идеи Вагнера об абсолютной необходимости синтеза музыки и драмы для создания «художественного произведения будущего».

Может быть, и сам Шуман бессознательно ощущал нередко возникавшие противоречия между замыслом и его реализацией в своих произведениях 40—50-х годов. Потому-то с такой горячностью и категоричностью приветствовал он появление молодого Брамса, призванного, по его словам, «в идеальной форме выразить наивысшие чаяния своего времени» (Шуман, 1979, 184). С «юным орлом» сравнивал Шуман Брамса. «Его можно сравнить еще и с великолепным потоком, который, как Ниагара, всего прекраснее тогда, когда бурлящим водопадом низвергается с высоты и волны его несут на себе радуго, а на берегу ему сопутствуют игры мотыльков и соловьиные песни. Право же, я верю, что Иоганнес — это истинный апостол; он еще напишет откровения, и множество фарисеев, да и все прочие не расшифруют их и через столетия» (Шуман, 1982, 350). «Старый смотритель» «юного орла» слышал «завуалированные симфонии» в его сонатах и призвал его «склонить свой жезл туда, где ему будут действовать силы масс — хор и оркестр» (Шуман, 1979, 184). Посланца небес, сына, который выполнит то, чего не успел сделать отец, увидел Шуман в Иоганнесе.

Для двадцатилетнего Брамса в эти дни определилась вся жизнь. Выполнить шумановское предназначение, оправдать доверие божественного художника стало ее целью и смыслом.

Брамс — Иоахиму

*Дюссельдорф, конец сентября 1853 года*

*Ты получил письмо от Шуманов, в котором они пишут также о моем пребывании здесь.*

*Наверное же нет нужды долго рассказывать, как бесконечно счастлив я был их сверх всякого ожидания дружественным приемом.*

*Их похвала вселила в меня столько радости и силы, что не дождусь того времени, когда я наконец смогу спо-*

койно работать и сочинять. Дело в том, что я, на радостях от одобрения Шуманов, обещал им остаться здесь до тех пор, пока не приедешь ты и не увезешь меня с собой в Ганновер.

Что написать тебе о Шумане, разразиться ли восхвалениями его гениальности и характера или же пожаловаться, что люди вновь совершают великий грех, часто недооценивая и так мало почитая столь хорошего человека и божественного художника?

А я сам, как же долго я сам совершал этот грех. Лишь после моего отъезда из Гамбурга и особенно во время пребывания в Мелеме я познакомился с сочинениями Шумана и научился их ценить. Мне хочется попросить у него прощения (JBS, 39).

Действительно, столь мгновенно вспыхнувшие близость и внутреннее родство возникли как будто без всякой подготовки. Все сочинения, которые Брамс играл, приехав в Дюссельдорф, были написаны еще до пристального знакомства с музыкой Шумана. Но не зная ее, Брамс прошел в своем отрочестве и юности почти такой же путь развития литературных и эстетических вкусов, как и Шуман. Жан Поль и Гофман тоже были любимыми авторами Иоганнеса Крейсlera младшего, как называл себя Брамс. Он имел право на такое имя: фанатическая преданность музыке — главное свойство «безумного капельмейстера» — преодолела разнообразные испытания, возникавшие в пору нелегкого становления художника.

Целеустремленность и настойчивость Брамс мог унаследовать от отца. Иоганн Якоб Брамс очень удивил свою семью (его отец содержал небольшую гостиницу и мелочную лавку в голштинском городке Хайде), убежав в возрасте четырнадцати лет из родительского дома, чтобы стать музыкантом. Пришлось отдать его в ученье. Девятнадцатилетним юношей Иоганн Якоб отправился в Гамбург искать счастья. Упорство и трудолюбие, свойственные многим голштинцам, помогли ему проделать трудный путь от бродячего музыканта, обслуживавшего портовые кварталы города, до артиста филармонического оркестра. Он владел флейтой, валторной и всеми струнными инструментами, благодаря чему имел возможность участвовать в самых различных ансамблях, был валторнистом городского ополчения, но основной специальностью избрал контрабас.





Иоганн Якоб Брамс

Однако музыка была для него прежде всего профессией, ремеслом, таким же, как для его деда — столярное дело. Интересно, что ему удалось осуществить свою мечту — добиться удовлетворявшего его места в Гамбурге, а Иоганнесу — нет. «Расчет, умеренность, трудолюбие» — качества, при помощи которых пушкинский Германн думал разбогатеть, вознаграждались больше, чем истинный дар художника. Само же стремление к «хорошему месту» и упорядоченной жизни Брамс, конечно, унаследовал от отца. В 1889 году, когда он был удостоен звания почетного гражданина Гамбурга, первая его мысль была о том, как бы обрадовался покойный отец. Ему самому это было уже не так нужно — все хорошо в свое время!

В 1833 году, когда у Иоганна Якоба и его жены Иоганны Хенрики Христианы (урожденной Ниссен) 7 мая родился сын Иоганнес, они еще ютились в самом бедном, темном и грязном квартале Гамбурга — Gängeviertel.



Иоганна Хенрика Христиана Брамс,  
урожденная Ниссен

Отец едва продвинулся на первые ступеньки служебной лестницы. Хотя он уже счел возможным обзавестись семьей, выбрав в спутницы скромную и трудолюбивую швею, жизнь была еще очень трудной. Семья росла: Иоганнес был вторым ребенком, старшая сестра Элиза родилась в 1831 году, Фриц Фридрих — в 1835. С ранних лет Иоганнесу пришлось разделить с отцом заботы о сносном существовании семьи. Он нередко играл танцевальную музыку в тех же кабачках, что и отец.

Иоганн Якоб хотел повести сына по собственному пути и познакомил его с инструментами, которыми владел сам, считая, что это пригодится Иоганнесу в будущем. Действительно, элементарные навыки игры на валторне, виолончели и скрипке, полученные в детстве, впоследствии помогли Брамсу в работе над камерной музыкой; вкус к ансамблевому музицированию тоже был привит с раннего детства. Однако больше привлекало



Дом в Гамбурге, в котором родился  
Брамс

мальчика фортепиано, и отец стал подумывать о карьере виртуоза для сына. Удачное выступление десятилетнего Иоганнеса с фортепианной партией в квинтете для духовых и фортепиано ор. 16 Бетховена и в клавирном квартете Моцарта привлекло внимание одного импресарио, предложившего «вундеркинду» концертное турне по Америке. Отец сначала серьезно думал воспользоваться этим шансом для переселения в Новый Свет. Только вмешательство Ф. Косселя — фортепианного педагога, с которым Иоганнес занимался с семи лет, удержало Иоганна Якоба от опрометчивого решения. За поддержкой Коссель обратился к другому педагогу — очень уважаемому в городе композитору и пианисту Эдуарду Марксену, которому и передал постепенно своего талантливого ученика.

С педагогами Иоганнесу повезло. Это были отличные музыканты и благородные люди, показавшие ему первый пример сочетания этих качеств, которое он и

привык считать само собой разумеющимся, — вспомним его характеристику Шумана в письме к Иоахиму. Много лет спустя Брамс прямо выскажет эту мысль в письме к Кларе Шуман: *Но ведь невозможно, да и нельзя отделять художника от человека* (JBS, 445). Она явно переключается с шумановскими афоризмами: «Не люблю я тех, чья жизнь не созвучна их творениям»; «Законы морали те же, что и законы искусства» (Шуман, 1975, 78; Шуман, 1979, 182).

И Коссель, и Марксен относились к музыке серьезно и благоговейно: первый восторженно, второй более сдержанно. Оба они не разделяли модного в то время в Гамбурге увлечения виртуозной фортепианной музыкой. И. С. Бах, венские классики — особенно Бетховен, Шуберт, Вебер, Мендельсон составили основу репертуара, на котором воспитывался Брамс. Фуга Баха и бетховенская «Аврора», вошедшие в программы его первых концертов, были редкостью на гамбургской эстраде. Эти концерты состоялись 21 сентября 1848 и 15 апреля 1849 года. Правда, Бах и Бетховен соседствовали с «обязательными» виртуозными произведениями А. Розенхайна, Л. Делера и А. Герца.

Второй концерт привлек внимание прессы, отметившей достойное исполнение бетховенской сонаты и «незаурядный талант» в композиторском опыте «юного виртуоза» — «Фантазии на тему любимого вальса» (*Phantasie über einen beliebten Walzer*) (Kalbeck, 1912, 51—52). Еще раньше, 27 ноября 1847 года Иоганнес сыграл фантазию Тальберга на темы из «Нормы» Беллини.

Мы не имеем возможности ознакомиться с самыми ранними опытами Брамса: он уничтожил все, написанное им до 1853 года, — кроме фортепианных произведений и песен, вошедших в ор. 1—7. А сочинял он много: фортепианные сонаты и вариации, струнные квартеты, скрипичные произведения, песни — в особенно большом количестве. *Сочинял я все время. Самые лучшие песни приходили мне в голову, когда я по утрам чистил свои ботинки* (цит. по: Niemann, 1920, 30).

Марксен направлял его занятия композицией: влияние учителя сказалось и в пристрастии к вариационной форме, и в опоре на бетховенские принципы формообразования, и в особом внимании к линии баса (Марксен писал, как впоследствии и Брамс, фортепианные сочинения для левой

руки), и, быть может, самое главное — в любви к народной песне. Все это видно на примере сонаты ор. 1, завершенной в 1852 году в Гамбурге, — это было единственное сочинение в первой серии публикаций, в полне удовлетворявшее Брамса. Марксен с возрастающим интересом следил за успехами ученика. Однако тот даже и ему не показывал большинства своих сочинений.

Одиночество было уделом юного Брамса. Храм музыки, воздвигнутый им, принадлежал ему одному. И если работа, необходимая для материального существования, не слишком мешала его внутренней творческой жизни, то карьера модного виртуоза вовсе не прельщала Иоганнеса. После концертов 1848/49 года Брамс не делал никаких попыток пробиться на эстраду как солист. Он играл за сценой во время представлений в драматическом театре, выступал в качестве концертмейстера, давал частные уроки, выполнял различные аранжировки для издателя Кранца. Развлекая по воскресеньям танцевальной музыкой постояльцев гостиницы «Чудесный вид», расположенной в одном из гамбургских предместий, Брамс позволял себе включать в программу марши Шуберта и даже сонаты Моцарта в четыре руки (он играл их с приятелем). Когда же Брамсу удалось летом 1847 и 1848 годов выбраться из Гамбурга в маленький городок Винсен, он руководил там мужским хором, обрабатывая для него народные песни и сочиняя собственные, — к этому роду деятельности он сохранил привязанность на протяжении всей жизни.

Брамс, по собственному его признанию, *редко менял кожу*. Многие его склонности и привычки установились еще в юные годы. Жизнь в темном, густо застроенном квартале, работа в прокуренных портовых кабачках пробуждали в нем желание вырваться на волю, к природе. «Прогулки одинокого мечтателя», уводившие его в гамбургский порт или за городскую черту, занимали большую часть свободного времени — а его было мало, и гулять приходилось поздним вечером, почти ночью. В Винсене Иоганнес, должно быть, впервые почувствовал, как они нужны ему были для обдумывания произведений. Впоследствии это стало законом его жизни — друзья хорошо знали, что его выражение *идти гулять* означало, по существу, сочинять музыку. Почти все сочинения Брамса обязаны своим рождением природе Австрии, Германии, Швейцарии.

В отрочестве возникла и привычка писать ранним утром. Тогда я уже сочинял, но только в полной тайне, в самые ранние утренние часы. Днем я аранжировал марши для духовых инструментов, а вечера просиживал в кабачках за фортепиано (цит. по: Niemann, 1920, 30).

Гамбург хранил следы пребывания многих выдающихся людей прошлого: Г. Ф. Генделя и И. Маттезона, К. Ф. Э. Баха и Г. Э. Лессинга, к творчеству которых Брамс всегда проявлял глубокий интерес. Здесь родился и Ф. Мендельсон, которого Э. Марксен считал самым выдающимся современным композитором, здесь жил Ф. Клопшток. Иоганнес с одним своим приятелем часто забавлялись тем, что заходили в бургерские дома и спрашивали, здесь ли живет господин Георг Фридрих Гендель или господин Клопшток. Чаще всего обыватели просто отвечали, что такие здесь не проживают, но однажды какой-то профессор, знаток литературы, чуть было не побил друзей палкой...

Прогулки по Гамбургу часто приводили Иоганнеса в многочисленные лавки антикваров и букинистов, рассыпанные по мостам, улицам и площадям города. С ранних лет книга была для него драгоценностью, а ее приобретение праздником. Постоянное и внимательное чтение в значительной степени дополнило образование, полученное им в городских частных школах (неплохое по тем временам). О широте круга брамсовского чтения в юности говорят выписки в его тетради — «сокровищнице Иоганнеса Крейсlera младшего», как он ее назвал. В ней можно найти выдержки из Жан Поля, Гофмана, Гердера, Клопштока, Шиллера, Гёте, Лессинга, Новалиса, Грильпарцера, Софокла, Лютера, Свифта, Песталоцци, Фрейлиграта, Геббеля, Шамиссо. В Дюссельдорфе он погружается в обширную шумановскую библиотеку; позже дружба с литераторами — Г. Вендтом, Й. Видманом, М. Кальбеком — способствует знакомству с новинками. Наиболее прочную основу его интересов составляла немецкая классическая и романтическая литература, древние греки, Шекспир. Брамса привлекали Клейст и Гельдерлин, Геббель и Келлер. Но самой постоянной его спутницей была, конечно, немецкая «песенная» романтическая поэзия. В 1878 году Брамс писал О. Дессофу: ...на его (Э. Гейбеля. — Е. Ц.) стихи (и даже Эйхендорфа и других) я еще мальчиком написал немало музыки. Когда подошло время для напеча-

тания, у меня, к счастью, хватило ума счесть сочинения других более удачными и не издавать своих (JBS, 352). Брамс имел обыкновение переписывать понравившиеся ему стихи в тетрадь: по нескольким таким тетрадям можно проследить историю рождения всех его песен и более крупных вокальных произведений, а вместе с ними — чуть ли не всю его жизнь...

Произведения великих музыкантов — прежде всего классиков — тоже были предметом глубокого изучения. Многое мог почерпнуть Иоганнес в библиотеке Марксена. Так, он переписал партитуры своих любимых Третьей и Пятой симфоний Бетховена — способ изучения, известный еще во времена И. С. Баха! Брамс не гнушался им и впоследствии, посещая архив Общества друзей музыки в Вене. Особенно волновали его старинные издания и рукописи: история их коллекционирования тоже восходит к гамбургским временам.

Любимые композиторы Иоганнеса — Бах и Бетховен. Гамбургская пианистка Луиза Лангханс-Яфа, встретившаяся с Брамсом, когда он был еще мальчиком (он сыграл ей свою сонату), вспоминает, что, пытаясь заинтересовать его произведениями Шумана, она потерпела неудачу. «Бах и Бетховен были его верховными божествами — мое увлечение Шуманом он не мог разделить» (цит. по: Kalbeck, 1912, 36).

Сильнейшее впечатление произвело на пятнадцатилетнего Брамса исполнение известным, тогда еще тоже юным (ему было 17 лет) скрипачом Йозефом Иоахимом концерта Бетховена (11 марта 1848 года). В 1855 году, возвращая Иоахиму партитуру концерта, Брамс писал: *Снова и снова концерт напоминает мне о нашем первом знакомстве, о котором ты, разумеется, ничего не знаешь. Ты играл его в Гамбурге, должно быть, уже много лет назад, и я наверняка был самым восторженным твоим слушателем. Это было время, когда в голове у меня еще был полный хаос и мне ничего не стоило принять тебя за Бетховена. Поэтому концерт всегда казался мне твоим собственным произведением. Ты, наверное, как и я, любишь вспоминать такие неповторимые с л ь н ы е впечатления, как, например, до-минорная симфония, этот концерт и «Дон-Жуан»?* (цит. по: Kalbeck, 1912, 54).

Конечно, Брамсу было трудно себе представить, что через пять лет этот, столь мощно поразивший его впечатление музыкант станет его лучшим другом. А вскоре



произошло предварение еще одной будущей встречи: в марте 1850 года в Гамбург приехали Роберт и Клара Шуманы. 16 марта в филармоническом концерте исполнялась увертюра к «Геновеве» (дирижировал автор). Клара играла «Серьезные вариации» Мендельсона и фортепианный концерт Шумана. Состоялись и совместные концерты Клары Шуман с знаменитой шведской певицей Жени Линд. Вероятно, Брамс был на первом концерте; неизвестно, какое впечатление произвела на него музыка, но он решил послать Шуману большой пакет со своими произведениями и — получил его обратно нераспечатанным. Известно, как внимательно Шуман всегда относился к молодым композиторам, но серьезно ознакомиться с сочинениями Брамса накануне отъезда ему было некогда...

Резонанс от шумановских концертов в Гамбурге не был сильным. Публику больше волновали выступления модных виртуозов. Интерес гамбуржцев к музыке был достаточно поверхностным, хотя картина музыкальной жизни города представляется в целом разнообразной. Как и во многих немецких городах, в Гамбурге устраивались регулярные концерты филармонического общества, камерные собрания, хоровые концерты Певческой академии; действовало и Общество старинной музыки — так называемые *Cäcilien-Verein*'ы (Общества св. Цецилии) в это время начали широко распространяться в Германии. Большой популярностью пользовались концерты, проходившие на страстную пятницу в городском театре: в 1843 году Берлиоз дирижировал там своим Реквиемом. Приезжали знаменитые гастролеры: пианисты Ф. Лист, З. Тальберг, А. Литольф, скрипачи Г. Эрнст, Ф. Давид, Ф. Вьетан, Уле Буль, певицы Ж. Линд, Г. Зонтаг и другие. Брамс, по-видимому, не имел возможности часто посещать такие концерты — у него не хватало ни свободного времени, ни лишних денег.

Положение дел отражало типичную музыкальную ситуацию в Германии того времени: начавшееся в 40-х годах оживление концертной жизни (в год открытия Лейпцигской консерватории — 1843 — в Гамбурге было учреждено Общество св. Цецилии, начались упомянутые концерты в театре, симфонические концерты, возглавляемые Г. Оттенем) не имело последовательно осуществляемой программы музыкального просвещения и воспитания. Для этого необходима была крупная фигура руководителя

музыкальной жизни, который мог бы сплотить лучшие творческие силы, бороться с филистерством, подобно тому, как это делали в 30—40-х годах Мендельсон в Дюссельдорфе и Лейпциге или Лист в 50-х в Веймаре. Вильгельму Грунду, опытному музыканту, в течение уже долгого времени возглавлявшему филармонический оркестр, это было явно не под силу.

Брамс, вернувшийся в Гамбург в 1854 году после посещения Веймара, Ганновера, Дюссельдорфа и Лейпцига, подверг резкой критике деятельность Грунда. Поводом послужило абсолютно не удовлетворившее его исполнение Девятой симфонии Бетховена. *И из-за этого старого, иссохшего филистера, который на протяжении двадцати лет убивает в Гамбурге всякую музыкальную жизнь, такие молодые здоровые люди, как Оттен и Греденер, ничего не могут делать, вынуждены тратить свое время на уроки и не имеют никакой возможности заняться официальной деятельностью,* — писал Брамс Кларе Шуман в 1856 году. (JBS, 131). Конечно, всего за несколько лет до того, как были написаны эти строки, Брамсу и в голову не могли бы прийти подобные выводы. Не думал Брамс, вероятно, и о том, что именно он и мог бы стать таким человеком, который возглавит музыкальную жизнь Гамбурга. Хотя неизвестно, о чем может мечтать юноша на пороге творческой жизни.

Так или иначе к концу 1852 года, имея в своем багаже две фортепианные сонаты (1852), скерцо ми-бемоль минор (1851), песни и камерные ансамбли, девятнадцатилетний Иоганнес уже намного поднялся над средним уровнем классико-романтической продукции немецкой музыки тех лет. Но рассчитывать на то, что Гамбург оценит по достоинству сочинения «человека из Gängeviertel», он не мог; «пробиваться» и привлекать к себе внимание было не в его характере. Марксен, несмотря на свой педагогический авторитет, не «стоял у власти», да и, вероятно, все-таки не представлял себе истинных масштабов таланта ученика.

Интересно, что ни у Иоганнеса, ни у его родителей, очевидно, не возникало мысли о продолжении обучения в какой-нибудь консерватории — в Вене (где, кстати говоря, учился Марксен) или в Лейпциге. Занятия с Марксеном вполне удовлетворяли Иоганнеса — он и после отъезда из Гамбурга присылал ему на рецензию свои сочинения, на долгие годы сохранил с ним дружбу,

хотя, конечно, и осознал некоторую ограниченность своего учителя. Кроме того, он уже давно работал и не чувствовал себя вправе обременять семью длительным сроком дополнительного учения.

Долг и любовь в отношении к своим близким всегда были неразделимы для Брамса. Семья была его опорой, точкой отсчета всей его жизни. Когда в 1856 году очень симпатичный Иоганнесу критик и музыковед А. Шубринг поинтересовался в письме некоторыми фактами его биографии, Брамс, всегда предпочитавший в таких случаях отшутиться, так начал свое жизнеописание: *Я, неназванный, родился 7 мая 1833 года в Гамбурге, девятью месяцами раньше или около того был там же зачат музыкантом. Он и его жена, моя горячо любимая мать, — прекрасные люди, которым я никогда не смогу отплатить за всю их любовь* (JBS, 142—143). В октябре 1854 года, вернувшись в Гамбург из Дюссельдорфа, он пишет Кларе Шуман: *Как прекрасно быть с родителями! Я хотел бы иметь возможность всегда брать мою мать с собой!* (JBS, 73).

Каждой своей удачей, радостью общения с новым другом он делится с родителями, ценя и нежную отзывчивость и чуткость матери, и немногословную похвалу отца. Всю жизнь Брамс заботился о них, заботился и о сестре и брате, хотя с ними его не связывали такие же тесные узы взаимного понимания и душевной близости, как с родителями. Самая большая радость для него — доставить радость матери и отцу, иметь возможность удовлетворять их желания. Никогда тень высокомерия или снисходительности не омрачила его отношений с родными. У Иоганнеса был с ними общий язык, и он был уверен, что и его лучшие друзья тоже сумеют найти такой язык для общения с самыми близкими ему людьми. Мать и отец беззаветно верили в него и всегда предоставляли свободу в решениях и действиях.

Поэтому они, естественно, не препятствовали представившемуся Иоганнесу случаю «людей посмотреть и себя показать»: в апреле 1853 года Брамс отправился с Э. Ременьи в концертную поездку по Германии.

Эде Ременьи — талантливый венгерский скрипач, воспитанник Венской консерватории, вынесший искусство вербункоша и чардаша на концертные эстрады Европы (а позже — и Америки), сумел вызвать бурный энтузиазм у сдержанных северян. Он впервые приехал в Гамбург

еще в 1849 году и завоевал любовь публики темпераментными импровизациями на темы народных танцев. Ременьи собирался в Америку, но задержался в Гамбурге и вернулся туда же зимой 1852—1853 года после поездки в Париж. Брамс начал выступать с Ременьи еще в его первый приезд, а в апреле 1853 года принял предложение отправиться с ним в турне по городам Германии — Ременьи должен был посетить Ф. Листа, своего друга и покровителя. 19 апреля молодые люди (Ременьи был всего на три года старше Иоганнеса) отправились в путь, в конце концов приведший Брамса в Дюссельдорф — к Шуману...

Первой целью поездки был Ганновер. По пути Ременьи и Брамс выступали в маленьких городах — Винсене, Люнебурге, Целле. Иоганнес был счастлив: они много ходили пешком, познакомились с жителями, устраивали по ночам импровизированные концерты-серенады. Много лет спустя Брамс сетовал на нынешних виртуозов, которые едут только за деньгами и ничего не видят в своих поездках. Для него же каждая поездка означала прежде всего знакомство с новыми местами и новыми людьми и — возможность доставить им радость своей музыкой.

Ременьи и Брамс составили прекрасный ансамбль. Интересно они, должно быть, выглядели, абсолютно непохожие: один смуглый и экспансивный, другой — голубоглазый блондин (многие сравнивали его с молодым Шиллером), поначалу несколько скованный и застенчивый, но во время игры не уступавший в темпераменте партнеру. Ансамблевая игра раскрепощала его. Искусство венгерского скрипача давало Брамсу пример полной свободы, которую он и сам обретал на эстраде. В результате возникало ощущение импровизации (Брамс играл без нот и даже не взял их с собой) — и в бетховенских сонатах и особенно в народных напевах, вообще не записанных. Это и были те самые «венгерские танцы», которые принесли Брамсу впоследствии такую популярность и славу!

Так, в самом начале пути в творчество Брамса вошла Венгрия; ее мелодии и ритмы стали для него символом открытого и свободного выражения чувств, находящего немедленный отклик у слушателей. Удивительная достоверность «Венгерских танцев», полная гармония коллективного и личного, сочетание истовой серьезности и юмора, страсти и озорства, буйства и щемящей тоски были



Эде Ременьи

рождены во время совместного музицирования юношеской поры. Как глубоко врезался этот образ в творческое сознание Брамса, если он шестнадцать лет спустя воспроизвел его (в варианте для фортепиано в четыре руки), придав ему художественное совершенство прекрасной обработкой, и продолжал возвращаться к «Венгерским танцам» на протяжении еще более, чем десяти лет. (В 1869 году вышли из печати две тетради танцев — №№ 1—10; в 1872 году — их авторское переложение в две руки; в 1880/81 году — третья и четвертая тетради для фортепиано в четыре и две руки — №№ 11—21.)

Тяга к венгерской музыке, интерес к ней сопровождали Брамса всю жизнь. 26 февраля 1856 года он пишет Кларе Шуман: *Очень порадовало меня сегодня Ваше письмо и главное — что Вы слушали цыган. Я давно об этом мечтаю!*

*Вот, что мне хотелось бы изучать, запомнить и записать! И вообще с нетерпением жду, что Вы мне расскаже-*

те о Венгрии и цыганах. Это совсем особенный народ (JBS, 131).

Очевидно, во время поездки были написаны Вариации на венгерскую песню (опубликованы позже, в 1861 году, как ор. 21 № 2). Вместе с вариациями на немецкую песню из Первой сонаты они открывают ряд вариационных циклов — излюбленной формы в творчестве Брамса, — как бы демонстрируя ее историческое происхождение из народной музыки. Вскоре венгерские мелодии и ритмы оживут в финале фортепианного квартета ор. 25 и будут вновь одушевлять многие инструментальные циклы композитора. С ними связано и одно из последних его вокальных сочинений — «Цыганские песни» для вокального квартета и фортепиано.

В своем отношении к венгерской музыке Брамс опирался на традиции венских классиков (Гайдна, Бетховена), Шуберта. Его постоянная тяга к опоре на народное начало как таковое усиливалась предоставляемой возможностью открытого проявления темперамента, страстной экспрессии, изливавшихся с особенной, далеко не всегда присущей Брамсу свободой.

Союз с Ременьи не дал Брамсу столь необходимой ему большой духовной близости и человеческой дружбы. В Ременьи, по словам Брамса, было *слишком много лжи* (JBS, 131). Их он нашел в соотечественнике Ременьи, его товарище по Венской консерватории Йозефе Иоахиме, которого путешественники посетили в Ганновере. Прекрасный образ, слитый в сознании Брамса со скрипичным концертом Бетховена, ожил. Перед Брамсом предстал чрезвычайно доброжелательный, а главное, почти сразу расположивший его к откровенности, молодой человек.

Отныне творчество Брамса не существует без участия его друзей. Многие сочинения пройдут «цензуру» Иоахима. Показывать близким друзьям рукописи своих произведений станет для Брамса постоянным правилом. Конечно, по мере того, как крепла его уверенность в себе, он все меньше следовал их советам. Его собственная критика была самой строгой и беспощадной. Но если вопросы драматургии и композиции он, естественно, всегда решал сам, то в вопросах звучания и практического удобства инструментальных произведений (особенно камерных, а также концертов с участием скрипки) авторитет Иоахима оставался для Брамса всегда очень высоким.



**Иоганнес Брамс**  
Рисунок серебряным карандашом работы И. И. Б. Лауренса, 1853 г.



Но был и третий уроженец Венгрии, с которым предстояло встретиться Иоганнесу, — Ференц Лист. Однако ни радушный прием, оказанный ему великим музыкантом, очень заинтересовавшимся произведениями гамбургца, ни новое произведение Листа — гениальная соната си минор — не вызвали отклика в душе Брамса. Он держался очень скованно, не решился играть — Лист сам сыграл по рукописи брамсовские скерцо ми-бемоль минор и Первую сонату. Публичное обожествление Листа, окруженного свитой последователей (*Лист со всеми своими апостолами, веймарская клика* — выражения из письма к Иоахиму от 7 декабря 1854 года; JBS, 46), королевская роскошь альтенбургского замка — все это было чуждо Брамсу. Музыка Листа он не принял ни тогда, ни впоследствии, хотя и восхищался его пианистическим мастерством. Ему казалось, что в творчестве Листа за литературной программой и риторическим пафосом пряталось отсутствие внутренней музыкальной логики.

Конечно, это было несправедливо; сейчас кажется странным, как мог чуткий музыкант не расслышать симинорной сонаты. Однако, думается, это было общим заблуждением, — многие современники, в том числе и поклонники Листа, воспринимали более внешнюю сторону его музыки, скорее общий пафос новизны, чем ее внутреннюю философскую сущность, что и привело Листа к глубоко трагическому духовному одиночеству в последние годы жизни. Сейчас же отметим другое: ту уверенность, с какой двадцатилетний композитор выбрал свою дорогу в искусстве.

Итак, *апостолом* Листа Брамс не стал. Он потерял при этом и Ременьи. 29 июня 1853 года *Иоганнес Крейслер младший* пишет своему новому другу отчаянное письмо:

*Уважаемый господин Иоахим!*

*Если бы я не носил имя Крейслер, у меня сейчас были бы веские причины в какой-то степени потерять веру в себя, проклясть свою любовь к искусству и свой энтузиазм и, укрывшись наподобие отшельника (писца?) в уединении (канцелярии), погрузиться в тихое созерцание (подлежащих копированию актов).*

*Да, дорогой, таковы веские причины, что мой вымученный юмор уже иссякает и я должен рассказать Вам горькую правду с такой же серьезностью, с какой я ее ощутил.*

*Ременьи уедет из Веймара без меня, это е го желание. Мое к нему отношение не могло дать ему ни малейшего повода, хотя мне с каждым днем все труднее было терпеть его капризы. Мне, право же, ни к чему получать еще такой горький урок, в этом отношении у меня уже достаточно материала для поэта и композитора. Должно быть, самые низменные, ничтожные причины побудили Ременьи взять меня из Гамбурга с собой, равно как и сейчас, когда он меня покидает. Им движет либо непонимание, либо опрометчивость. Хорошие слова я для этого дела не в состоянии найти; я мог бы Вам объяснить все подробнее, но слишком неприятно много об этом писать.*

*Я не могу без всякого результата вернуться в Гамбург, где я со своим сердцем, настроенным в с-gis, чувствовал бы себя сейчас лучше всего; я должен увидеть изданными по меньшей мере два или три моих произведения, чтобы смело посмотреть в глаза своим родителям.*

*Господин д-р Лист обещал, что упомянет обо мне в письме к Хертелю, так что у меня уже есть на это надежда. Вас же, дорогой господин Иоахим, настоятельно прошу по возможности выполнить обещание, данное мне в Геттингене, и тем самым ввести меня в музыкальную жизнь (JBS, 35—36).*

Только чувствуя действительно открытое ему сердце Иоахима, мог Иоганнес, никогда никого ни о чем не просивший, решиться на такой шаг. Результатом был его приезд в Геттинген, где Иоахим проводил отпуск, слушая лекции по истории и философии в университете. Взаимные советы (Иоахим в это время много сочинял), обмен мыслями об искусстве, прогулки и, конечно, музицирование украшают эти счастливые дни. 25 июля Иоахим посылает родителям Иоганнеса письмо, полное любви к их сыну:

«Позвольте мне, хотя Вы меня и не знаете, обратиться к Вам и сказать, насколько беспредельно счастливым я себя чувствую благодаря общению с Вашим Иоганнесом; ибо кому же больше, как не родителям, можно рассказать о счастье, которое дает их сын! <...> Его чистота, его ранняя самостоятельность, необыкновенное богатство его сердца и ума находят такое же привлекательное выражение в его музыке, как и во всем его характере, который будет приносить радость всем, кто духовно пойдет ему навстречу. Как будет замечательно, когда со вре-

менем вся его сила проявится в понятном для всех произведении искусства» (цит. по: Гейрингер, 1965, 50).

Но как ни хорошо в Геттингене, цель, поставленная Иоганнесом, еще не достигнута. По совету Иоахима он предпринимает путешествие по Рейну, навсегда оставшееся в его памяти. Оно принесло радость общения с природой на берегах легендарной реки, встречи с музыкантами: Ф. Хиллером, К. Рейнеке, Ф. Вюльнером, а главное — начало глубокого изучения музыки Шумана. В ней Брамс нашел то, к чему стремился. Все — и новые друзья, и Иоахим — направляли его в Дюссельдорф. 30 сентября 1853 года путь *Иоганнеса Крейсlera младшего* к своему духовному отцу наконец завершился.

## ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

К ясному музыкальному мастерству Брамс пришел через глубокое и любовное освоение народной песенности.

*И. Соллергинский*

Первой заботой Брамса была подготовка сочинений для публикации. Их было много. В письмах и в статье Шумана можно встретить упоминание о фортепианных сонатах, песнях, нескольких трио, струнных квартетах, скрипичной сонате. Знакомя Иоахима с шумановским планом первой публикации, Брамс делает следующее примечание: *Шуман полагает, что надо бы начинать с более слабых произведений. В этом он прав, либо начать с них, либо совсем не публиковать и стремиться впоследствии также не опускаться до их уровня* (JBS, 41).

Конечно, он предпочел второе, и камерные ансамбли были уничтожены. Долше других фигурировала скрипичная соната ля минор, предложенная издательству Зенфа, но тот не интересовался подобным жанром, и ее заменила фа-минорная соната для фортепиано, завершенная Брамсом уже после встречи с Шуманом. Кальбек считает, что две ее части — *Andante* и *Интермеццо* — были написаны еще в Гамбурге, остальные возникли, вероятно, во время поездки и в Дюссельдорфе. Финал Брамс переписал заново в Ганновере в ноябре 1853 года. В окончательном варианте первые публикации включили фортепианные сонаты до мажор и фа-диез минор ор. 1 и 2, песни ор. 3, скерцо ор. 4, сонату фа минор ор. 5; вскоре последовали песни ор. 6 и 7.

Исключив камерные ансамбли, Брамс ограничился, таким образом, только крупными фортепианными сочинениями и вокальной лирикой. Однако именно эти три

области, с самого начала освоенные Брамсом (это сразу подтвердилось быстрым созданием в 1854 году симажорного фортепианного трио), стояли у истоков творчества композитора и сопутствовали ему всю жизнь.

Конечно, фортепианной музыке и песне принадлежит здесь особая роль как жанровым сферам непосредственного, лирического высказывания, объединенным ролью песенности. Знаком такого объединения стала старинная немецкая песня «*Verstohlen geht der Mond auf*» («Украдкой восходит луна»), использованная в качестве темы для вариаций в *Andante* до-мажорной фортепианной сонаты (ею же Брамс завершил свою публикацию обработок народных песен в 1894 году)\*. Несколько лет спустя (в 1860 году) в письме к Кларе Шуман Брамс сформулировал один из основных принципов своего творчества в следующих словах: *Я хочу их (народные песни. — Е. Ц.) прямо-таки впитать в себя. Вдохновенно спеть их один раз в подходящем настроении — это недостаточно.*

*Песня сейчас развивается по совершенно неправильному пути, и потому необходимо, чтобы идеал глубоко вошел в сознание. А для меня это — народная песня (JBS, 184—185).*

Верность этому идеалу вкупе с верностью основам классических музыкальных форм всегда была существом брамсовского творчества, обеспечившим принципиальное единство творческих устремлений и результатов на всех этапах эволюции Брамса-композитора. Эволюция эта направлялась поисками все более точных и эффективных средств для воплощения художественного замысла, в том числе и поисками соответствовавших ему жанров и их освоением. Изначальным было также глубокое единство этического и эстетического в искусстве композитора, связанное с положением определенных границ в выражении (и в самовыражении) и в средствах языка, никогда не выходящих за пределы дозволенного традицией и освященного ей. С этим связано и требование простоты, далеко не всегда легко дающейся, а нередко трудно добываемой в процессе все более строгого отбора и образов, и средств выразительности. Непосредственно в

---

\* Вопрос о народном происхождении песни спорный (см.: Mörik, 1965).

песне это проявляется в опоре на куплетность и — шире — повторность, а также в преобладающем значении вокального мелоса, единого мелодического целого, подчиняющего себе отдельные детали, диктуемые поэтическим текстом. По воспоминаниям Г. Йеннера, Брамс особенно высоко ценил искусство строфической песни у Шуберта, связанное с обобщением всего содержания текста в одной музыкальной строфе (см.: Jenner, 1903, 187).

Принципиальное значение имеет также глубокое единство и равноправие вокальной и фортепианной партии. Оно обусловлено общей интонационной основой, включающей, например, движение по звукам аккорда в вокальной партии и мелодизированную фигурацию у фортепиано. Нередко на первый план выходит полифоническая природа соотношения партий голоса и фортепиано. С ней связана также и мелодизация баса, часто образующего дуэт с голосом.

Основа такого подхода к песне коренится в общей установке брамсовского творчества. Если Шуман выдвигает на первый план задачу интерпретации текста (поэтому в его вокальной музыке особенно значительная роль принадлежит фортепианной партии), то для Брамса поэтический текст — скорее повод и возможность для выражения созвучных ему самому мыслей и чувств. Шуман одновременно и более объективен по отношению к тексту как к данности, и более субъективен в его прочтении. Брамс же находит некую равнодействующую между текстом и музыкой, он «пересоздает» его заново, делая своим. Поэтому он реже обращается к абсолютным поэтическим шедеврам или к текстам с ярко выраженной авторской индивидуальностью; ему ближе тексты с более общим, как бы анонимным типом высказывания, как, например, тексты народных песен. Отсюда вытекает меньшая степень дифференциации между различными жанровыми разновидностями песен. Конечно, здесь есть жанровые линии немецкой Lied XIX века: баллада, песня в народном духе, элегия, лирико-бытовая песня (серенада, вальс, колыбельная), монолог, пейзаж, но границы между ними размыты, так как общие принципы оказываются сильнее, чем внутренние жанровые градации. Особенно этому способствует решение фортепианной партии. Опыт ее индивидуализации в шубертовской и шумановской песне был, конечно, глубоко «впитан» Брамсом, однако почти в каждой его песне можно встретить соче-

Neue

# Zeitschrift für Kunst.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur.

Verleger: Bruno Finze in Leipzig.

Ersteinstufige Buch- u. Musik- (Vertriebs-) in Berlin.  
Z. Richter in Prag.  
Obr. Gog in St. Petersburg.

G. Wiedemann in Wien.  
H. Wiedemann u. Comp. in New-York.  
W. Brückner in Breslau.

Neunundfünfziger Band.

## N 18.

Den 25. October 1888.

Das Jahr 1888. enthält vollständig  
1 Nummer von 1 über 1 1/2 Bogen.

Preis des Bandes von 20 Mk. 50, Ein-  
zelheftungspreis die Heftzahl 3 Mk.

Abonnement nehme alle Buchhandl., Buch-  
Wahl- und Buchpostämter an.

Inhalt: Der Sobor. — Antwort auf Bantuff. — Dehnbreit. — Bericht auf deutsche Kunst. — Kleine Abhandl.  
Begründung, Bantuff. — Antiquar Katalog. — Buchpreisliste.

### Neue Bahnen.

Es hat Jahre verfloßen. — beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaction dieser Blätter mittheilte, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Zeichnungen so reichen Terrain einmal hätte verweilen lassen. Ob, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angetregt, manche neue, schätzbare Talente erscheinen, eine neue Reife der Kunst schien ich anzukündigen, wie dies viele der hochbegabtesten Künstler der jüngsten Zeit bezogen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreis bekannt sind<sup>1)</sup>. Ich dachte, die Bahnen dieser Kultur sollten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müßte nach jenem Vorgang einmal möglich sein erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in der Kunst aufzuweisen brauche wäre, aber, das und die Unmöglichkeit nicht in bestimmter Aufassung schied, sondern, wie immer, gleich voll-

kommen gegangert aus dem Haupte der Revolution sprang. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wangen Strahlen und Helde Wache fliegen. Er heißt Johannes Brahms, kam aus Hamburg, dort in deutscher Erde (schaffend, aber von einem tiefen und begeisterten jüdischen Lehrer<sup>2)</sup>) gebildet in den literarischen Kreisen der Kunst, nur noch aber von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Kampfe, alle Kräfte an sich, die und schützigen. Das ist ein Verehrer. Am liebsten sprach, sang er an wunderbare Regionen zu entdecken. Wie wurden in immer zunehmender Kunstbewegung. Dazu kam ein ganz genialer Geist, das aus dem Klavier ein Orchester von weltberühmten und langjährigsten Stimmen machte. Es waren die neuen, mehr verklärte Symphonien. — Nicht, deren Verle man, aber die Worte zu kennen verdrängen würde, obwohl eine tiefste Organisirtheit sich noch als hindurchzieht. — einzelne Glanzstücke, einwirkende klassische Natur von der annehmlichen Seite, — kann Genoten für Orchester und Klavier, — Quantität für Instrumentalmusik, — und nicht so ohne Grund vom andern, daß sie jedes verführerischen Danks in der Welt spielen. Und dann (oben ist, all

<sup>1)</sup> Ich habe hier im Auge Joseph Joachim, Hans Knemann, Ludwig Norman, Goldemar Bergiel, Theodor Struener, Julius Schäfer, Albert Dieckrich, der vollkommen, jeder auch in einem gewissen Ausmaß. S. S. Helling war ja ein, ein. Ich würde nicht mehr erwähnen, wenn hier auch Heide W. Gode, G. S. Man gold, Robert Franz und H. Heller zu nennen.

<sup>2)</sup> Franz Martin in Hamburg.

Статья Р. Шумана «Новые пути»



тание примет фактуры, идущей от бытового музицирования (в том числе и от песен XVIII века, записывавшихся на двух строчках) и отмеченной выше полифонизации музыкальной ткани.

Первые опубликованные сочинения Брамса — это открытие мира. Жажда жизни, способность ощутить ее во всей полноте, чувствовать сильно и страстно — вот что определяет облик раннего творчества композитора, в том числе и песен. Восторженно-гимнический апофеоз «Верности в любви», утверждающий верность сердца, которое устоит перед ветром, дробящим скалу, мог бы стать эмблемой молодого Брамса. Сами названия песен: «Радость!» (ор. 6 № 4), «Любовь и весна» (ор. 3 № 2, 3) говорят о значении подобных образов в его ранних сочинениях.

Большая группа песен характеризуется многозвучностью фортепианной фактуры, все реже и реже возникающей в последующих образцах брамсовской вокальной лирики. Им контрастируют другие, тяготеющие, наоборот, к особой скромности, даже аскетизму, затененности звукового колорита. Их интонационной опорой является народная песня определенного типа. К данному типу восходит уже упомянутая «Verstohlen geht der Mond auf». В этих брамсовских песнях нередко проявляются элементы архаики и своего рода «строного стиля» — впоследствии он будет особенно характерен для хоровых произведений Брамса. Это ощущается в выравнивании мелодической линии, в диатонической гармонии, отсутствии «школьных» кадансов, применении сопоставлений одноименных трезвучий. Здесь формируется и особый принцип вокализации текста, при котором каждому слогу соответствует звук и аккорд. Приводим заключительную строфу из песни «Скорбящая» (ор. 7 № 5) на любимом Брамсом plattdeutsch (нижненемецком диалекте):

1 Sostenuato  
Läßt die drei Ro-se stehn, die an dem Kreuz-le blühn:

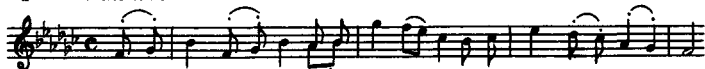
*p* ————— *f* ————— *p* ————— *f* —————

hent ihr das Mäd.le kennt, die drun.ter liegt?



Ярче всего заявляет о себе Брамс в песне, открывающей ор. 3, — «Верность в любви». Именно к ней в наибольшей степени относится замечание Шумана о «глубокой певучей мелодии», проходящей через все песни Брамса (Шуман, 1978, 184). Секрет выразительности, видимо, заключен в сочетании удивительно точно найденной первой интонации — зерне песни — с ее способностью к немедленно начинающемуся интенсивному развитию; оно протекает в имитационном дуэте фортепианного баса с голосом:

2 Molto lento



«О ди-тя, о ди-тя, погру-зи таску в бездну вод, в бездну темных вод!»  
«O ver-senk, o ver-senk dein Leid, mein Kind in die See, in die tie-fe See!»

Фортепианное творчество представлено крупными, масштабными сочинениями. Шуман слышал в сонатах Брамса «завуалированные симфонии». Наверное, они и были бы ими, если бы Брамс знал в ту пору оркестр так же хорошо, как и фортепиано. Четырехчастный цикл, лежащий в их основе (в Третьей сонате он расширен до пяти частей), подкрепляет эту аналогию. Размах и объемность фактуры, тяготеющей то к оркестральности, то к органности, то к хоровому письму, характеризуют и ми-бемоль-минорное скерцо, и все три сонаты. Вместе с тем здесь оформляется основной принцип брамсовской фортепианной фактуры, одинаково проявляющийся в темах различного характера. Он состоит в господстве л и н и и, которая нередко уплотняется терцовыми и октавно-терцовыми удвоениями и может превратиться уже в объемный пласт звучности. 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 музыкальной ткани в лирических эпизодах, и упругость графических контуров в скерцозных. Фактура одинаково тяготеет и к грандиозной многозвучности, и к аскетичности, к охвату нескольких регистров и к обнажению различных «этажей» звучания.

Главное, что сразу рождается в брамсовской музыке, — это контраст между стремлением к устойчивости, радости, созиданию и ощущением драматических противоречий жизни. Мятёжность и устойчивость — вот как можно было бы схематично определить этот контраст, образующий стержень драматической концепции композитора, воплощающейся на протяжении почти всего его творческого пути. Соотношение образного строя трех сонат раскрывает взаимодействие этих двух начал: в фа-диез-минорной Второй сонате (она была завершена раньше, чем Первая, до-мажорная) преобладает мятёжность, в Первой — устойчивость, в Третьей, фа-минорной, они сталкиваются, вступая в непосредственный конфликт. Начальные темы трех произведений сразу дают представление об этой динамике: бурная импровизация — собранное и цепкое «возведение» здания темы — сочетание отчаянного порыва с твердой опорой.

3a Allegro non troppo, ma energico

8

36 Allegro

В сонатах очевидно и преломление народной песни — основы всей художественной концепции Брамса. Начальный мотив песни «Verstohlen geht der Mond auf», повторяющийся в огромном количестве немецких песен, а также встречающийся в хорале «Wer nur den liebten Gott läßt walten» (он лег впоследствии в основу Немецкого реквиема), является интонационным источником не только Первой сонаты, но и встречается — в различных вариантах — и в двух других. В миноре таким темам присущ оттенок балладной повествовательности, в мажоре — гимничности.

4 Andante  
(Nach einem altdeutschen Minnelied)

(Vorsänger) (Alle) *pp*

Ver - stoh - len geht der Mond auf, blau, blau Blü - me - lein

Эта интонация чрезвычайно прочно вошла в музыкальное сознание композитора, определив самую, пожалуй, характерную для него разновидность тем, опирающихся

на наиболее простые, обобщенные интонации: их индивидуальность создается фактурным, ритмическим и гармоническим оформлением, а также тем продолжением, которое получает основное мелодическое зерно.

В драматургическом плане обращает на себя внимание склонность Брамса к объединению целого. Основное тематическое ядро *Andante* встречается во всех темах первого *Allegro* (Первая соната); начальная тема финала — вариант главной партии первой части. Во Второй сонате особенно ясно выступает монотематическое преобразование песенной темы *Andante* в контрастирующий ему тематизм скерцо. Наконец, в Третьей сонате Интермеццо, введенное между скерцо и финалом, является траурным вариантом *Andante*. Стихотворный эпиграф, предпосланный *Andante* (Брамс в письме к Зенфу специально настаивал на его сохранении), дополняет картину примет романтической и особенно программной музыки. Можно упомянуть и о последовательном использовании монотематических принципов в первой части Третьей сонаты, и об элементах лейтмотивной драматургии в ее цикле.

Пожалуй, впоследствии ни разу Брамс не подходил так близко к программности и монотематизму в листовском их понимании. Конечно, близость эта весьма относительна: сами принципы формообразования у Брамса гораздо более классичны и противоположны творческому методу Листа, имеющему в своей основе ведущую музыкально-философскую идею, которая во многом подчиняет себе музыкальную форму, в значительной степени видоизменяя классический сонатно-симфонический цикл. На это Брамс никогда бы не смог решиться. Для него отказ от основы классических закономерностей формы был равносильен отказу от музыки вообще. И все-таки именно в ранних фортепианных сочинениях приближения Брамса к листовскому монотематизму вкуче с элементами программности выглядят весьма симптоматично. В этом же контексте находят свое место и «божественные длинноты» (например, огромная разработка Первой сонаты), от которых ему предстоит избавиться в дальнейшем, и импровизационные начала первой части и финала Второй сонаты, и постепенное нащупывание сонатности в финале Третьей, и гипертрофия многозвучности в *Andante* Второй сонаты. Все это — приметы «неистового» романтизма, характерного именно для молодого Брамса.

Постепенно они уступают место отбору тех образов и средств выразительности, которые соответствовали музыкальной идее целого, какой она созревала в творческом сознании композитора. В ранних сочинениях можно наблюдать, как складывается синтез классических и романтических черт в брамсовском творчестве. *Иоганнес Крейслер* и *Брамс* иногда явно спорят друг с другом (см. письмо Брамса на с. 60). Им легче примириться в миниатюре («Верность в любви»), чем в крупном сочинении. Самую увлекательную картину такого спора представляет собой Третья соната, где на помощь Крейслеру уже приходит Шуман. Первую, третью и пятую части Брамс сочинял в процессе углубленного вслушивания в шумановскую музыку (лето 1853 года), о чем особенно ясно свидетельствуют «флорестановское» скерцо и начало финала.

Стилистический синтез, осуществленный в этом произведении, включает еще один компонент, чрезвычайно важный для всего творчества Брамса. Речь идет о баховском начале. Бах для Брамса — прежде всего символ вечного и прекрасного, цельного в искусстве. Он вполне мог бы подписаться под шумановскими словами: «...Бах был насквозь человеком, в нем не было ничего половинчатого, болезненного, все написано как бы на вечные времена» (Шуман, 1982, 350). Произведения Баха были для него, как и для Шумана, «грамматикой» композиции и, конечно, «учебником» полифонии. Можно было бы проследить воздействие самых разных жанров баховского творчества — хоральных обработок, органных фантазий, пассионов и мессы, кантат, сюит и концертов, вариаций и «Искусства фуги» — на музыку Брамса. Оно особенно интересно, пожалуй, не в случаях прямых жанровых соответствий (кантата — мотет, фуги или хоральные прелюдии), а в более сложных трансформациях: в сонатах, симфониях, камерных ансамблях, песнях или фортепианных миниатюрах, в синтезе с другими стилевыми или жанровыми истоками. Музыка Баха, как и народная песня, оказались «впитанными» творческим сознанием композитора, стали внутренней частью художественного мира брамсовской музыки — как в романтических, так и в классических проявлениях.

Этому способствовала универсальность баховского творчества, его историческая перспективность. Брамс берет у Баха и те элементы, которые оплодотворяли твор-

чество позднего Бетховена, и те, к которым обращались Шуман, Шопен, Лист, и те, которые были необходимы в XX веке Хиндемиту, Онеггеру или Шостаковичу. Обращение Брамса к Баху отнюдь не концентрируется на каком-нибудь определенном этапе его творчества; оно, как и обращение к народной песне, постоянно. Этому способствовала и общая ситуация музыкальной культуры того времени: творчество Брамса совпало с периодом постепенного освоения наследия Баха, вхождения сочинений разных его жанров в исполнительскую практику, поисков рукописей и их редактирования для издания первого собрания сочинений, начатого в 1850 году и завершившегося только к 1900 году. Весь этот процесс стал частью жизни Брамса, выход очередного тома — был для него радостным событием. Глубочайшее проникновение в творчество Баха помогло ему впоследствии сделать предположение, что «Страсти по Луке», приписывавшиеся Баху, не являются баховским произведением (JBS, 288—289). Бах постоянно сопутствовал и Брамсу-исполнителю — пианисту и дирижеру. Кальбек вспоминает, что он мог сыграть «по заказу» любую прелюдию и фугу из «Хорошо темперированного клавира» наизусть (см.: Kalbeck, 1912—1913, 494).

Но вернемся к Третьей сонате. Это сочинение, обнаружившее уже не только бурный талант и силу молодости, но и раннюю зрелость, содержит ярчайшие прозрения будущего. Уникальным среди ранних сочинений остается *Allegro maestoso* сонаты с его невероятной «плотностью» и концентрированностью музыкальной мысли. Ни одного общего места, ни одного рамплиссажа, какие еще попадают в предшествующих сочинениях. Все *Allegro maestoso* скреплено возвращениями — в различных вариантах — к начальному шеститакту — главной мысли и источнику тематизма сонаты (см. пример 3 в). Здесь мы встречаемся с характернейшим брамсовским приемом — он начинает произведение как бы с высшей точки, с кульминации, в то же время в теме сразу же осуществляется активное развитие составляющих ее мотивов. Истоки подобных начал — и в органных импровизациях Баха, и в шумановской фортепианной музыке. Тема охватывает огромное звуковое пространство, очерченное глубоким хроматическим басом, напоминающим основу пассакалии, и стремительно рвущимися ввысь верхними головами.

Лейттема трансформируется в разработке, репризе и коде, приобретая гимнический, таинственный или бурномятежный облик. В ней также кристаллизуется «мотив вопроса»; он, как и появляющийся в середине главной партии «мотив судьбы», обладает лейтмотивным значением в рамках всей сонаты. В пределах же первой части монотематическое развитие связано прежде всего с мелодическим и ритмическим варьированием исходной лейттемы, с полифонической техникой.

5а [Allegro maestoso]

*pp*

5б [Allegro maestoso]

*f* fest und bestimmt

5а [Allegro maestoso]

*p* con espressione

Начальный шеститакт завершается торжественной мажорной доминантой, сменяющейся мгновенным погружением в мрачный до минор, где интонации лейттемы развиваются в балладно-повествовательном духе. Таким образом, как бы демонстрируется и возможность быстрого достижения вершины, и необходимость долгого пути для ее окончательного утверждения. Уже в разработке пер-



вой части лейттема, освобожденная от оков хроматического баса, предстает в гимнически-ликующем варианте (он звучит и в коде).

Прекрасное *Andante*, символизирующее единение любящих сердец с природой («Наступает вечер, восходит луна. Два сердца соединяются, охваченные блаженством любви»), развивается от поэтического ноктюрна к восторженному гимну и закрепляет итог первой части в еще более убедительной кульминации. Однако яростно вспыхивающий драматизм скерцо разрушает обретенную гармонию, вызывая траурное преображение темы *Andante* в *Интермеццо*.



В финале, как и в скерцо, несомненно воздействие «флорестановских» образов музыки Шумана. Но бурно-драматическая скерцозность начальной темы постепенно вытесняется воодушевленной гимничностью, приводя к мажорному итогу сонаты.

Решение проблемы финала — одной из самых сложных в романтической сонатно-симфонической драматургии — намечено в Третьей сонате достаточно ясно, хотя настойчивое стремление Брамса утвердить в финале оптимистическую развязку носит оттенок известной нарочитости. Так, несколько искусственными выглядят полифонические приемы в репризе-коде. Форма финала также

отражает трудности убедительного воплощения конечного апофеоза. Она строится поначалу как пятичастное рондо, однако ре-бемоль-мажорная тема второго эпизода, завершающая гимническую линию произведения, внедряется в третье проведение рефрена и широко развивается в коде, как бы постепенно утверждая сонатные тональные соотношения. Таким образом шумановское «чередование миниатюр» преодолевается централизующей сонатностью. И все-таки заключительная кульминация уступает коде *Andante*. Без «лирического зерна» объективно-созидательное начало получает более внешнее выражение. Брамс еще не нашел своей истинной «темы радости» — она прозвучит через двадцать лет в Первой симфонии, но путь к ней начался в этом прекрасном сочинении юношеской поры.

## «ШУМАНИАНА» (1853—1856)

Я думаю и мечтаю лишь о том прекрасном времени, когда я смогу жить у Вас обоих, я переживаю это время во всей его полноте, как будто я иду в чудеснейшую страну...

*Брамс — Кларе Шуман*

*Тебе же я сегодня смею повторить, что ты и твой муж — лучший опыт моей жизни, вы составляете ее величайшее богатство и содержание,* — так писал Брамс Кларе Шуман в 1892 году (JBS, 448). Да, это был прекрасный, но и трудный опыт двадцатилетнего Иоганнеса. В него вошла и ответственность за судьбы немецкой музыки, возложенная Шуманом на Брамса, и преклонение и восторг перед искусством Шумана и его личностью, и идеальный образ шумановской семьи, и вхождение в мир музыки Шумана, и трагическая катастрофа — попытка Шумана к самоубийству, и его безумие, и горе Клары, и огромная, преданная, нежная и страстная любовь к ней... Два с половиной года на грани счастья и несчастья, идиллии и трагедии, жизни и смерти, романтической юности и ранней зрелости определили содержание многих драматических концепций Брамса. Тогда же и вошли в его жизнь и творчество темы утешения и преодоления. Утешением была вся жизнь Брамса по отношению к Кларе — страстным, активным, концентрированным в те годы, эпизодически вспыхивающим впоследствии и снова широко разлившимся в конце жизни. Этой идеей дышит Немецкий реквием, ее мы находим во многих письмах Брамса, обращенных к близким людям его умерших друзей. Да и вообще это слово (Trost) очень часто встречается в его эпистолярной...

Но самое главное, что отличало эти «вертеровские» годы Брамса от юности многих художников, — это его



**Иоганнес Брамс в период знакомства с Шуманом**

почти полный отказ от себя. В годы становления, выбора пути жизнь и судьба Роберта и Клары значили для него едва ли не все. Годы, проведенные Шуманом в Энденихе, — годы труднейшего для юного Брамса психологического посредничества. Врачи запретили Кларе свидания с Робертом, вместо нее к Шуману ездил Иоганнес. Да и не была ли его любовь к Кларе во многом любовью Роберта,

которую он взял на себя, как взял на себя продолжение его музыкально-литературной работы «Поэтический сад», варьирование его музыкальных тем или задачу пропаганды шумановской музыки. Может быть, поэтому со смертью Шумана в письмах Брамса к Кларе напряженно-страстный тон довольно быстро угасает и сменяется нежным участием и рассудительностью старшего друга, но не пылкого юноши?

Началось все прекрасно. Октябрь 1853 года Брамс проводит в Дюссельдорфе, почти не расставаясь с Шуманами. Он знакомится с их друзьями и, прежде всего, с учеником Шумана Альбертом Дитрихом. К приезду Иоахима, который должен был 27 октября играть написанную для него Шуманом фантазию для скрипки с оркестром (дирижировал — в последний раз в Дюссельдорфе — автор), Шуман, Дитрих и Брамс сочинили коллективную скрипичную сонату ля минор. Шуману принадлежали вторая часть (Интермеццо) и финал, Дитриху — первая часть\*. Примечательно, что на долю Брамса выпало сочинение скерцо — вспомним, что этот жанр стоял в начале его фортепианного творчества. Композитор трактует скерцо в драматическом плане; по сравнению с фортепианным, оно более компактно, ритмическая энергия и динамика пронизывают всю пьесу. Брамс счел возможным использовать его материал в фортепианном квартете ор. 60 (1875) — при его требовательности это говорит о многом.

Приехав с Иоахимом в Ганновер, Брамс производит окончательный отбор произведений для публикации — тем более строгий, что именно здесь он читает шумановскую статью, напечатанную в «Новом музыкальном журнале». По совету Шумана Брамс едет в Лейпциг, чтобы самому познакомиться издателей со своей музыкой и 29 ноября сообщает Шуману об успешных результатах переговоров, прося также разрешения посвятить Кларе сонату фа-диез минор. Сонату до мажор он посвятил Иоахиму, а посвятить что-либо Шуману так и не решился.

В Лейпциге Брамса встречают с некоторым недоверием: восторженный тон статьи Шумана возбудил не только любопытство, но и известное предубеждение против

---

\* Соната не была опубликована. В 1906 году Иоахим издал брамсовское скерцо, прочно вошедшее в репертуар скрипачей в виде отдельной пьесы.

нового мессии. Но постепенно энтузиазм лейпцигской публики возрастает. Брамс играет в концертах, в музыкальных салонах, о нем пишут в газетах. Он знакомится с музыкантами: другом Мендельсона, Шумана и Шопена известным пианистом и композитором И. Мошелесом, скрипачом и руководителем квартета Ф. Давидом, композитором и пианистом из Геттингена Юлиусом Отто Гриммом, впоследствии ближайшим другом Брамса.

Хотя с Лейпцигом связываются представления о борниках академических традиций, группирующихся вокруг Лейпцигской консерватории, в то время там довольно сильно представлена и оппозиция — сторонники Берлиоза, Листа и Вагнера, возглавляемые Ф. Бренделем, редактором «Нового музыкального журнала». У Шумана — основателя и первого редактора этого журнала (1834—1844) — положение сложное. Лист, организующий в эти годы постановки шумановских произведений в Веймаре — «Манфреда», драматической поэмы Байрона с музыкой Шумана (1852), оперы «Геновева» (1855), — всячески его поддерживает, хотя и выражает некоторые сомнения в правильности избранного им пути. Рихард Поль, один из ведущих сотрудников журнала, в недавнем прошлом сотрудничавший с Шуманом в качестве либреттиста, с 1853 года стал выступать с резкой критикой его произведений.

Поэтому Брамса «веймарцы» встречают и с недоверием, и с надеждой увидеть его в своих рядах. Иоганнес становится свидетелем одной из баталий, разыгравшейся на концерте из произведений Берлиоза, где присутствовал Лист *со всеми своими апостолами*. Брамс все же считает своим долгом нанести ему визит. Лист не только тепло принимает Брамса, но и сам посещает его на следующий день.

С особой теплотой и сердечностью обращается к Брамсу Берлиоз (*я должен быть ему очень благодарен*). «Бегство в Египет» (часть из оратории «Детство Христа»), прозвучавшее в одном из лейпцигских концертов, очень понравилось Брамсу — его привлекали качества проясненности стиля, отличавшие это произведение от предыдущих творений «бурного романтика». Два года спустя он писал Кларе Шуман: *Однако люди, пожалуй, слишком склонны считать подобную простоту вычурной и кокетливой для такого композитора, как Берлиоз, обычно задающего ушам большую работу. Я много раз слышал*



**Йозеф Иоахим**  
Рисунок И. И. Б. Лауренса

*эту вещь, и она каждый раз производила на меня чарующее впечатление; для меня она, в сущности, то, что я из всех сочинений Берлиоза больше всего люблю слушать (JBS, 119).*

Берлиоз, Лист и Брамс встречаются у Давида, а затем даже у Бренделя. Еще один шаг — и Брамса примут в лагерь «веймарцев». Но Брамс никогда его не сделает. Из Лейпцига он стремится в Ганновер к Иоахиму. Его идеал содружества ближе к шумановскому Давидсбунду или к иенскому кружку романтиков. Несколько позже, в июне 1858 года он пишет Кларе:

*Прошу тебя только не заражать людей своим энтузиазмом, которого они же потом не понимают. Ты требуешь слишком быстрого и страстного признания таланта, который дорог тебе в данный момент.*

*Искусство — это республика.*

*Это тебе следовало бы сделать своим девизом. Ты слишком аристократка. <...>*



Ференц Лист

*Не возводи художника в высший ранг и не требуй от простых людей, чтобы они на него смотрели как на вышестоящего, на консула. Благодаря своему мастерству он станет любимым и уважаемым гражданином республики, но не консулом или императором (JBS, 161—162).*

Не любит Брамс — даже в юности — и слишком многословных разговоров о музыке. Посещая в Гамбурге осенью 1854 года своего старшего друга Т. Аве-Лаллемана (он и композитор К. Греденер больше всех в Гамбурге интересовались творчеством Брамса), он иронизирует по поводу таких бесед: *Вы знаете, я отнюдь не люблю обсуждать, «анализировать» музыкантов и их «тенденции». <...> Господин Аве пригласил меня на вечер (с господином Греденером), но сказал не так, как Вы: «мы хорошо помузицируем», а — «вот тут-то мы по-настоящему поговорим о музыке». Я, вероятно, выдержу недолго и прерву беседу до-диез, фа или фа-диез-минорными аккордами (JBS, 71).*



Самое сильное музыкальное впечатление, полученное Лейпциге, — «Большая» до-мажорная симфония Шуберта. Именно с рассказа об этом начинается Иоганнес свое письмо к Иоахиму с отчетом о лейпцигских событиях. Вместе с симфониями Бетховена — уже давно любимой Пятой и услышанной вскоре в Кельне Девятой (в марте 1854 года) — она легла в основу представления Брамса о том, какой должна быть симфония. Эти великие создания симфонической мысли всегда освещали его путь, одновременно и напоминая об ответственности, которую берет на себя на него вступивший. Из других симфоний Брамс выделяет в письмах этих лет Вторую Шумана и особенно ее медленную часть: *Эта симфония моя самая любимая из пяти\**, а из четырех ее частей определено — Adagio. Такое Adagio может сочинить только немец, только его глубоко серьезный взгляд даже в величайшей скорби источает любовь (JBS, 125). Обращает Брамс внимание и на возникающую параллель с Бахом: *Вам, наверно, интересно узнать, если Вы не знаете, что в «Музыкальном приношении» Баха есть сходство с этим прекрасным Adagio* (JBS, 125). «Баховский» оборот с уменьшенной кварттой прочно войдет в музыку Брамса.

7a Adagio espressivo



76



Но самым любимым из крупных сочинений Шумана стала для Иоганнеса музыка к байроновскому «Манфреду». 21 марта 1855 года он пишет Кларе Шуман: *Если бы я мог услышать музыку к «Манфреду» вместе с Вами! Ведь наряду с «Фаустом» она — самое прекрасное из всего, что создал Ваш муж.*

*Но мне хотелось бы послушать музыку в связи и в сочетании с текстом. Какое, должно быть, потрясающее впечатление это производит. <...> Это — высочайший му-*

\* Шуманом опубликовано четыре симфонии; возможно, Брамс прибавляет к ним и юношескую симфонию соль минор.

зыкальный язык, это достигает самых глубин души (JBS, 102). Вскоре мечта Брамса осуществилась: 21 апреля в Гамбурге прозвучал «Манфред» в концертном исполнении. Инициатива постановки принадлежала Иоганнесу, который настойчиво предлагал эту идею своему другу, дирижеру Г. Оттену. Брамс и Клара присутствовали на концерте. Образы шумановской музыки и в особенности гениальной увертюры, безусловно, послужили импульсами к возникшим в то время наброскам Первой симфонии Брамса.

Вернемся к 1853 году. На рождество Брамс наконец едет домой. *С какими чувствами я увижу снова своих родителей после почти года отсутствия. Я не могу описать, как у меня переполняется сердце, когда я думаю об этом* (JBS, 44). Он привез уже напечатанные произведения — сонату ор. 1 и песни ор. 3. Счастью и радости родителей не было конца.

Потом опять последовал Ганновер. Там посетил Иоахима и познакомился с Брамсом Ганс фон Бюлов, уже известный в свои двадцать три года пианист, только что завершивший музыкальное образование у Листа в Веймаре. «Я довольно хорошо узнал шумановского молодого пророка... Очень любезный и простодушный человек, и в его таланте действительно есть что-то от божьей милости в хорошем смысле», — писал он матери (цит. по: Kalbeck, 1912, 156). Результатом этой встречи было исполнение Бюловым Allegro из до-мажорной сонаты в Гамбурге (1 марта 1854 года). Но до настоящей творческой дружбы было еще далеко... В Ганновере Брамс работает над трио для фортепиано, скрипки и виолончели си мажор — произведением вдохновенным и масштабным, еще одной «скрытой симфонией». Особенно впечатляет начало, полное истинного воодушевления, — здесь опять звучит уже знакомая восходящая интонация — ее радостная гимничность в мажоре коренным образом трансформируется в тревожно-возбужденном си-минорном скерцо.

8a Allegro con moto



8b Allegro molto



Но самым знаменательным является завершение мажорного трио минорным финалом. Драматические образы, воплотившиеся и в сонатах, утверждаются в финале этого произведения, созданного в самые светлые и безоблачные дни юности.

Художественное предчувствие оказалось пророческим, хотя, казалось, ничто не предвещало несчастья. 20 января в Ганновер с концертами приехали Шуманы — идиллия была полной. В первом в его жизни письме к Кларе Шуман — почтительном и несмелом — он просит принять посвященную ей сонату и надеется на скорую встречу весной. Это было 10 февраля. А 27 февраля разразилась катастрофа. В припадке безумия Шуман бросился в Рейн; его спасли, но и жизнь, и психическое его состояние были в опасности. Больше двух лет провел он в лечебнице в Энденихе близ Бонна. Надежда на выздоровление Шумана то воскресала, то угасала. Горе Клары было безмерным. Она осталась с шестью детьми; вскоре родился седьмой. Надо было жить и работать, а это означало прежде всего гастрольные поездки — искусство Клары Шуман, выдающейся пианистки с европейским именем, находилось в ту пору в зените. Брамс поспешил в Дюссельдорф и взял на себя все, что мог. Мать Иоганнеса со свойственной ей чуткостью писала ему спустя полгода: «Оно придет, хорошее время, которое соединит нас всех здоровыми. <...> Ты совершенно прав, что считаешь своим долгом все еще оставаться там, это твой священный долг. <...> Человек, живущий только для себя, а не для других, живет только наполовину» (JBF, 57). Ко времени этого письма (октябрь 1854 года) долг уже было невозможно отделить от абсолютной потребности сердца. Привязанность Иоганнеса к Кларе росла с каждой минутой...

О дюссельдорфских годах Брамса мы знаем больше, чем о каком-либо другом времени его жизни. Только в эти годы он стремился выразить словами все, что его непосредственно волновало. Сердце его было открыто Кларе как никогда и никому другому. Из писем к ней (их дополняют письма к Иоахиму) встает правдивая картина его жизни. Здесь все: и музыкальные интересы, и будничные детали, и главное — тоска по Кларе, стремление утешить ее подробным рассказом о встрече с Шуманом, надеждой на будущее. Вместе читать, вместе воспринимать окружающее, вместе музицировать — вот идеал жизни для Иоганнеса.

Сразу же после приезда в Дюссельдорф Брамс отправляется в Эндених. Шуману лучше, но Иоганнеса поражает, что тот не вспоминает о Кларе. *Но разве он и раньше не оставлял большинство своих мыслей при себе?* — спрашивает Брамс Иоахима (JBS, 51).

11 июня Клара родила сына — Феликса, а в августе поехала немного отдохнуть к морю, в Остенде. Брамс, который не мог себе этого позволить, отправился в путешествие по Шварцвальду.

*Эслинген, 15 августа 1854 года*

*Уважаемая госпожа Шуман,*

*За всю поездку я еще ни разу не чувствовал себя по-настоящему свободно и весело, как это должно быть во время путешествия и как это обычно со мной бывает. Я в любой момент готов повернуть назад и этим летом не поддаюсь бы искушению покинуть Дюссельдорф.*

*Живое и возвышающее общение и совместное музицирование с Вами, известия о Вашем любимом муже, ах, как я могу хоть короткое время обходиться без этого. Не следует уезжать, когда так сильна привязанность к какому-либо месту, как у меня к Дюссельдорфу.*

*Расскажу Вам о своем путешествии. В Гейдельберг я прибыл в субботу поздно вечером; великолепные руины замка я лучше пространно опишу Вам устно.*

*Я разыскивал дом, где Ваш супруг жил студентом. День был воскресный, и все магазины закрыты, поэтому мне пришлось довольствоваться предположениями.*

*Уже в полдень я вышел из Гейдельберга, чтобы как можно скорее очутиться на вольной воле и избавиться от тоски.*

*До Хейльбронна я шел пешком вдоль Неккара, дорогой видел много прекрасного... И погода была великолепная вплоть до сегодняшнего дня, когда пошел сильный дождь.*

*В Хейльбронне мне пришлось выдержать большую борьбу: мне хотелось быстрее добраться до Ульма и идти дальше, и хотелось повернуть назад.*

*У меня часто бывает разлад с самим собой, то есть Крейслер и Брамс спорят друг с другом.*

*Вообще же у каждого свое решительное мнение и каждый его отстаивает. На этот раз, однако, оба были в нерешительности, ни один не знал, чего он хочет; крайне смешно было на это смотреть. Впрочем, у меня едва слезы не брызнули из глаз.*

*Теперь я уже продвинулся дальше, поездом, я в Эслин-*

*гене и пишу Вам, в то время как кругом есть кое-что от Эйхендорфа: темная полночь, сонно журчат ручьи, неясные голоса и глубокая грусть в сердце.*

*Мне часто приходится откладывать перо, так как мной беспрестанно овладевает мысль: я ведь могу повернуть назад и оставить леса и замки там, где они есть!.. (JBS, 59)*

21 августа Иоганнес уже пишет из Дюссельдорфа; на обратном пути он заехал в Эндених:

*Я прямо-таки робею сказать Вам, что и я видел Вашего любимого мужа: мне кажется жестоким, что мы, неизмеримо более далекие ему, видим его.*

*Я считаю себя совершенно недостойным этого, когда думаю о Вас.*

*19-го я был в Бонне, пошел с Раймерсом в Эндених, мы говорили с врачом, и я был более чем счастлив, когда тот обнадежил меня, что я смогу увидеться с господином Ш.*

*Было около четырех часов пополудни. Господин Ш. выпил кофе и затем вышел в сад (погода стояла безоблачная).*

*Ваш дорогой муж нисколько не изменился, лишь немного пополнел. Его взгляд приветлив и светел, движения совершенно те же, что прежде, одну руку он постоянно держал у рта, курил небольшими затяжками, как всегда, его походка и рукопожатие свободнее и крепче, что естественно, так как он ведь не занят никакими великими проблемами, никаким Фаустом. Врач заговорил с ним. Я, к сожалению, не слышал, что он говорил, но его улыбка и, судя по виду, речь были совершенно прежними.*

*Господин Ш. оглядел цветы и пошел в глубь сада навстречу красивой даме, и я смотрел, как он удаляется в великолепном освещении вечернего солнца.*

*Не могу описать Вам своего ощущения в этот час. Я сильно дрожал и мне приходилось изо всех сил сдерживаться, чтобы не крикнуть ему вслед, не подбежать к нему. Не пожелал бы Вам быть на моем месте, Вы бы не выдержали, я едва сумел это сделать (JBS, 60—61).*

Огромную радость Кларе и Иоганнесу приносят знаменательные для Шуманов дни: день их свадьбы 12 сентября и день рождения Клары 13 сентября. Наконец Роберт вспомнил о Кларе! Врачи разрешили обмен письмами. Иоганнес переписывает для Иоахима первое письмо Шумана из Эндениха; свое собственное к Йозефу он за-

канчивает словами: *Радуйся со мной, возлюбленный, ведь правда, что о сомнении больше не может быть речи?* (JBS, 69) Сам он тоже приготовил для Клары подарок: переложение ми-бемоль-мажорного квинтета Шумана в четыре руки (скерцо — для одной госпожи Шуман).

В октябре Брамс едет в Гамбург — радость встречи с родителями не может заглушить тоски по Кларе. *Мои прежние знакомые становятся мне все более противны, я не понимаю, как я жил раньше. С тех пор, как я провел с Вами это прекрасное лето, мне стало невозможно оставаться здесь. Простите мне слово «прекрасный»! Для меня это было все же прекрасное лето, несмотря на всю серьезность положения, я его никогда не забуду* (JBS, 71). Еще через несколько дней он пишет: *Не могли бы Вы ежедневно желать мне по телеграфу «доброе утро»? Меня бы это вдохновляло, я был бы весь день весел и как мог бы играть* (JBS, 73).

Встречаясь с гамбургскими друзьями: Марксенем, Аве-Лаллеманом, Греденером, Оттенем, он прежде всего спешит познакомиться их не столько со своими, сколько с шумановскими произведениями, а также с вариациями Клары, и радуется их похвалам. Особенно нравятся всем «Симфонические этюды» и то, как Брамс их играет. *Господин Марксен бесконечно счастлив, что я стал лучше играть; этим я тоже обязан Вам. Лишь после того, как я услышал Вас и тем более, когда я получил возможность развеселить и порадовать Вас своей игрой — вот с этих пор я и другим умею сказать, что я чувствую.*

*И вообще, если во мне есть или будет что-либо приемлемое, разве я обязан этим не Вам обоим, Вашей большой любви?* (JBS, 74)

В ожидании Клары (она собиралась приехать в Гамбург) Иоганнес больше всего любит проводить время с книгами и нотами — он получил посылку из Дюссельдорфа. *Теперь в окружении моих любимых книг и нот мне стало уютнее; теперь я уже стал раздумывать, что же Вы привезете. Мне не хватает лишь нескольких тетрадей к полному собранию сочинений Фл. и Э. (Флорестан и Эвсебий — псевдонимы Шумана. — Е. Ц.), какие же из них это будут?*

*Я всегда считал несправедливым, что Вы мне так много дарите, и сейчас еще считаю. Но каждая книга, каждая тетрадь, полученная от Вас, мне вдвойне дорога, она для меня священна. Видели бы Вы, с какой нежностью я при-*



Роберт и Клара Шуманы  
Офорт Ф. Шауэра

*касаюсь к этим книгам! Мне хотелось бы, чтобы все, мною купленное или мне подаренное, могло сперва побывать в Ваших руках (JBS, 72).*

В начале 1855 года Клара поехала на гастроли в Голландию; Иоганнес проводил ее до Роттердама — и вернулся в Дюссельдорф.

*Горячо любимая подруга,*

*Как быстро оказываешься в разлуке! Еще вчера в полдень мы стояли рядом, а теперь так далеки.*

*Вы, наверно, готовитесь к сегодняшнему концерту и уже думаете о завтрашней поездке и ее тяготах. А я, мужчина, сижу без дела и смею и могу лишь думать о Вас. О, если б я мог вместо Вас трудиться, если бы мы могли поменяться, как охотно я бы это сделал. Даже за короткое время, что мы провели вместе, я научился понимать, что Вам приходится выносить. Сомневаюсь, что я сумел бы это на Вашем месте.*

*Здесь я нашел Ваш дорогой портрет и сразу же присвоил его; я очень счастлив этим. Ни один портрет еще*

не казался мне столь живым. Когда я долго на него смотрю, Вы прямо-таки из него выходите, мне представляется, что я могу подать Вам руку. И все так знакомо в нем, платье, кольца, браслет...

Снова сижу в своей комнате, передо мной Ваш медальон, камелия из комнаты Вашего Роберта с расцветшим цветком и множеством бутонов. Все так уютно и хорошо как всегда, только в Вашем кабинете и в музыкальной комнате мне было слишком одиноко...

Теперь я уже жалею, что поехал за Вами вслед; если бы я этого еще не сделал, то смог бы сделать теперь и в данный момент мне это было бы приятнее (JBS, 88).

В течение осени 1854 — весны 1855 года Шуман довольно регулярно писал Кларе и Иоганнесу; он начал читать, играть на рояле, занимался сочинением аккомпанемента к каприсам Паганини, все время интересовался произведениями Брамса (тот послал ему свои Вариации на тему Шумана ор. 9 и баллады ор. 10, написанные в 1854 году) и горячо восхищался ими. В феврале 1855 года Брамс смог обрадовать Клару рассказом об очень сердечной встрече с Робертом, которая даже сопровождалась совместным музицированием. Шуман подарил ему партитуру своего концертного Allegro для фортепиано с оркестром ор. 134 с посвящением.

После марта 1855 года письма приходят все реже. Последнее, уже очень короткое и не во всем ясное, связано с днем рождения Иоганнеса — 7 мая ему исполнялось двадцать два года.

«Милая Клара!

1 мая я отправил тебе вестника весны; следующие дни были, однако, очень тревожными. Из письма, которое ты получишь не позднее, чем послезавтра, ты узнаешь больше. В нем витает мрачный призрак, но в остальном его содержание тебя, моя дорогая, порадует.

Дня рождения нашего возлюбленного я не знал; поэтому мне придется снабдить это послание крыльями, чтобы оно пришло уже завтра вместе с партитурой.

Рисунок Феликса Мендельсона я приложил, чтобы ты его положила в альбом. Бесценный памятный подарок!

Прощай, моя милая!

Твой Роберт» (Шуман, 1982, 389).

День рождения, проведенный с Иоахимом и Кларой, принес Иоганнесу много радости. От Шумана пришел подарок — его увертюра к «Мессинской невесте». Клара



подарила книги Данте и Ариосто, а также фотографии Роберта, его матери и сестры. В дневнике она записала: «Со времени болезни Роберта я не переживала еще такого радостного дня, хотя утром получила от Роберта несколько строк, которые меня очень обеспокоили...» (цит. по: Шуман, 1982, 482). Брамс в благодарственном письме Шуману тоже пишет о том, что *этот день был вообще таким прекрасным, какой редко можно пережить* (JBS, 104).

Но уже в сентябре стало ясно, что Шуман вряд ли вернется домой. В октябре 1855 года Брамс пишет Гримму: *Еще одно лето кончилось, и мы все разъезжаемся. Ты сам знаешь, какие при этом испытываешь чувства. В этом году они гораздо более скорбные. У Шумана все еще нет никакого улучшения, придет время и жена уже не выдержит. Я не задумываюсь над этим слишком долго и глубоко, иначе можно, пожалуй, все-таки потерять надежду и бодрость. Кроме жены наверняка никто не мечтает так сильно, как я, видеть Шумана здоровым и показать ему, как я его люблю, как чту в нем человека и художника* (JBS, 115).

В брамсовских письмах 1855 года настойчиво варьируется одна из лейттем всей его переписки — о трудности высказывания. Вот первое письмо-оправдание: Клара, как это часто будет и впоследствии, обвинила Иоганнеса в резкости.

*Дюссельдорф, 3 февраля 1855 года*

*Прекраснейшая, высокочтимая госпожа,*

*Что же такое ужасное я написал, чтобы заслужить столь озорчительное письмо, как Ваше последнее? Насколько мне помнится, я написал лишь кратко, но, думается, не резко. Пожалуйста, никогда не сердитесь на меня за письма, дорогая госпожа Клара; я ведь часто говорил Вам, что мне редко удается свободно излить свое сердце на бумаге.*

*С этим обстоит у меня так же, как с сочинением музыки. Вам известно, как редко я пишу; я могу в течение долгого времени думать и чувствовать, а найти верный тон все не удается. Каким бы переполненным не было сердце, оно никак не может излиться.*

*Так я частенько сижу и над листом писчей бумаги, и мне очень хочется написать Вам что-то утешительное и очень хорошее, но мне это еще никогда не удавалось,*

ибо с буквами я не умею обходиться, как с нотами (JBS, 91—92).

То, что в музыке ему высказаться легче, Иоганнес доказал, послав Кларе в следующем письме красивую элегическую тему в ми миноре, которая вошла впоследствии в секстет ор. 36 (1865). Это действительно было время сильнейшего внутреннего брожения творческих сил, не находивших желанного выхода. Если первые сочинения вылились с абсолютной свободой, лишенной и тени какой-либо рефлексии, то теперь ему стало гораздо труднее писать. Шумановский «молодой орел» задумался над тем, как он летает, что всегда опасно. В письмах этого времени мелькают фразы, в которых можно почувствовать и неуверенность, и сомнения, и надежду, и досаду на преждевременные похвалы, и необходимость поддержки. Брамс как бы не ощущает в себе внутреннего права творца на полную свободу. Его мысли по этому поводу, правда иногда только намеченные, можно истолковать как направленные против излишнего субъективизма, перерастающего нередко в искусство в произвол. Они в известном смысле противоречат его общей романтической тональности этого времени, состоянию крайнего внутреннего напряжения и переполненности сердца, которое *никак не может излиться*.

Иоахим, которому Брамс дал свою «Сокровищницу Иоганнеса Крейсlera младшего», вписал туда следующие слова: «Художник должен быть не слугой публики, а ее жрецом (Priester)» (Kalbeck, 1912, 181). Подобный же образ возникает и у Брамса в связи с Кларой, однако он тут же противопоставляет ей себя: *Не правда ли, Вы идете в концертный зал как жрица к алтарю? Так оно, разумеется, и должно быть. Мне это ощущение не знакомо, ибо я знаю публику лишь издали, близости с ней я избегаю* (JBS, 63). Здесь, правда, речь идет о публике в концертном зале. А вот другое высказывание из письма к Иоахиму (от 1 апреля 1854 года): *Нельзя вообразить себе, что испытываешь более возвышенные, более чистые чувства, чем публика. Ты видишь на моем примере, что некоторого успеха можно добиться лишь в том случае, если жить ее мечтами и претворять их в музыке* (JBS, 51).

Однако тут же он прибавляет, очевидно памятуя шумановское сравнение с орлом и чувствуя необходимость самоутверждения для обретения истинной высоты: *Орел*

*взвивается высь один, вороны же собираются в стаи; дай-то бог, чтобы у меня как следует выросли крылья и чтобы я когда-нибудь мог принадлежать к тому виду (JBS, 51).*

Спустя два года Брамс возвращается к той же мысли: *«Кто хочет быть поэтом, должен командовать поэзией», — сказал, кажется, Гёте. Каждый день я убеждаюсь в том, что плохо пока это умею. Я с ней обращаюсь так нерешительно и кротко, будто сильно сомневаюсь, что она меня примет. Я хочу научиться чему-то настоящему (JBS, 129).*

Ему, конечно, необходима поддержка. Сыграв в Гамбурге Оттену свои произведения (декабрь 1854 года) и удостоившись искренней похвалы, он замечает по этому поводу: *Если я возбуждаю людей моей музыкой, я воодушевляюсь еще больше и сам, если они остаются равнодушными или воспринимают ее поверхностно, огонь и во мне погасает... (JBS, 83).*

Для орлиного полета нужен воздух жизни — в этой мысли Брамс прямо перекликается с Шуманом, утверждавшим, что «слишком длительная отрешенность от мира в конце концов вредит художнику» (Шуман, 1979, 103). Вот отрывок из письма Кларе от 12 августа 1855 года.

*Фройляйн фон Майзенбург написала мне в письме, густо посыпанном сахаром, что я становлюсь для нее глубокоуважаемым гениальным композитором!*

*Какое у людей сразу складывается представление, если молодой человек напишет что-нибудь особенное! Многие юноши, наверное, мечтают обрести орлиные крылья и мнят, что они у них есть, но позднее, попадая в царство книг и нот, прилипают к пыли и забывают о полетах. К счастью, я лишь изредка опасаясь попасть в их число, но часто мне становится грустно от того, что я совсем уж не знаю, как сочинять музыку, как творить!*

*Хотелось бы, чтобы эта пора поскорее осталась позади и я стал бы более свободным и смелым. Впору заболеть от тоски по новому, свежему звучанию.*

*Представьте себе, иногда мне решительно кажется, что я тяжело болеваю, а потом становлюсь вдвойне здоровым!*

*А иной раз — будто я немного приболел, а теперь постепенно выздоравливаю.*

*Как я, наверное, был бы несчастлив, если бы со мной не было Вас! На Вашем примере я непрерывно учусь то-*

му, что жизненные силы (=жизнеутверждающее творчество) нельзя почерпнуть из книг, а только из собственной души. Чувства должны быть направлены не вовнутрь, а вовне.

*Вы всегда должны оставаться со мной, как мой добрый ангел, тогда из меня определенно выйдет то, что должно и может выйти (JBS, 110).*

Действительно ли помогали ему во всем стремительно растущая страстная привязанность к Кларе и все его «шуманианство»? И да, и нет. Да, потому что они давали постоянную пищу уму и сердцу, безмерно обогащали его духовный мир. Присутствие Клары, любовь к которой вдохновляла когда-то шумановскую музыку (я тоже всматриваюсь все глубже в пару удивительных прекрасных глаз, теперь они глядят на меня из «Танцев давидсбюндлеров» и «Крейслерианы»), выстраивало в сердце Иоганнеса романтический храм искусства и любви. Но что-то в нем сопротивлялось этому состоянию. Неожиданно в одном из писем прорывается тоска по своим прежним одиноким гамбургским прогулкам: *Я всегда тоскую, когда погружаюсь в воспоминания о Гамбурге и всегда чувствую себя каким-то особенно счастливым, когда бываю там и бегаю по издавна знакомым улицам и валам (JBS, 109).* Это не мешает Иоганнесу испытывать возрастающее раздражение против гамбургских друзей, чью ограниченность он чувствует все острее, даже позволяя себе выпад против уважаемого учителя. Приехав в Гамбург осенью 1855 года, он пишет Кларе: *Я был у г-на Марксена, где, однако, порядком сердился: все-таки он здесь наиболее далекий от искусства человек.*

*Аве, правда, только болтает, Греденер и Оттен, говоря об искусстве, сообщают только о себе, г-н Марксен не доходит даже и до разговора о музыке, а застревает гораздо раньше (JBS, 117).*

Но главное — Брамсу трудно бывает писать, а иногда и играть. *Насколько труднее с каждым разом мне дается разлука с Вами, — пишет он из Гамбурга Кларе. — Я до сих пор не могу толком играть, как будто у меня вовсе нет охоты, даже сил: вот как обстоят дела (JBS, 117).* Стремясь выполнить пожелания Шумана, Иоганнес работает над симфонией. В письме к Шуману от 30 января 1855 года он сообщает о том, что написал три части, а первую даже инструментовал (*в ре миноре,  $\frac{6}{4}$ , медленно*) (JBS, 91). Первоначально материал был изложен в виде сонаты

для двух фортепиано. Однако оркестровый облик сочинение приобретало с трудом — сказывалась нехватка практического знания оркестра, ощущения его звучания, которое он приобрел впоследствии только за дирижерским пультом.

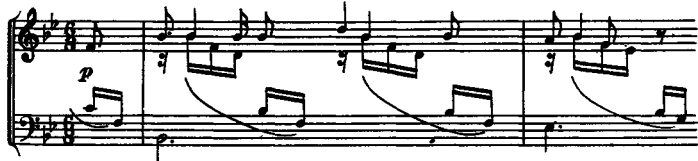
7 февраля 1855 года Иоганнес пишет Кларе: *Представьте себе только, что мне этой ночью приснилось: будто я использовал свою неудавшуюся симфонию для фортепианного концерта и играю его. И первую часть, и скерцо, и финал — все страшно трудно и длинно. Я был в полном восторге. Много и прекрасно мне снились также Вы* (JBS, 94).

Сон оказался вещим, но работа над фортепианным концертом продолжалась еще долго. И все же это произведение, почти документально запечатлевшее и бурную стихию трагических противоречий, и преодолевающую их огромную внутреннюю силу, было завершено в 1859 году. А вот эскизы фортепианного квартета, который Брамс сам связывал с образом Вертера, и Первой симфонии нашли свое законченное воплощение лишь двадцать лет спустя.

Непосредственным творческим воплощением брамсовской «шуманианы» оказались Вариации ор. 9 на тему Шумана\* и баллады ор. 10, напоминавшие Иоганнесу *о вечерних часах, проведенных с Кларой* (JBS, 89). Его лирика в этих сочинениях говорит большей частью шумановским языком, только постепенно обретая индивидуальную интонацию. Начало последней баллады напоминает песню «Я утром в саду встречаю» из «Любви поэта» Шумана — символ утешения в отречении от себя и растворении в природе.

9a [Ziemlich langsam]

Я ут - ром в са - ду встре - ча - ю  
Am leuch - ten-den Som - mer - mor - gen

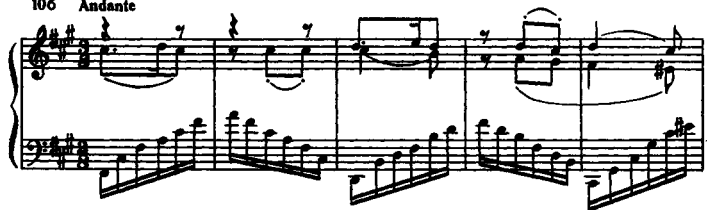


\* Темой для вариаций послужила пьеса № 1 (Ziemlich langsam, фа-диез минор) из «Листков из альбома», входящих в цикл «Пестрые листки» ор. 99.



От Шумана идет и стремление к лирическому завершению циклов, многое в композиции и драматургии вариаций.

Особенно примечателен выбор самой темы. Возможно, что он был продиктован ее простым четырехголосным складом, удобным для последующего варьирования. Очень вероятно и то, что Брамс последовал выбору Клары, также написавшей вариации на эту тему (ор. 20, 1853). Но как она соответствует характеру брамсовской лирики! Это тема-прощание, тема-предчувствие, исполненная глубиной и тихой печали с чуть заметным траурным оттенком. Именно отсюда рождается брамсовская элегическая интонация — звучащая и в этих вариациях, и во многих других сочинениях композитора. Она тесно связана с народной песенностью и образует один из самых устойчивых пластов брамсовской лирики — одновременно и глубоко личной и чуть отстраненной. Вспомним брамсовские «девичьи песни», тихие песни-жалобы.

10a *Ziemlich langsam*106 *Andante*

Народное начало питает и другую ветвь брамсовского искусства. В балладах ор. 10 мы впервые встречаемся с упоминанием об одной из любимейших его книг, которая

всегда лежала на рабочем столе композитора. Это собрание И. Гердера — «Песни народов», познакомившее немецкого читателя с памятниками народного искусства разных стран. Сама гердеровская идея широкой репрезентации шедевров разноязычного фольклора оказалась очень близкой Брамсу и повлияла на его отношение к народной песне как к совершенному художественному произведению, являющемуся всеобщим достоянием.

В антологии Гердера его особенно привлекали эпические образы шотландских преданий. Брамс возвращается к истокам романтизма — вскоре он положит на музыку и стихи Оссиана («Песня из «Фингала», ор. 17 № 4, хор «Надгробный плач Дартулы» ор. 42 № 3, 1859—1860). Но мрачные истории кровавых преступлений («Эдвард» — баллада о юноше, убившем отца, послужившая программой для баллады ор. 10 № 1 и текстом для гораздо более позднего вокального дуэта ор. 75 № 1, песня «Убийство Муррея» ор. 14 № 3) воплощаются в тонах сурово-сдержанных; очевидно, что Брамс ориентировался на тот идеал народной песни, который он видел в многочисленных напевах, им обработанных.

Песенная трактовка инструментальной баллады, характеризующая весь цикл ор. 10, говорит о самостоятельности Брамса в претворении романтических жанров — драматизация в процессе развития в первой балладе и мрачно-возбужденная скерцозность в третьей (названной Интермеццо) только оттеняют этот доминирующий акцент. С песенностью связана стилистическая зрелость ор. 10 — об этом говорят и постепенная кристаллизация брамсовского *lamento* в балладе ор. 10 № 4, и претворение колыбельной в ор. 10 № 2, и собственно балладная тема в ор. 10 № 1. Устойчивость этих образных (и тематических) сфер в последующем творчестве Брамса не подлежит сомнению. Тему первой баллады Брамс только несколько преобразил в вокальном дуэте на тот же текст; образ полного умиротворения и душевного покоя второй нашел свое явное продолжение в таких шедеврах брамсовской лирики, как «Колыбельная» ор. 49 № 4, интермеццо ми-бемоль мажор ор. 117 (тоже колыбельная, использующая в качестве эпиграфа строки из Гердера). О значении темы баллады № 4 уже говорилось. Если прибавить к этому мрачную возбужденность Интермеццо (баллады № 3) — то будет ясно, что «портрет» всей брамсовской музыки в основных контурах уже намечен.

В Вариациях ор. 9 прорисовывается и еще одна важнейшая черта его творчества. Получив их, Шуман отметил контрапунктическое мастерство своего коллеги: «О том, что ты углубился в исследование контрапункта, свидетельствует каждая вариация» (Шуман, 1982, 382). Действительно, стремление «поверить алгеброй гармонию» было в эти годы для Брамса не только средством совершенствования мастерства, но и инстинктивной необходимостью противовеса «кружению сердца». *Одному я радуюсь уже заранее — тому, чем нам следовало бы заняться кроме прогулок — контрапункту!* — пишет Брамс Кларе в марте 1855 года (JBS, 102).

Он заключил договор с Иоахимом: каждую неделю друзья должны были обмениваться полифоническими работами, не выполнивший задания опускал талер в общую кассу, предназначенную для покупки книг. Иоганнес превосходил своего друга в прилежании и нередко корил его за леность. В переписке, сопровождавшей обмен упражнениями, постоянно встают вопросы соотношения технического мастерства с художественной ценностью музыки.

27 апреля 1856 года Брамс пишет Иоахиму: *Я опять посылаю тебе прежние каноны. Хорошая ли это музыка, если не принимать в расчет техники? Делает ли она ее более красивой и ценной? Бросается ли тебе что-нибудь в глаза? Я ничего не знаю!*

*Затем посылаю небольшие каноны. Мне особенно хотелось бы знать твое мнение по поводу трехголосного бесконечного канона. Играть надо медленно и с чувством. Еще прилагаю работу, которая мне кажется трудной, и я прошу тебя или же поручаю тебе ее закончить. Это канонические имитации на C[antus] f[irmus]* (JBS, 138).

Канонами Брамс увлекался на протяжении всей своей жизни. Он выписывал их из произведений различных композиторов, сочинял свои на самые разнообразные темы и для разных составов, оттачивая контрапунктическую технику. Кроме канонов плодами занятий с Иоахимом явились фрагменты мессы, а также фуги и хоральные прелюдии. Работа эта продолжалась до конца 50-х годов. Из законченных сочинений назовем две сарабанды и две жиги для фортепиано (1855), а также ряд органных произведений — две прелюдии и фуги, фугу ля-бемоль минор и хоральную прелюдию и фугу «О печаль, о скорбь». К этому же времени относится и начало работы над каденциями



к концертам Баха, Моцарта и Бетховена, транскрипция для фортепиано гавота Глюка. В переписке с Кларой нередко возникают вопросы, связанные с расшифровкой украшений в баховских произведениях. Неоднократно упоминаются различные сочинения Баха, Гайдна, Моцарта (*Я утопаю в сонатах Моцарта*), Бетховена (JBS, 132). В одном из гамбургских концертов его внимание особенно привлекает *оркестровая сюита Баха (с тремя трубами), из которой сыграли увертюру, арию, гавот и жигу. Эта музыка была самой прекрасной; как она звучит! или вернее — может и должна звучать!* (JBS, 121) Ориентация на высокие классические образцы, на вечное в искусстве укрепляет собственные творческие позиции Брамса.

В этой связи интересно его высказывание о вариационной форме, постоянно привлекавшей композитора: *Иногда я размышляю о вариациях и считаю, что они должны были бы быть выдержаны более строго и чисто.*

*Старые мастера строго сохраняли на всем протяжении вариаций бас темы, который и был собственно темой.*

*У Бетховена так красиво варьируются мелодия, гармония и ритм.*

*Иногда я нахожу, однако, что новое поколение (мы оба!) слишком копается (не найду подходящего выражения) в теме. Мы все боязливо придерживаемся мелодии, но не разрабатываем ее свободно, в сущности, не создаем из нее ничего нового, а лишь нагружаем ее. Из-за этого мелодию совсем нельзя узнать.*

*Даже не понимаю, что это я здесь написал, но посмотри свою третью, марш и следующую вариации. В этой последней я нахожу как раз это самое. Правильно, что в ней есть опорные звуки мелодии. Но в ре мажоре они ведь звучат для нас на других ступенях. И отыскать их можем только глазами!* (JBS, 140)

Брамс по существу очень точно формулирует здесь принцип варьирования, который использует впоследствии не только в собственно вариациях, но и в самых различных формах. Речь идет о принципе прорастания, при котором происходит постоянное интонационное обновление, не теряющее, однако, связей с исходной темой или ее основным зерном. При этом в вариационных формах у Брамса всегда можно найти и опору на указанные им принципы старых мастеров и Бетховена. К вариациям он обращался во все периоды творчества, особенно на подступах к новым вершинам (Вариации на тему

Гайдна), а также в моменты высших обобщений, подведения итогов на различных этапах творческого пути (вариации в Четвертой симфонии, в ансамблях с участием кларнета). Преимущество музыкально-исторических эпох, отраженная в этой форме, укорененность в народном сознании делали ее особенно притягательной для композитора.

Последнее цитированное письмо к Иоахиму датируется июнем 1856 года, и уровень осмысления в нем творческих проблем говорит уже о приближении к новому этапу творческой жизни Брамса. Нам же надо еще чуть-чуть отступить назад и вернуться к «романтической» линии его жизни.

Лето 1855 года. Иоганнес все еще в Дюссельдорфе, живет в квартире Шуманов, возится с детьми, играет, дает уроки, читает, мечтает о Кларе и пишет ей письма.

*Пока я расскажу Вам, моя дорогая, о вчерашнем дне. После полудня Иоахим, Альгейер и я ходили на Графенберг. Погода была сносная, нельзя сказать, чтобы бодрящая, хмурая и сегодня опять мрачно. Главное, что я теперь снова увлекся прыжками. Вы удивитесь, но я очень вынослив и прыгаю хорошо, в длину и в высоту не менее, чем на два моих роста!..*

*Я рад, что мы, когда Вы наконец вернетесь, будем вместе читать собрание народных песен Гердера, это мы должны сделать прежде всего.*

*Как я жду Вашего возвращения: я совсем не могу больше существовать без Вас; мне так хочется снова держать Вашу руку, сидеть рядом с Вами. Все и вся кажется мне таким холодным (JBS, 105—106).*

Осенью Клара возвращается в Дюссельдорф, и они с Иоахимом решают взять Брамса в совместную поездку, чтобы постепенно ввести его в концертную жизнь. *Этой зимой я собираюсь публично выступать и с ужасом обнаруживаю, что мой страх играть перед публикой очень возрос. Что же будет, я временами уж очень боюсь. Теперь я много упражняюсь, даю также довольно много уроков (JBS, 114).*

Итак, в сезон 1855/56 года Брамс совершает свою первую концертную поездку. 14 и 16 ноября он принимает участие в концертах Клары и Иоахима в Данциге (Гданьск), где играет, в частности, свою сонату до мажор и Хроматическую фантазию и фугу Баха; 20 ноября — впервые в жизни выступает с оркестром. Это произошло в Бре-

мене, где прозвучали концерт Шумана, а также его фантазия до мажор. *Я играл совершенно спокойно и слышал каждый звук оркестра, мы все время достаточно точно совпадали. Я обнаружил, что играть с оркестром совсем не так трудно, наоборот, это истинное блаженство* (JBS, 420).

24 ноября Брамс выступает перед гамбургцами в симфоническом концерте Оттена, завершая его Пятым концертом Бетховена. Успех был весьма скромным, публика оживилась только после марша Шуберта. Кальбек остроумно замечает, что ее заинтересовало, как человек играет двумя руками то, что написано для четырех (Брамс исполнял свое переложение) (см.: Kalbeck, 1912, 253).

Затем последовало еще несколько концертов в небольших городах, прошедших с большим успехом. В Бремене Брамс сыграл Четвертый концерт Бетховена с собственной каденцией и повторил его в Лейпциге. Вернувшись в Гамбург, принял участие в праздновании столетия со дня рождения Моцарта с исполнением ре-минорного концерта. Собственная каденция была раскритикована за слишком современный стиль. Энтузиазма выступления Брамса не возбуждали; очевидно, известная скованность все еще не покидала его, да и репертуар, не включавший модных виртуозных произведений, обманывал ожидания публики. Завершился первый концертный сезон в Альтоне, где Брамс впервые сыграл свою обработку фа-мажорной органной токкаты Баха, сделавшуюся впоследствии «коронным номером» его программ.

Весной 1856 года Брамс принял участие в Нижнерейнском музыкальном фестивале. Эти ежегодно устраиваемые празднества включали в свои программы разнообразные концерты с участием лучших исполнителей Германии — солистов, хоровых и инструментальных коллективов. Чаще всего они проходили в Кельне, где руководителем концертов был известный композитор и дирижер Фердинанд Хиллер, друг Шумана, с которым Иоганнес познакомился еще во время первого рейнского путешествия. Брамс играл Тридцать две вариации Бетховена и Хроматическую фантазию и фугу Баха.

Из знакомств, завязавшихся на фестивале, особенно глубокие последствия имела встреча с выдающимся немецким певцом Юлиусом Штокхаузенем (баритон широкого диапазона), выступившим в оратории Мендельсона «Илия». Поистине универсальный талант давал ему возмож-

ность с равным успехом исполнять как камерную музыку Шуберта и Шумана, так и виртуозные партии в ораториях старых мастеров. Творческое содружество Брамса и Штокхаузена, выразившееся в совместных выступлениях и в создании Брамсом песен и партий в ораториальных произведениях, рассчитанных на певца, продолжилось до самого конца творческого пути композитора.

Еще одно знакомство тоже способствовало впоследствии развитию брамсовской песенной лирики. Клаус Грот (1819—1899), уроженец Голштинии, земляк Иоганна Якоба Брамса, страстный любитель музыки и знаток народной песни, стал одним из любимых поэтов Брамса.

Немного раньше, зимой 1856 года, Иоганнес встретился в Ганновере с Антоном Рубинштейном. Пути их и впоследствии часто пересекались — в Баден-Бадене, в Вене, где Рубинштейн дирижировал некоторыми произведениями Брамса. 22 февраля 1856 года Рубинштейн писал Листу: «Что же касается до Б р а м с а, то я не сумею точно определить впечатление, которое он на меня произвел; для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы недостаточно пылок, для полей он недостаточно прост, для города — недостаточно разносторонен. Я мало верю в подобные натуры» (Рубинштейн, 1954, 46). Сквозь эту не очень-то лестную характеристику просвечивает (наверное, вопреки намерению автора) намек на потенциальную широту Брамса-художника. Брамс в этот момент действительно находился на жизненном перепутье, его творческие возможности еще далеко не были реализованы, состояние духа не могло прийти в необходимое для этого равновесие. «Вертеррианство» достигает критической точки. Вернувшись из Кельна, Иоганнес пишет Кларе:

*Возлюбленная моя Клара,*

*Жаль, что я не умею писать тебе с той нежностью, с какой я тебя люблю и не могу сделать для тебя столько доброго и хорошего, как хотелось бы. Ты мне так бесконечно дорога, что не могу и высказать. Беспредельно хочется называть тебя любимой и всевозможными ласковыми именами, ничуть не опасаясь пресытиться этим. Если будет так продолжаться, придется потом посадить тебя под стекло или, накопив денег, вставить в золотую оправу.*

*Если бы я мог всегда жить в одном городе с тобой и со своими родителями! Как часто я об этом мечтаю (JBS, 134). Еще в апреле, побывав в Энденихе, Брамс сообщил Кларе, уехавшей в Англию на длительные гастроли, о том,*

что состояние здоровья Шумана ухудшается. 23 июля врачи срочно вызвали ее в Эндених — Роберт был безнадежен. Иоганнес сопровождал ее. 29 июля Шуман скончался. 31 июля его похоронили в Бонне. За гробом шли Иоахим, Дитрих, Брамс. «Любимейшие друзья шли впереди; я сзади (незаметно), и так было лучше всего... Вот так с его кончиной ушло и все мое счастье», — записала Клара в дневнике (цит. по: Шуман, 1982, 483).

Печально и просто описывает Брамс в письме к Гримму последнюю встречу Роберта и Клары и тихую кончину Роберта. Она была счастлива, что увидела его и что он в своем полузабытии все-таки узнал ее. И Иоганнес был счастлив за нее: *печальной, прекрасной и волнующей была эта смерть. Мы (Иоахим, Клара и я) привели в порядок оставшиеся после Шумана бумаги (а тут все, что он написал!). С каждым днем все больше любишь и почитаешь этого человека, когда общаешься с ним таким образом* (JBS, 144).

Так естественно возникла брамсовская идея продолжения жизни в искусстве и — шире — в трудах, остающихся от ушедшего человека.

Огромные нравственные испытания этого времени, не часто выпадающие на долю столь молодого человека, — во многом стали содержанием брамсовского искусства.

Главным жизненным долгом стало теперь для Брамса его дело, завещанное ему Шуманом. И если до сих пор заботы Клары заслоняли для Иоганнеса все, то теперь их место заняло его собственное творчество, подчинив себе и порывы сердца, и всю его жизнь.

Это, впрочем, не исключало простых житейских радостей — Брамс отнюдь не был аскетом и умел наслаждаться природой, прогулками, веселым застольем и дружбой с красивыми женщинами...

Прощанием с Klarой стало совместное путешествие в Швейцарию — в нем участвовали также сыновья Шуманов и сестра Брамса Элиза. Вскоре Клара с детьми переехала в Берлин, а осенью 1857 года Брамс принял предложение из Детмольда — его уже давно приглашали работать при княжеском дворе, но он не мог решиться покинуть Дюссельдорф. Два письма, из которых первое написано вскоре после швейцарской поездки, а второе — уже в Детмольде, представят нам в последний раз двух Иоганнесов — Крейсlera и Брамса, которому еще не исполнилось и двадцати пяти...

Гамбург, во вторник рано утром,  
28 октября 1856 года

Вчера я получил твое милое письмо, моя Клара. Ни о чем я не мечтаю так страстно, как о возможности тебя утешить, но как? Мне и самому твои страдания кажутся столь жестокими, что приходится отказываться даже от мысли об этом.

Если бы ты могла чувствовать, с какой любовью я о тебе думаю, то, может быть, это хоть иногда бы и утешило тебя. Я люблю тебя несказанно, моя Клара, так, как только умею любить. Как много ты вытеснила из моего сердца и продолжаешь вытеснять с каждым разом, я все больше в этом убеждаюсь, когда нахожусь вдалеке от тебя. Пусть же тебе будет приятна мысль, что с каждым разом, когда мы вновь встречаемся, ты все более владеешь всем моим существом (JBS, 144—145).

Пусть это письмо станет последней страницей «Шуманианы», второе же — откроет следующую главу.

## СТАНОВЛЕНИЕ (1857—1862)

Я влюблен в музыку, мыслью только ею.

И. Брамс

*...Дорогая Клара, ты всерьез должна стремиться к тому, чтобы твое мрачное настроение не превысило всякую меру и изменилось бы, позаботься об этом.*

*Жизнь драгоценна, такое настроение сильно разрушает тело. Не уговаривай себя, будто жизнь не имеет для тебя цены. Это неправда, это верно лишь для очень немногих людей.*

*Если ты полностью отдаешься во власть такого настроения, то не насладишься и более радостными временами в той мере, в какой могла бы. Чем больше ты будешь стремиться и привыкнешь переносить мрачные времена уравновешенно и спокойно, тем больше насладишься радостными временами, которые всегда приходят вслед. Иначе зачем же человек получил небесный дар — надежду?*

*Тебе не следует даже примешивать страх к надежде, ты ведь знаешь, что за этими месяцами, как за любыми неприятными временами, последуют приятные.*

*Не отнесись к сказанному легкомысленно, это очень серьезно. Такому мрачному настроению нельзя предаваться, оно губит тело и душу; необходимо его пересилить или не дать ему возникнуть. <...>*

*Такая вредная душевная пища, как непрестанная меланхолия, губит тело и душу подобно злейшей чуме. Ты должна всерьез измениться, моя дорогая Клара. Просто принимай каждое утро вновь твердое решение провести день, все время в более уравновешенном (равномерном), более бодром настроении. Страсти человеку не свойственны,*

*они всегда исключение или извращение. Тот, у кого они превышают меру, должен считать себя больным и при помощи лекарств позаботиться о своей жизни и своем здоровье.*

*Красивый, настоящий человек спокоен в радости и спокоен в страдании и горе. Страсти должны быстро улететь либо же от них надо избавляться.*

*Смотри на себя как на больную, дорогая Клара, серьезно больную и заботься о себе, без страха, а спокойно и постоянно. Прости мне эту болтовню, но я не умею писать, не научился упорядочивать и высказывать свои мысли. Продумай все серьезно и действуй в согласии с этим, тогда станет лучше, и ты будешь чувствовать себя все более счастливой и сделаешь всех, близких тебе, еще счастливее (JBS, 151—152).*

Леса и горы, окружавшие Детмольд, ставший местом первой службы и своеобразного затворничества Иоганнеса, наверное, способствовали возникновению мыслей о спокойствии и в горе, и в радости. Едва приехав в резиденцию детмольдского князя, Брамс отправился в горы встречать рассвет и в дальнейшем много времени уделял подобным прогулкам.

Конечно, наедине с природой Брамс чувствовал себя свободнее, чем при дворе, в окружении высокопоставленных особ, строго соблюдавших с трудом переносимый Иоганнесом этикет. Впрочем, музыкальное времяпрепровождение при детмольдском дворе тоже считалось хорошим тоном. Каждую среду в придворном театре устраивались концерты, в которых принимал участие хор, почти целиком состоявший из титулованных особ. В обязанности Брамса входило руководство этим хором, обучение игре на фортепиано принцессы Фридерики (сестры курфюрста) и музицирование на придворных вечерах.

Сначала Брамсу нравился Детмольд. Он воспринял свою службу как возможность получения практических знаний, которых, как он считал, ему очень не доставало. Прежде всего его привлекала работа с хором, побуждавшая к тщательному изучению хоровых партитур старых мастеров. После исполнения «Salve Regina» Роветты, сочинений Моцарта, Шумана, Преториуса Брамс приступает к разучиванию «Мессии» Генделя и народных песен. За Генделем последовал Бах — кантаты № 4 и 21, причем последняя («Я много страдал») — одно из самых глубоких воплощений образа скорби в баховской музыке —



всю жизнь принадлежала к любимейшим произведениям Брамса.

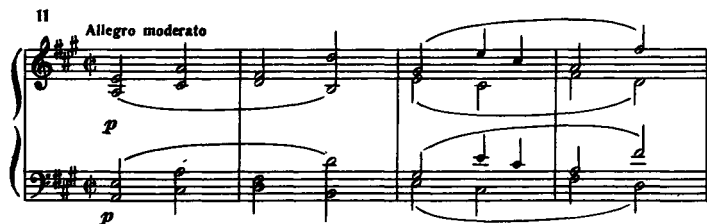
Много времени уделял он и камерному музицированию. В Детмольде работал отличный скрипач, ученик Иоахима, Карл Баргхеер. Дружба с ним скрашивала детмольдское уединение. Баргхеер был и спутником Иоганнеса в далеких прогулках, и постоянным партнером при исполнении скрипичных сонат Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, фортепианных трио Гайдна и Бетховена, Шуберта и Шумана. Нередко пробовали и брамсовские сочинения: си-мажорное трио, а также фортепианный квартет соль минор, над которым Брамс работал в то время. Звучали и ансамбли с духовыми Моцарта и Бетховена, валтёрновые сонаты — в Детмольде подобрались хорошие исполнители на духовых инструментах.

В этой атмосфере и возникла Первая серенада, первоначально задуманная как октет с духовыми, а потом приобретшая вид шестичастного симфонического дивертисмента («Серенада для большого оркестра»). Партитура серенады хранит следы изучения гайдновских симфоний, особенно лондонской № 104, а также Второй Бетховена. Тональность ре мажор объединяет все эти сочинения со Второй симфонией Брамса, одним из подступов к которой явилась серенада.

Осуществляя редакцию для симфонического оркестра, Брамс писал Иоахиму: *Бумага мне нужна, чтобы наконец превратить Первую серенаду в симфонию. Согласен, что произведение получилось — ни то ни се, ничего толкового. Я представлял себе свою Первую симфонию такой прекрасной, великой, а что вышло!* (JBS, 168). Окончательное название «серенада» поставило произведение в ряд сюитно-дивертисментных жанров инструментальной музыки, над которыми когда-то работали Гайдн и Моцарт.

За Первой вскоре последовала и Вторая, в ля мажоре, для малого состава (деревянные духовые, валторны, альты, виолончели и контрабасы). В ней тоже слышны отголоски гайдновской и бетховенской ре-мажорных симфоний (например, начало первой части или первые такты скерцо), но общий тон мягче и нежнее, краски более матовые (отсутствуют скрипки!). В первом Allegro Брамс находит характерный для многих его сочинений тон спокойного естественного повествования, протекающего в едином русле, не нарушаемого резкими контрастами. Именно этот путь будет продолжен во многих мажорных сонатных allegro

(в том числе и во Второй симфонии), а в трансформированном виде (как омраченное воспоминание о «прогулках в юности») — и в минорной Четвертой симфонии.



Циклы обеих серенад (во Второй — пять частей) росли за счет скерцо и менуэтов. Брамс как бы пробует разные типы интермедийных частей — все они впоследствии будут развиты в его музыке. Здесь и озорные мажорные скерцо, и порывистое минорное, и разного рода менуэты, из которых обращает на себя внимание *Quasi menuetto* из Второй серенады, где уже заметны черты характерного брамсовского оживленно-печального *Allegretto*.

Обилие скерцозно-танцевальных образов особенно подчеркивает значение лирического центра — *Adagio*. В обеих серенадах *Adagio* выходят за рамки развлекательной дивертисментной музыки. Отсюда протягивается нить к циклу Второй симфонии; могут возникнуть ассоциации с некоторыми циклами Чайковского (с Третьей симфонией и Серенадой для струнного оркестра), где медленные части также несут на себе основную тяжесть симфонической концепции произведения.

Ля-мажорная серенада, особенно любимая ее создателем, обязана своей лирической интонацией, наверное, не столько детмольдским лесам, сколько воспоминаниям о других прогулках и о других музыкальных вечерах. Ведь в Детмольде Иоганнес проводил только осень и начало зимы, а после нового года его ждали или в Геттингене, где жил Гримм, или в Ганновере, или в Гамбурге. Детмольдское уединение сменялось поисками новых впечатлений. «Спокойствие в радости и в горе» было еще только желанной целью и не всегда легко достигалось. Брамс понимал, что княжеская резиденция — только временный приют, дающий возможность собрать и укрепить творческие силы. Жизнь еще не определилась, она и манила, и радовала, и обжигала. Не было еще и полной уверенности в сво-

их силах. Все мне пока еще трудно дается, — признается он Кларе (JBS, 202). 24 февраля 1858 года Брамс пишет ей из Гамбурга:

*...Никогда не удивляйся, дорогая Клара, что я не пишу о своих произведениях. Этого я не люблю и не умею. В вашем и особенно в твоём представлении я, как мне кажется, не такой, какой есть на самом деле. Никогда или же очень редко я бываю хоть немного доволен собой. У меня, пожалуй, не бывает спокойного настроения, а попеременно то веселое, то мрачное. Я так не люблю жаловаться людям на недостаток гениальности и мастерства, что невольно всякий раз кажусь иным. К тому же радость, которую я временами доставляю другим и в особенности тебе, делает меня таким счастливым, что мое состояние всем заметно, и потому полагают, будто я сам по себе такой веселый и самоуверенный. О, почему нам не дано заглянуть в самих себя и узнать, сколько божественного дара в нас заключено! (JBS, 158)*

Одна из главных забот Брамса в эти годы — завершение фортепианного концерта ре минор и его публичное исполнение. Весь 1858 год проходит в переговорах с Гамбургом и Ганновером. Брамс в нерешительности, пробы в Ганновере все время откладываются, временами он высказывает желание, чтобы концерт сыграла Клара или еще какой-нибудь пианист. Наконец становятся известными дни премьер: 22 января 1859 года в Ганновере дирижирует Иоахим, 27 января в Лейпциге дирижирует Ю. Ритц. Первое исполнение прошло благополучно, хотя и без особого успеха, о втором Брамс подробно рассказывает Иоахиму.

*Пятница утром 28 января 1859 года  
Возлюбленный друг,*

*Совершенно упоенный возвышающим дух наслаждением, которое мои зрение и слух уже несколько дней получают от вида и бесед мудрых людей нашего музыкального города, я вынуждаю это острое и твердое стальное перо Зара описать тебе, как случилось и благополучно было доведено до конца то, что мой концерт здесь блестяще и решительно — провалился?*

*Прежде всего, исполнение прошло действительно по-настоящему очень хорошо, я играл значительно лучше, чем в Ганновере, а оркестр — превосходно.*

*Первая репетиция не возбудила никаких чувств ни у музыкантов, ни у слушателей. На второй — слушателей во-*

*все не было, и ни у кого из музыкантов не дрогнул в лице не единый мускул.*

*Вечером играли увертюру Керубини «Элиза», потом вяло спели его же «Ave Maria», так что я надеялся, что тремоло Пфунда [на литаврах] будет как раз ко времени. Первая и вторая части были выслушаны без всяких эмоций. В конце три пары рук медленно собрались похлопать, но явственно раздавшееся со всех сторон шиканье пресекло такого рода демонстрацию.*

*Больше писать об этом событии совершенно нечего, так как никто мне ни единого слова о сочинении не сказал! За исключением Давида, который чрезвычайно им интересовался, прилагал всяческие усилия и был очень любезен. <...>*

*Впрочем, этот провал не произвел на меня никакого впечатления, а несколько неважное и скучное настроение прошло, когда я слушал до-мажорную симфонию Гайдна и «Афинские развалины». Несмотря на все, концерт еще понравится, когда я улучшу его структуру, а второй уже будет и звучать лучше.*

*Мне кажется, что произошло лучшее, что может случиться с человеком; это заставляет собраться с мыслями и придает мужества. Я ведь еще только ищущу, нащупываю. Но шикать — это, может быть, все-таки чересчур? (JBS, 170)*

Письмо не нуждается в комментариях. Иоганнес выдержал один из самых трудных экзаменов, сумев превратить «провал» в победу над самим собой. Его спокойствие не было напускным. По-настоящему он волновался, только показывая сочинения близким друзьям, и всегда ждал от них нелицеприятной критики. Конечно, успех у публики был ему приятен, но неудачи никогда не обескураживали.

Однако событие января 1859 года имело глубокие последствия. По-видимому, оно повлияло на решение Иоганнеса о преждевременности устройства семейной жизни. В Геттингене, в доме Гримма он провел летом 1858 года прекрасные дни в обществе Агаты фон Зибольд, дочери университетского профессора. Отголоски этого лета слышны в шуточных письмах Гримму, полных недомолвок и намеков (*слишком много пауз, слишком мало нот*) и подписанных *меланхолическим Иоганнесом* (JBS, 162). Красивое и чистое сопрано Агаты вдохновило Брамса на создание песен (ор. 19 и 20). Все геттингенские друзья уже видели их мужем и женой. Но Брамс сам не дал осуществ-

виться этому союзу, хотя, судя по всему, был действительно очень увлечен. В письме, которое было одновременно и признанием в любви и отказом от нее, встречается фраза: *Я не могу надеть на себя оковы* (JBS, 162). Наверное, Брамс считал также, что он, непризнанный и по сути дела неустроенный, не имеет возможности составить счастье любимой девушки. Друзья Брамса сохранили в памяти много его высказываний о том, как он всю жизнь мечтал о доме, семье, детях. Но не уклонялся ли он сам каждый раз от решения изменить свою судьбу? Не ждал ли слишком долго благоприятного стечения всех обстоятельств? Не остался ли просто верным своей единственной любви — музыке? Брамс уже сделал этот выбор, расставшись с Кларой, хотя навряд ли кто-нибудь больше, чем она, мог разделить эту любовь с ним!..

*Мною овладело странное чувство, когда я вновь увидел эти красивые лесистые холмы и вошел в прекрасный лес. Уже год, как я не видел такой красивой природы, многое с тех пор изменилось, но я был совершенно счастлив, все мои мысли были музыкой. Я влюблен в музыку, мыслю только ею... Если так пойдет дальше, я превращусь в аккорд и исчезну в небесах* (JBS, 180).

Это письмо было написано в сентябре 1859 года, по возвращении из Гамбурга в Детмольд. Прогулки в Тевтобургском лесу, вызвавшие этот гимн музыке и природе и давшие жизнь ля-мажорной серенаде, были продолжением замечательного лета в Гамбурге. Родной город все-таки утешил Иоганнеса после лейпцигского провала. 24 марта он сыграл свой концерт (дирижировал Иоахим), а 28 марта прозвучала Первая серенада. Карл Греденер, оказавшийся самым преданным из гамбургских друзей, всячески содействовал исполнению концерта и назвал его в рецензии «первым подлинным концертом с бетховенских времен» («Новая берлинская музыкальная газета»). Успех концерта в Гамбурге отчасти объяснялся «местным патриотизмом» земляков, обидевшихся на Лейпциг. Брамс понимал, что львиная доля энтузиазма гамбургской публики приходилась на долю Иоахима и Штокхаузена, выступавших вместе с ним. И все-таки интерес, проявленный в Гамбурге к его музыке, был ему приятен и заронил искру надежды на будущую возможность обрести там полное понимание — и место...

Пока что он нашел в Гамбурге занятие, хотя и не решавшее вопросов практического устройства, но в совершен-

стве отвечавшее его стремлениям. 19 мая 1859 года женский любительский хор исполнил во время свадебной церемонии мотет Греденера. Брамс аккомпанировал на органе. Ему так понравилось пение, что он попросил участниц хора еще раз собраться, чтобы спеть «Ave Maria» — композицию для женского хора с органом (или с оркестром). «Ave Maria», три хора а саррелла на литургические тексты (изданы в 1866 году под оп. 37) и псалом № 13 (оп. 27) составили основу репертуара для хора, который начал собираться регулярно. Вскоре к ним прибавились песни в сопровождении двух валторн и арфы (оп. 17) и другие песни а саррелла, а также обработки народных напевов. Репетиции чередовались с прогулками, концертами в церкви и в различных домах и залах. Участницы хора обожали своего руководителя, тот был в восторге от их музыкальности и усердия. Письма этого времени к Кларе и Иоахиму полны радостной влюбленности в жизнь, музыку, природу и в *сорок девушек*. С какой настойчивостью Иоганнес зовет своих друзей и особенно Клару, чтобы они разделили его радость...

Детмольдский лес уже не привлекает его с такой силой. *Нашпигованный светлостями* хор раздражает Иоганнеса и после рождества 1859 года он покидает княжескую резиденцию навсегда.

1860—1861 годы проходят под знаком укрепления позиций музыканта и человека — и продолжающихся поисков укрепления позиций внешних. 3 марта 1860 года в Ганновере исполнялась Первая серенада. Брамс и Иоахим подолгу беседуют в эти дни, и основной предмет их разговора — активное распространение листовского влияния в Северной Германии. Еще в августе 1859 года Брамс писал Иоахиму: *Веймарианцы продолжают свою болтовню. Вайцман теперь доказывает, будто начиная с первого века от рождества Христова все гении оставались непризнанными, но при этом забывает, что от Хуквальда до Баха и далее все господа реформаторы считались хорошими и даже лучшими музыкантами и композиторами и осуждались только их «странности» или еще что-нибудь. Но так как Листа никогда не удостоивали титула хорошего композитора, то следовало бы еще кое-что пояснить.*

*Сочинения становятся все ужаснее, например Данте! Хотелось бы, чтобы ничто не мешало общаться с этими людьми, но никак не получается: а может быть, я действительно филистер?*



Рихард Вагнер

*У меня часто чешутся руки начать драку, написать нечто антилистовское. Но это же я! Я, который даже своему самому любимому другу не может написать, потому что не о чем и по причине всяких других отговорок, под-сказываемых ленью... (JBS, 179—180).*

Однако Брамс все-таки осуществил свое намерение. Текст был составлен Иоахимом, долго редактировался обоими друзьями, обсуждавшими также, кого привлечь к совместному выступлению против *веймарской клики*. Вот один из вариантов этого документа, первоначально носившего название «Протест».

«„Новый музыкальный журнал“, редактируемый д-ром Францем Бренделем, непрерывно распространяет мнение, будто спор о представляемом им направлении в искусстве уже решен в Северной Германии в его пользу и будто по сути все серьезные музыканты на стороне „Ново-немецкой школы“».

Нижеподписавшиеся сим заявляют, что не принадле-

жат к якобы существующему большинству и считают своим долгом протестовать против подобного искажения фактов, так как им приходится сожалеть о заблуждениях, каковые встречаются в работах д-ра Франца Листа и других вождей и последователей „Новонемецкой школы“, противоречат самому существу музыки и вредно влияют на развитие искусства» (JBS, 193).

В окончательной редакции документ был назван «Объяснением» и стал несколько более подробным и резким. Несмотря на то, что Брамс специально предупреждал Иоахима, что «Протест» должен быть направлен именно против Листа, а не против Вагнера, упоминание в последнем варианте о «музыке будущего» не могло не задеть ее провозвестника. Хотя в некоторых газетах «Объяснение» было подписано многими видными музыкантами, первый раз оно вышло (в берлинской газете «Эхо») всего за четырьмя подписями — Брамса, Гримма, Иоахима и Б. Шольца. Поскольку Иоахим все больше сосредоточивал свое внимание на исполнительстве, а Гримм и Шольц были композиторами среднего ранга, вся тяжесть удара со стороны противника естественно должна была обрушиться на Брамса. «Антилистовское» выступление не принесло ему ничего, кроме обострения отношений с «Новонемецкой школой», деятели которой, кстати говоря, гораздо лучше владели литературным пером.

А ведь совсем недавно, в рецензии на ре-минорный фортепианный концерт «Новый музыкальный журнал» явно намекал на то, что «веймарцы» все еще готовы принять Брамса в свои ряды, тогда как самая уничтожающая статья была напечатана в гораздо более консервативном «Сигнале». Но как раз это, может быть, и послужило для Брамса импульсом к единственному в его жизни печатному выступлению. Для него это не означало ни активного вступления в борьбу партий, ни осознания себя вождем одной из них. «Объяснение» имело для Брамса принципиальное значение в утверждении собственной творческой позиции. Ему не хотелось, чтобы его принимали не за того, каким он считал себя. Ему казалось, что можно помочь молодым немецким музыкантам правильно сориентироваться в искусстве. Сомнений же в правильности пути музыки как искусства, не нуждающегося в дополнительных «разговорах» вокруг нее, для Брамса не существовало. *Только творческий гений может убедить в искусстве* (JBS, 154).





**Вагнер и Лист**  
*Силуэт работы В. Битхорна*

Между тем со времени первых публикаций брамсовских произведений прошло уже около пяти лет. Возобновленные переговоры с издательством «Брайткопф и Хертель» дали немного — было дано согласие напечатать только Первую серенаду, а остальное отклонили. Брамсу было особенно обидно за концерт, упорно не принимаемый Лейпцигом. Зато удалось установить прочные отношения со швейцарской фирмой «Ритер-Бидерман» в Винтертуре, еще в 1858 году напечатавшей обработки четырнадцати народных песен, сделанных для детей Роберта и Клары. Теперь же за ними последовали «Ave Maria» (op. 12), «Похоронная песня» для хора и духовых инструментов op. 13, песни op. 14 и фортепианный концерт op. 15 (все — 1861 год). Однако самым крепким оказался союз с издательством Зимрока (Бонн-Берлин). Начало ему положило издание Второй серенады op. 16 в 1860 году. Отношения с Зимроком-младшим, с 1868 года возглавившим фирму, переросли вскоре в тесную дружбу.

Письма Брамса к Зимроку, в которых устанавливается полуделовой, полущутливый тон, принадлежат к числу документов, особенно интересно раскрывающих облик композитора в его зрелые годы. Характерно, что дружба не мешала Брамсу всегда помнить о «расстановке сил», которая для него все равно имела смысл отношения «эксплуататора» и «эксплуатируемого», предпринимателя-заказчика и художника. Еще в юности он запросил у Хертеля более высокий гонорар за Вариации ор. 9, совершенно спокойно объяснив, что он считает их лучшими, чем его предыдущие сочинения. Делая свою работу тщательно и «на совесть», Брамс не стеснялся оценивать ее достаточно высоко.

Вместе с тем в последние годы жизни он предоставил Зимроку полную свободу распоряжаться своим капиталом, а в завещании назначил душеприказчиком. Отношение Брамса к другу особенно полно раскрывается в письме от 1 апреля 1888 года. Зимрок, стремившийся к монополии на все брамсовские произведения, сообщил ему, что купил права на издания, уже вышедшие у Брайткопфа и Хертеля.

### *Дражайший З.*

*С этим следует поздравить?!? Но я не умею сказать ни слова, потому что ни одного слова не понимаю. А все, что мне хотелось бы сказать и спросить, кажется мне неделикатным и назойливым. Я не виноват, если Вы меня совершенно безмерно переоцениваете. Ни поведением, ни высказываниями я наверняка не подавал к этому повода. Но не могу же я стремиться к обратному и собственноручно снять на Ваших глазах всю свою красивую шкуру!?*

*Я должен почувствовать «симпатию»! О господи, конечно, меня трогает Ваша симпатия, но я считаю сверх меры неразумным, когда Вы покупаете произведения у Хертелей — не могу себе даже представить, по какой дорогой цене, — которые им стоили около 100 луидоров и которые через очень короткое время не будут стоить и ломаного гроша. Исходя из нашего опыта мне излишне обещать Вам, что новые вещи я не отдам другим издателям. Мое желание сделать это основано на очень ребяческих и к тому же неясных ощущениях...*

*Теперь же, чтобы высказать Вам свою симпатию или, в сущности, свое великое сочувствие по поводу Вашей ко мне симпатии, хочу реально и всерьез сделать заявление, что*

я отныне не стану брать никакого гонорара, а он мне, как я недавно предложил, будет записываться в актив, на который я в случае необходимости могу претендовать и который с моей смертью будет просто погашен.

Вам известны мои обстоятельства (лучше, чем мне) и Вы знаете, что я смогу прожить безбедно и без дальнейших гонораров. Это я и буду делать в той мере, в какой потребуется моему, невагнеровскому характеру. После моей смерти мне следовало бы, в сущности, завещать Вам весь остаток, чтобы Вы хоть как-то смогли выпутаться из истории с Хертелями. Стало быть, поздравляю, но умываю руки карболкой и всеми возможными вещами!

Итак, со всей симпатией и глубоким сочувствием

Ваш сердечно преданный И. Б.

С первым апреля! Мне хотелось бы, чтобы это была апрельская шутка! (JBS, 413—414)

С Зимроком-старшим Брамс познакомился в Бонне, куда приехал после Нижнерейнского фестиваля 1860 года. Фестиваль проходил в Дюссельдорфе и был посвящен пятидесятилетию со дня рождения Шумана. Наверное, воспоминания о заветах Учителя побудили Иоганнеса с особенной энергией взяться за работу. К 1860—1861 годам относится начало работы над Немецким реквиемом и возвращение к эскизам Первой симфонии.

Правда, время для завершения этих капитальных творений еще не настало. Зато Брамс заканчивает струнный секстет ор. 18 — «третью серенаду», как его называет Кальбек. Еще в ноябре 1859 года, только что завершив первую часть, он пишет: *Я действительно думаю, что расту, дорогая Клара... Как хорошо творить со свежими силами. Как хорошо, что ты и другие помогаете мне в этом* (JBS, 182).

В отличие от многих сочинений этой поры секстет возник очень быстро, на одном дыхании, опередив ранее задуманные фортепианные квартеты. Пожалуй, это первое из крупных произведений молодого Брамса, в котором он освободился от длиннот. Дивертисментные «вольности» в серенадах сменились очень компактным решением четырехчастного цикла. Продолжая линию Второй серенады, Брамс достигает еще большей свободы и естественности мелодического дыхания в сонатной форме, выводя ее из чудесной девятитактовой (!) певучей темы.

Обращаясь к бытовой камерной музыке, Брамс возрождает в секстете чистоту жанра, не обремененную из-



**Иоганнес Брамс**  
*Портрет маслом работы К. Ягемана, ориентировочно 1860 г.*

лишним глубокомыслием. Быть может, это было своеобразной реакцией на восприятие публикой и критикой ре-минорного фортепианного концерта, прежде всего не услышавших в нем «концерта» и потому обвинивших сочинение в бесформенности. Со стороны Брамса тут не было никакого компромисса — просто в произведениях с участием фортепиано он не мог (и не хотел) отказаться от субъективно-драматического тона. Здесь же состав инструментов настраивал его на бóльшую объективность высказывания и внутреннюю уравновешенность и пластичность, что в сочетании с ярким и красивым мелосом обеспечило условия для большей легкости восприятия.

Публика сразу отдала должное секстету. После весьма успешной премьеры в Гамбурге 20 февраля 1861 года он был неоднократно повторен и очень быстро стал одним из самых репертуарных сочинений композитора — и не только в Германии. Любопытно, что на основании произведений именно такого рода строили свое мнение о Брамсе русские композиторы (первым сочинением Брамса, прозвучавшим в России, была Первая серенада). В рецензии на второе квартетное утро Русского музыкального общества, где впервые в Москве прозвучал си-бемоль-мажорный секстет (22 октября 1872 года), Чайковский дает Брамсу весьма нелестную характеристику: «Это один из тех заурядных композиторов, которыми так богата немецкая школа; пишет гладко, ловко, чисто, — но без малейшего проблеска самобытного дарования, пробавляясь бесконечными переливаниями из пустого в порожнее давно уже всем прискучивших музыкальных идей, заимствованных более всего у Мендельсона, а также стараясь подражать некоторым внешним приемам Шумана» (Чайковский, 1953, 76). В секстете Чайковский выделяет *Andante*, где Брамс пользуется более крупным штрихом: «Из четырех составляющих его частей особенно мне понравилось *Andante* своей широкой, энергической темой и прекрасным развитием посредством формы вариаций» (Чайковский, 1953, 76).

Однако в 1888 году, познакомившись с самим Брамсом и составив более точное (хотя и достаточно критическое) суждение о его творчестве, Чайковский изменил мнение о секстете: «...Некоторые сочинения Брамса из раннего периода (сюда относится и секстет его *B-dur*) нравятся мне бесконечно более позднейших» (Чайковский, 1974, 554). Очевидно, как раз в нем Чайковский не слышал того «ста-

рания быть глубоким», которое так раздражало его в музыке современника.

Так или иначе светлая идиллия секстета была для Брамса не менее органичной, чем стихия «бури и натиска» в фортепианном концерте ре минор. Тональность секстета — си-бемоль мажор — окрасила впоследствии немало сочинений, воплощающих «гармонию мира», — от Вариаций и фуги на тему Генделя до Второго фортепианного концерта.

Еще более плодотворным стало для Брамса лето 1861 года. Он поселился у своих друзей в Хамме — живописном пригороде Гамбурга, где интенсивно работал сразу над несколькими сочинениями. Был создан наконец окончательный вариант соль-минорного фортепианного квартета, к завершению приближалась работа над ля-мажорным (окончание — 1862 год), быстро возникают два цикла вариаций — на тему Генделя и на тему Шумана. Последние сочинения связаны с Кларой — Вариации и фугу на тему Генделя ор. 24 Брамс завершает ко дню ее рождения (13 сентября 1861 года), другой цикл (для фортепиано в 4 руки), посвященный Юлии Шуман, предназначался для исполнения женой и дочерью Роберта. В основу вариаций легла тема, записанная Шуманом накануне 27 февраля 1854 года. Шуману казалось тогда, что эту тему принесли ему Шуберт и Мендельсон. Он начал ее варьировать, но уже не смог довести сочинение до конца.

Стимулом к созданию вариаций могла послужить поездка в Дюссельдорф и Бонн, посещение могилы Шумана, а потом — приезд Клары и Юлии в Гамбург в январе 1861 года. Вариации очень отличаются от ор. 9; Брамс уже не так «привязан» к шумановским образам, он высказывается свободнее и смелее, авторская интонация определяется очень ясно. Ближе всего Шуману сама идея «свободных вариаций», которую Брамс развивает еще сильнее по сравнению с ор. 9. Это касается и тонального плана, и разнообразия жанровых вариантов, и степени удаленности вариаций от темы, и особенно богатства эмоциональных оттенков музыки. Включение траурного ми-бемоль минора (основная тональность вариаций — ми-бемоль мажор) и кристаллизация маршевости в последней вариации наводят на мысль о том, что Брамс создал произведение памяти Шумана, утверждающее бессмертие и триумф его музыки. Но главным для Брамса было — сохранить шу-

мановскую последнюю музыкальную мысль, доказать ее способность к развитию и в то же время представить ее людям такой, какой она возникла. Он очень беспокоился о том, чтобы даже внешний вид издания соответствовал характеру темы. В ноябре 1862 года Брамс писал Риттеру:

*Вам известно, что эта тема была последней музыкальной мыслью Шумана; мне кажется вполне уместным оповестить об этом публику в краткой заметке (на первой нотной странице). ...Пока жду от Вас определенного решения.*

*Так как в положительном случае это будет учтено в композиции титульного листа, хочу просить не давать его в слишком мрачном цвете.*

*Мелодия звучит мягко и тихо, подобно дружески-грустному прощальному привету, поэтому пусть титул будет выдержан по возможности в мягком спокойном и простом стиле (JBS, 224).*

Камерному облику шумановских вариаций контрастирует концертно-симфонический размах Вариаций и фуги на тему Генделя. Это сочинение обозначило важную веху в творческой эволюции композитора. Опора в этом монументально-эпическом произведении на искусство прошлого стала источником концепции, утверждающей жизнь как творческое созидание. Сочинение это стало также результатом брамсовских «размышлений о вариациях» (см. с. 73), полностью воплотив в себе принцип активной работы с темой, исчерпывающей все ее потенции. Это распространяется не только на использование интонационных, структурных, ритмических и гармонических ресурсов темы, но и на охват образов, стилей и жанров, заключенных «между Генделем и Брамсом» или — еще шире — между прошлым и настоящим.

Включая в число двадцати пяти вариаций каччу, мюзет, сицилиану, вариации в характере «девичьей песни», венгерской рапсодии, вводя интонационные и фактурные приметы стилей Моцарта, Бетховена, романтической миниатюры, подчас намеренно вызывая ассоциации с тембрами клавесина, органа, струнного оркестра, Брамс обобщает различные эпохи музыкальной истории, объединяя их совершенно индивидуальной организацией материала. То же можно сказать и о средствах варьирования (и шире — о развитии цикла в целом), синтезирующих методы старых мастеров, Бетховена, Шумана («Симфонические этюды») —

и приобретающих у Брамса новое качество. Оно заключается в сочетании отточенности и детализированности письма в каждой вариации-миниатюре с идеальной логикой становления крупной формы, выстроенной с подлинно симфоническим размахом. Вариации на тему Генделя, появившиеся уже после приобретения большого опыта в работе над этой формой, стали этапным произведением на пути к ее высшему симфоническому воплощению в финале Четвертой симфонии.

Клара сыграла вариации в Гамбурге (7 декабря 1861 года), а потом и в Лейпциге (14 декабря); прозвучали они и во время ее парижских гастролей 1862 года. Между тем в Гамбурге число концертов, включающих произведения Брамса и его собственные выступления, все возрастает. Публика хорошо приняла и Вторую серенаду, и соль-минорный квартет. Брамс сообщает Кларе: *Серенада по нашим возможностям пройдет вполне хорошо. Очень бы мне хотелось, чтобы ты ее услышала! Репетиции доставляют мне большое удовольствие, играют ее с охотой и звучит по большей части очень приятно и мило* (JBS, 185). Но наибольший успех (в частности, и материальный) приносят Брамсу выступления со Штокхаузенем, активно развернувшиеся весной 1861 года. *Прекрасный шумановский цикл* (речь идет о «Любви поэта». — Е. Ц.) *воспламенил всех в высшей степени, мы по меньшей мере прямо-таки чувствовали, как нас поддерживает воодушевление слушателей. Мы со Штокхаузенем выпили в этих песнях на брудершафт...* — писал Брамс Кларе после особенно примечательного концерта, состоявшегося 30 апреля 1861 года (JBS, 211).

Концерт начался с произведений Бетховена: Тринадцатой сонаты и цикла «К далекой возлюбленной». Серенада Брамса ля мажор составила переход к «Любви поэта» Шумана. Нам сейчас трудно себе представить, что это было первое исполнение шумановского шедевра в качестве цикла. Любопытно, что и на этот раз исполнители не решились дать его без перерыва. Правда, «интермедия» была очень осмысленной и интересной. После 8-й песни цикла «О, если б цветы угадали», заканчивающейся реминисценцией из начала «Крейслерианы», Брамс сыграл две части из этого сочинения — потом последовала вторая половина цикла. В ансамбле со Штокхаузенем исполнительское мастерство Брамса раскрывалось во всей полноте. Брамсовское сопровождение «не подавляло, а освобожда-



ло, уносило и окрыляло» (Kalbeck, 1912, 425). Наверное, многие впервые услышали в этот вечер истинного Шумана.

19 и 27 апреля прозвучала и «Прекрасная мельничиха» Шуберта. Три шедевра в жанре вокального цикла вдохновили Брамса на создание Пятнадцати романсов из «Магелоны» Л. Тика ор. 33. История «прекрасной Магелоны» — неаполитанской принцессы и графа Петера — рыцаря из Прованса — послужила основой для французских рыцарских романов XIV века и стала популярной в других странах — в Испании, Германии. Людвиг Тик, один из зачинателей немецкого романтизма, красочно и поэтично пересказал её в своей «обработке народной книги» (1797), углубив психологические мотивы, введя описания природы, а также вставив стихотворения, которые Брамс и положил на музыку.

Хотя отдельные аналогии с произведениями предшественников, конечно, возникают (больше всего с Шубертом), облик брамсовской «Магелоны» все же сильно отличается от них. Многое зависит здесь от литературного источника: стихотворные фрагменты из книги Л. Тика не обнаруживают такой ясной сюжетной линии, как в «Прекрасной мельничихе», давая, впрочем, основания для последовательного драматургического развития, связанного с зарождением и мгновенным расцветом любви, неизбежной разлукой и возвращением. Сам Брамс считал, что *в романах из Магелоны не следует искать взаимосвязей, а тем более связей с повестью. Наверное, только немецкая основательность заставила меня положить все до последнего номера на музыку* (JBS, 297). Отличает брамсовский цикл и большая — по сравнению с Шубертом и Шуманом — объективность тона, венчающаяся апофеозом «верной любви». Многие высказывания рыцаря (ему принадлежат двенадцать романсов) пронизаны мужественной энергией, даже пылкие любовные признания приобретают героическое воодушевление и эпический размах.

Текст стихотворений Тика предполагает большие размеры каждого романса; Брамс же увеличивает эту протяженность, повторяя слова, вводя фортепианные вступления, интерлюдии и постлюдии. Лексика и «музыка» стихов далеко не так «песенны», как у Мюллера или Гейне (за некоторыми исключениями). Возможно, что стилистические особенности стихотворений Тика, нашедшие отражение и в музыке, обусловили название «романсы» — вместо обыч-

ного для него «напева» (Gesang) или «песни» (Lied). Некоторые романсы приближаются к сольным сценам кантатно-оперного типа. Здесь можно вспомнить и Моцарта (мотеты, песни-арии) и песни Шуберта кантатного плана («Прометей», «Ганимед»), и Бетховена. Нередко встречается изобразительная трактовка фортепианной (и вокальной) партии: таковы бушующие волны (№ 10), сладостные пути, обвивающие героя (№ 4), ритмы скачки в № 1 и в № 13.

И все-таки наибольшей выразительности Брамс достигает именно в «песенных» романсах. Это и необыкновенно близкая Шуберту «Как быстро исчезает» и особенно следующая за ней «Коль разлука суждена» — подлинное открытие цикла. Нежность, печаль, безысходная скорбь разлуки выливаются в прекраснейшую мелодию — может быть, самую открытую и свободную в вокальной лирике композитора.



Правда, в момент, казалось бы, наибольшего эмоционального откровения Брамс все-таки снимает кульминационную фразу фортепиано и возвращается к исходному зерну песни. Такие «снятые кульминации» мы часто встретим и в его крупных инструментальных сочинениях.

Создание этой песни относится уже к 1869 году, когда Брамс завершил весь цикл. В 1861 году были написаны только первые четыре романса, в 1862 — еще два.

Еще до «Магелоны», в 1858—1859 годах, в «геттингенский» период Брамс написал много песен (ор. 14 на народные тексты, ор. 19, 20 и 32). Среди них выделяется ор. 32 на стихи А. Платена и Г. Ф. Даумера; не означенный как цикл, он по существу является таковым в не меньшей степени, чем ор. 33. Его объединяет впервые столь ярко выраженная у Брамса тема любви и страданий, решенная в чисто романтическом ключе. В песнях-монологам звучат признание, тоска, скорбь, отчаяние и горькое смирение. Драматическая балладность и элегичность объединены сумрачным, темным колоритом, высказывания-монологи включают не столь частую у Брамса патетическую декламацию. Но особенно примечательно формирование характерней-

шего для Брамса образно-интонационного строя его скорбно-сдержанных элегий — так в песне «Стоим мы, сумрачные, рядом» (Даумер из Хафиза) отчетливо слышен один из «лейтмотивов» брамсовской музыки, с которого начинается Четвертая симфония.



Особой глубиной и силой экспрессии выделяется монолог на текст Даумера «Тебя не видеть боле» (№ 2), по внутренней накаленности и концентрации интонаций горестного отчаяния (при достаточно скупых средствах фортепианной фактуры — излюбленный диалог вокальной мелодии и баса) тоже предвосхищающий лирико-драматические кульминации в крупных симфонических полотнах Брамса.

Гамбургские концерты укрепляли желание Брамса жить и работать на родине. Надежда на получение постоянного места то вспыхивала, то угасала. Но Гамбург и привлекал, и отталкивал: Брамсу было нелегко с земляками, он чувствовал потребность общения с людьми более открытыми и веселыми. Много лет спустя в 1890 году он писал Кларе из австрийского города Ишля:

*Увидела бы ты меня здесь в роли ректора Мюслина (персонаж детской книжки Й. Видмана. — Е. Ц.), друга детей! Не бывает более любезных и приятных людей и детей. Когда я выхожу из дома, у меня всегда радуется душа, и мне кажется, будто я выпил освежающий напиток, если я приласкаю пару прелестных детей. Точно так же и в Италии — только там не говорят на таком хорошо понятном немецком языке. В Бадене люди меня тоже радуют, а вот в Баварии — нет, тем более в Швейцарии. Я говорю о людях, которых вижу и знаю только на улице, но которые для меня, однако, могут быть гораздо важнее, чем большинство тех, кого я знаю в домашнем обиходе. Серьезным я сам бываю слишком часто, находясь дома, и радуюсь, когда на улице вижу приветливое лицо (JBS, 435).*

Северяне не могли Брамсу доставить такой радости, круг его друзей практически не расширялся, по-настоящему хорошо Брамс чувствовал себя только со своим хором.

30 января 1861 года он пишет Кларе: *У меня появилось теперь несколько новых уроков. Каждый раз, когда я иду в чужой дом и должен познакомиться с новыми людьми, я жду и надеюсь увидеть по-настоящему красивых людей.*

*Ах, все они похожи друг на друга; как редко бывает, что испытываешь глубокое волнение при виде какого-нибудь человека. Иногда возникает желание опять увидеть того или иного, тебя, например, впервые, чтобы с настоящей непосредственностью увлечься им. Но хорошо и так* (JBS, 207—208).

Поэтому, вероятно, Брамс с таким интересом слушал рассказы о Вене, о благожелательности и гостеприимстве ее жителей, о их любви к музыке — об этом ему рассказывала одна из участниц гамбургского хора Берта Порубски, очаровательная венка, чудесно певшая австрийские песни. На Нижнерейнском фестивале 1862 года в Кельне Брамс встретился с солисткой Венской оперы Луизой Дустман-Майер, и это укрепило в нем давно зревшее желание попытаться счастья в австрийской столице. Не странно ли, что он поехал туда как раз накануне решения вопроса об освобождавшемся месте руководителя Гамбургских филармонических концертов? Ведь разговоры о том, что В. Грунд собирается в отставку, велись уже давно. Может быть, Брамс уже предчувствовал, что ничего хорошего в Гамбурге его не ждет и предпочел в момент решения вопроса не смотреть в глаза своим близким, а может быть, инстинкт художника заставил его бежать от желаний гамбуржца-бюргера...

Так или иначе, но Вена притягивала Брамса. Его ждал там другой отчий дом — дом Гайдна и Шуберта, Моцарта и Бетховена. Его ждали воздух и земля, пропитанные музыкой, традиции музыки — не просто ремесла, — а естественной необходимости, языка жизни, общения с людьми. Вильгельм Мейстер еще не закончил своих странствий; он уже жаждал крова, но такого, какой можно легко покидать.

«Не подавляло, а уносило и окрыляло» — за этим ощущением Брамс и уехал в Вену, хотя и не знал, что в общем-то — навсегда.

Удар же был нанесен незамедлительно — и сильнейший. Место руководителя Певческой академии и филармонических концертов было отдано Штокхаузену, пользовавшемуся исключительной популярностью у гамбургской публики.

Брамс — Кларе Шуман

Вена, 18 ноября 1862 года

Дорогая Клара,

Чувствую потребность послать тебе это письмо, чтобы сообщить о событии, для меня гораздо более печальном, чем ты думаешь, а возможно, даже непонятном тебе. Я вообще несколько старомодный человек и проявляется это также и в том, что я не космополит, а привязан к своему родному городу как к матери.

Ты должна знать, что уже этой осенью Певческая академия всерьез подумывала пригласить второго дирижера. Речь шла о Денне и обо мне. Непосредственно перед моим отъездом меня неофициально спросили, склонен ли я к этому. И вот приходит этот друг-враг и оттесняет меня — наверное, навсегда.

Как редко наш брат находит себе постоянное место, как бы мне хотелось, чтобы им стал мой родной город. Теперь, когда я здесь, где меня радует так много прекрасного, я все же чувствую — и всегда чувствовал бы, — что я чужой и не найду покоя.

Ты наверняка уже знала об этом деле и, может быть, подумала и обо мне, но тебе, наверное, не показалось, что мне причинили такую сильную боль; однако достаточно только намекать, чтобы ты поняла, как много я потерял.

Если уже здесь мне не на что надеяться, то где же? Где я захочу и смогу! На примере своего мужа ты видела и вообще знаешь, что нас с удовольствием отпускают насовсем и предоставляют одним летать в пустынных просторах. А все же хочется иметь человеческие связи и обрести то, без чего жизнь не в жизнь, и страшишься одиночества. Можно ли иметь в себе так мало человеческого, чтобы не тосковать по деятельности в тесном союзе с другими людьми и живом общении, по семейному счастью? (JBS, 221—222)

Мечта Брамса оказалась для него такой же утопией, как Давидсбунд для Шумана, как Всеобщий союз музыкантов для Листа или всенародный театр для Вагнера... Все они все-таки стремились к осуществлению своих идеалов и достигали иногда этого, но очень часто — за счет известных компромиссов, больно ранивших и создававших предпосылки для известного раздражения, нервозности, даже болезней, психологических кризисов и депрессий. Буржуазная действительность плохо вязалась с уто-

пиями, которые вечно наталкивались на противоречия реальной жизни. Чем выше были устремления гения, тем хуже они согласовывались с окружающей действительностью.

Утопия Брамса несравненно скромнее по сравнению с утопиями его радикальных современников, но от этого она ничуть не делалась более выполнимой. Пригрезившийся ему идеал жизни в семье Шуманов оказался иллюзией (цитированное выше письмо говорит о том, что Брамс уже понял это). Брамсовская утопия была где-то на стыке разных — и давно ушедших времен. Может быть, он мог бы стать Гансом Саксом, тачавшим сапоги, слагавшим песни и отказавшимся (но не отрекшимся) от любви и от состязания в искусстве, но снискавшим прочную привязанность и благодарность собратьев по искусству и ремеслу, «первым среди равных» (*искусство — это республика*).

Слияние жизни и искусства в практике кружка иенских романтиков (только без лишних разговоров!), духовное единение протестантской общины, поющей хоралы, обстановка высокопросвещенного княжеского двора, предоставляющего в распоряжение композитору прекрасных музыкантов, музицирование в семье И. С. Баха, шубертиады — вот те разные «модели», на которые опиралась брамсовская утопия, конечно неосуществимая, но «по кусочкам» осуществлявшаяся в его жизни. Зато они отразились в его искусстве, дав почву для того синтеза «классического» и «романтического», которое определяет его музыку. В него вошел и дух вечной неудовлетворенности и стремления, дух тоски (*Sehnsucht*). Начиная с вариаций ор. 9 и баллад ор. 10, этот образ — один из определяющих в романтическом искусстве — живет в творчестве Брамса, бесконечно изменяясь и варьируясь.

Кажущаяся простота, легкость в достижении идеала, его обывательность придают особую горечь невозможности его осуществления. *Спокойствие в горе и в радости*, которое проповедовал Брамс, не может стать искусством, хотя и необходимо на известных этапах его созидания; след от сильных переживаний «горя и радости» остался в его музыке навсегда.

Три самых крупных сочинения Брамса этих лет запечатлели правдивую картину его мироощущения. Речь идет о фортепианных ансамблях. Движение творческой мысли от квартета соль минор через квартет ля мажор

к квинтету фа минор вновь повторяет — на новом этапе — триаду фортепианных сонат (впоследствии мы будем еще встречаться с аналогичными явлениями в «циклах» из однородных жанров — в симфониях, скрипичных сонатах). Спокойствие и уравновешенность, которые как будто бы пришли в музыку Брамса после отъезда из Дюссельдорфа, только оттеняют господствующие здесь образы «бури и натиска», проникающие даже в более классичный ля-мажорный квартет. Всю триаду пронизывает линия, идущая от «пламенного потока» в «гранитное русло» (Р. Роллан об «Аппассионате»), объединяет стремление к цельности и единству музыкального высказывания (при огромном богатстве тематического материала), к воплощению сонатно-симфонической логики вкупе с непрерывной вариационностью тематического процесса.

## ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ

...нельзя не видеть, какие превосходные музыкальные вещи были созданы... Брамсом. Всего выше у него — истинно гениальная соната f-moll в четыре руки, 1865 года (переделанная из первоначального квинтета): трагичность и нервная сила первой части, несравненная мощь и колоссальность скерцо...

*В. Стасов*

В фортепианных ансамблях Брамс нашел такую форму выражения художественных идей, которая по внутреннему масштабу не уступает симфонии и вместе с тем свободна от тех обязательств перед традицией, которые накладывает симфонический жанр. Синтез камерности, концертности и симфоничности — вот что, по-видимому, привлекало его в фортепианном ансамбле. Образцом служил ми-бемоль-мажорный квинтет ор. 44 Шумана — самая симфоническая по своей сути концепция композитора среди всех сочинений 40—50-х годов (включая симфонии), сохранившая в то же время те черты индивидуального стиля, которые были присущи его фортепианному творчеству. Подобное значение фортепианного квинтета можно проследить в дальнейшем у самых разных композиторов — Франка, Танеева, Шостаковича. К этому составу Брамс пришел не сразу: в вариантах струнного квинтета и сонаты для двух фортепиано он как бы опробовал оба слагаемых, после чего осуществил их соединение.

Фортепианный квартет, в котором не так уравновешена звучность, получил меньшее распространение. Тут у Брамса почти нет конкуренции — его квартеты вместе с двумя произведениями Моцарта и ми-бемоль-мажорным квартетом Шумана являются самыми совершенными образцами жанра. Именно в квартете соль минор мы, быть может, впервые слышим истинно «брамсовскую тональность», в которой элегичность, тихая застенчивость сменяются бурными порывами чувства, а стремление к испове-



ди подчас внезапно никнет и приглушается. Точно так же здесь можно наблюдать и сочетание тонкой мотивной работы с масштабностью письма, удивительной тематической щедрости с единством музыкальной мысли, необычайного полнозвучия с моментами аскетической графичности квартетной фактуры, необычных решений в области формы и драматургии — с опорой на традиционные образцы. Широта образного мира, многообразие жанровых связей, масштабность тематической работы позволяют говорить об э п и ч е с к о м строе всего сочинения, который сочетается с удивительной интимностью отдельных высказываний.

Господствующий эмоциональный тонус квартета может быть соотнесен с характером некоторых будущих Венгерских танцев — особенно первого, а также Венгерского дивертисмента Шуберта (все в соль миноре!). Самое открытое проявление венгерского духа — в финале квартета — подготовлено всем образным строем цикла в целом. Рапсодией можно было бы назвать не только финал, но и все произведение — черты свободной рапсодичности (или балладности) очень сильны в первой части и в *Andante*, с их тематическим богатством, «вольностями» в трактовке формы, насыщенностью динамическими контрастами.

Рельеф *Allegro* неровен и «холмист», его пронизывает постоянное противоречие между изначально постулируемым затуханием, угасанием (первый десяти тактовый период, конец экспозиции, репризы, коды) и стремлением преодолеть эту направленность в бурных вспышках энергии или длительных восхождениях. Аналогично и противопоставление главной партии и побочно-заключительного раздела экспозиции. Обращает на себя внимание замкнутость первой темы-периода и исчерпанность — при достаточном лаконизме — всей главной партии, которая уже дает эскиз полной сонатной формы («побочная партия» в си-бемоль мажоре — десять тактов, «разработка» — четыре такта и маленькая «каденция-реприза» — два такта). Побочная же партия, включающая две воодушевленно-лирические темы (си-бемоль мажор и ре мажор, со сходными началами), устремленные к кульминации в заключительной, образуют вместе с этой последней зону длительного волнообразного развития. Она дополняется расширенным «тихим заключением» — вариантом главной темы и вариацией на него. Так сразу заявленная сонатная разрабо-

точность (в главной партии, затем в связующей) сочетается с тенденцией к вариационности, четкая функциональность разделов экспозиции — со свободой их трактовки; она кажется скорее подчиненной рапсодическому движению мысли, чем строго обдуманному плану. Точно так же воспринимается и возвращение к первой теме главной партии (в основной тональности!) в начале разработки; такое «несостоявшееся» повторение экспозиции Брамс будет нередко использовать и в дальнейшем. Проведение quasi-побочной темы (второй темы главной партии) в до миноре обозначает поворот к собственно разработке (она содержит активное развитие первой темы, приводящее к драматической кульминации), с нее же начинается реприза (соль мажор). Кода описывает еще один замкнутый круг — из тишины в тишину, через самый мощный эмоциональный подъем и достижение высшей точки лирико-драматической экспрессии.

Весь этот сложный процесс развития музыкальной мысли объединен тематизмом главной партии. Важнейшее интонационное зерно заключено в первом такте квартета — здесь особенно выделяется интонация уменьшенной кварты. Начальный мотив подвергается разнообразным изменениям и служит основой для разработочных разделов. Во втором такте возникает его свободное обращение с опеванием секундовой интонации вдоха; из ее метроритмических модификаций постепенно формируется вторая тема главной партии (Кальбек сравнивает ее с «мотивом слез» из первой части Немецкого реквиема) с особенно примечательными певучими секстовыми удвоениями. Постоянное присутствие секундовых мотивов насыщает лирической выразительностью всю ткань *Allegro*.

14 *Allegro*

The musical score shows the beginning of a quartet at measure 14. It is marked *Allegro*. The key signature has two flats. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has dynamic markings *p* and *espress*. The music features a melodic line in the voice and piano, with various rhythmic patterns and phrasing.

The image shows a musical score with three systems. The first system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a melody in a minor key, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand, marked with a piano (*p*) and dolce dynamic.

Таким образом уже первая часть является образцом брамовской техники мотивного развития. Впоследствии (в других сочинениях) мы будем неоднократно проследить различное ее претворение: от растворения мотивов в общих формах движения до их концентрации в «темах-персонажах».

Сами мотивы могут быть достаточно простыми и «общими», индивидуализация тематического материала возникает в таких случаях за счет его фактурного или метроритмического оформления. В соль-минорном квартете наиболее выразительны как раз эпизоды, в которых «действуют» упомянутые мотивы главной партии. В сфере же побочной партии тематизм более нейтрален. Все три лирические темы, в которых преобладает поступенное движение в широком диапазоне, связаны с нагнетанием некоей «экспрессии вообще», их наиболее яркие интонационные повороты отмечены как раз прорастанием мотивов главной партии. Но в целом это раннее брамовское сонатное Allegro безусловно убеждает. Этому способствует яркость заключительной кульминации (в коде), собирающей всю энергию эмоциональных взлетов и длительных нарастаний.

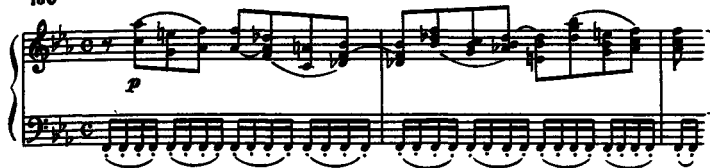
Интермеццо соль-минорного квартета — первое в ряду брамсовских высказываний подобного рода. Это прощание сердца с годами «юности мятежной», откровенное и одновременно несколько отстраненное признание... Здесь преломилась выразительность флорестановской «маски» (сокрытие внешнего облика для обнаружения истинного лица), но не в форме открытой эскапады, а в «улыбке сквозь слезы» (Соллертинский), в осторожном прикосновении к самым потаенным струнам души. Первоначально Брамс назвал эту часть «скерцо», и действительно, здесь как бы начинается тот процесс замены скерцо на брамсовское Allegretto, который достиг кульминации в Третьей симфонии...

Замечательно «оживает» мотив с уменьшенной квартой из первой части, теперь наполненный поступенным певучим движением, фиксирующим вводно-тоновое тяготение. С какой затаенной болью и бесконечной элегичностью прозвучит он в одной из брамсовских «девичьих песен» (ор. 107 № 5). Выразительность полутоновой интонации, проявляющаяся в диссонантном наложении мелодических голосов на оstinатный бас, в постоянных тональных сдвигах, в движении к шестой ступени, находящейся на вершине мелодической волны, в последующей хроматизации темы, — пронизывает все Интермеццо.

Здесь вспоминается брамсовская характеристика шумановского Adagio из Второй симфонии и отмеченная им аналогия с Бахом (см. с. 57). Двигаясь далее по цепи ассоциаций, мы приходим к ариозо из «Страстей по Матфею» — «Дрожит измученное сердце».

15a Allegro ma non troppo

*p*  
*sempre molto*



Мягкие и светлые «аккорды утешения» всякий раз сменяют основную тему, высветляя колорит, отстраняя «жалобу» для того, чтобы она более открыто излилась в основном лирическом зерне Интермеццо (и всего сочинения) — в фа-минорной теме, звучащей как истинно авторский голос. «Проникающая» выразительность мелодии усиливается тембром скрипки, однако полный смысл темы раскрывается, когда она целиком поручается фортепиано.

## 16 [Allegro ma non troppo]

Отметим особую тонкость и индивидуализацию фактуры, изменчивость и подвижность музыкальной ткани,

где «говорят» все голоса, непрерывность и текучесть при рельефности основного тематического материала. Все три темы раскрывают разные грани единого образа, третья является свободным вариантом начальной, ее выразительность как бы «извлекается» из первой. Здесь можно говорить о характернейшем для Брамса методе постепенного раскрытия глубины и многомерности образа путем его своеобразного анализа, своего рода уточнения или выявления психологического подтекста. Подобную постепенность можно наблюдать и в непрерывном течении мысли Интермеццо, и на расстоянии, поскольку основой тематизма всего квартета явилась начальная его тема, подлинная лирическая сущность которой раскрывается не сразу.

В фа-минорной теме Интермеццо сохраняется и общий рельеф начальной мысли квартета — от охвата широкого диапазона к его более интенсивному заполнению, а затем к «свертыванию» (с совпадением мелодии на каденционных участках в темах *Allegro* и Интермеццо).

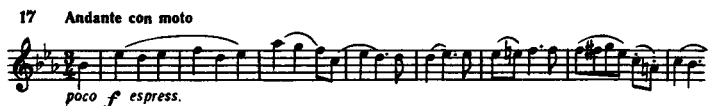
При втором проведении темы в до миноре в нее проникает одноименный мажор. Борьба мажора и минора, вызывающая в памяти шубертовскую «Ревность и гордость», завершается установлением мажора — горького, одновременно гордого, смиренного и просветленного. Мажор закрепляется и в нейтрально-воздушном звучании ля-бемоль-мажорного трио, и в коде на материале трио.

Окидывая мысленно развитие лирической сферы в *Allegro* и в Интермеццо, можно заметить, что рельеф этих частей сходен. Об общности начальных мотивов уже говорилось, «аккорды утешения» соответствуют второй теме главной партии *Allegro*, третья тема — побочно-заключительной сфере. При этом свойственная первой части экспрессия более общего типа сменяется в Интермеццо выразительностью предельно индивидуализированной и концентрированной. При этом возникает исключительное психологическое единство (подкрепленное интонационно), своего рода монотематическая трансформация целой части, но не с «обратным знаком», как это бывает, например, у Листа (или даже у Брамса в соотношении *Andante* и Интермеццо в сонате фа минор), а просто со «сменой дистанции», с перемещением лирики в более субъективную и утонченно-интимную плоскость.

В третьей части — *Andante con moto* — лирика обретает новое качество. Если в Интермеццо основная мысль концентрировалась, стремясь как бы сжаться в одну точку

(своеобразный символ этого — полутоновые сдвиги и форшлаг в третьей теме), то в *Andante* она расширяется, как бы желая обнять огромный мир... По объему материала (многотемная сложная трехчастная форма с варьируемыми повторами разделов, развернутыми связками и т. п.) оно несколько напоминает и бетховенские *Adagio*, и медленные части некоторых шубертовских сочинений. Масштабность *Andante* выражена и в обилии тематизма, и в разнообразии его жанровых истоков (в трио возникает марш-скерцо с типичными оборотами немецкой бытовой музыки), и в богатстве, многоплановости фактуры, охватывающей весь возможный регистровый диапазон фортепиано и струнных.

Эпическая широта *Andante* сразу утверждается первой темой: скрипка и виолончель ведут мелодию в октаву, в октаву звучит и контрапункт фортепиано (типичная брамсовская мелодизированная фигурация), альт поддерживает гармонию. Начальный квартовый ход заявляет торжественность и серьезность, подкрепляемую твердой опорой мелодии на ясную аккордовую основу. Однако уже в третьем и четвертом тактах возникает мотив опевания из первой части, а вслед за ним — элементы восходящего хроматического движения, напоминающие о побочной партии *Allegro*.



Эти хроматические мотивы получают активное развитие в минорной середине первого раздела и в дальнейшем образуют сквозную линию на всем протяжении *Andante*. Так возникает излюбленное брамсовское противопоставление устойчивости и неустойчивости, твердости духа и мучительных сомнений, тесно взаимосвязанных (по принципу «производного контраста», «прорастания» второго из первого). Развитие этого контраста достигает кульминации в конце трио — марш-скерцо приобретает героический характер, противопоставляемая ему вторая тема трио (с характерным наслоением тритонов) концентрирует драматическую напряженность. Итогом развития становится образное переключение первой темы (вариант в до мажоре — тональности марша — в начале репризы),

однако постоянное взаимодействие «устойчивых» интонаций с хроматическими мотивами продолжается вплоть до последних тактов *Andante*, символизируя непреодолимость исходного противоречия.

Финал — *Rondo alla Zingarese* — утверждает единственную реальность, которая не может быть взята под сомнение, — реальность стихии народной жизни и темпераментных венгерских напевов. Последние сменяют друг друга с нарастающей свободой: черты классического рондо, ясно заявленные в начале, «сбиваются» захлестывающей увлекательностью сюитного последования новых «колен» и возвращением старых. Присутствие небольшой каденции фортепиано и «импровизации» струнных утверждает концертный характер финала. В нем находит свое продолжение и развитие драматизм энергичных эпизодов первой части, экспрессия ее лирических тем, а в разработанном разделе — имитационное наслаивание мотивов, знакомых нам по музыке *Andante*. Так финал становится органичным итогом образно-интонационного развития всего цикла, последовательно движущегося к обретению устойчивости и находящего ее в захватывающем движении, в танцевальных ритмах. Однако сам характер экспрессии венгерского танца, столь живо воспроизведенный Брамсом, содержит в себе и оттенок неизбытности, неутолимого стремления, который окрашивает весь квартет — одно из самых романтических произведений брамсовской юности.

Ля-мажорный квартет в целом более классичен, но он одушевлен лирикой доверительной беседы, в которой подчас неожиданно обнаруживается тайный нерв брамсовской музыки, романтический «*Innere Stimme*» \*. Ля мажор уже написанной Второй серенады, будущей скрипичной сонаты, интермеццо ор. 118 и песни «Звучат нежней свирели» всегда напоминает о Шуберте — о фортепианных сонатах (особенно ор. 120) и скрипичном дуэте, о квинтете «Форель» и «Весеннем сне»... Другой же стороной, тоже напоминающей и о Шуберте (большая соната ля мажор), и о Бетховене (Седьмая симфония), предстает эпическая монументальность образов родины и природы, которую можно ощутить и в торжественности «хоровых» звучаний первой части, и в размахе танцевального движения скерцо и финала.

---

\* «Внутренний голос» — ремарка Шумана в его Юмореске ор. 20.

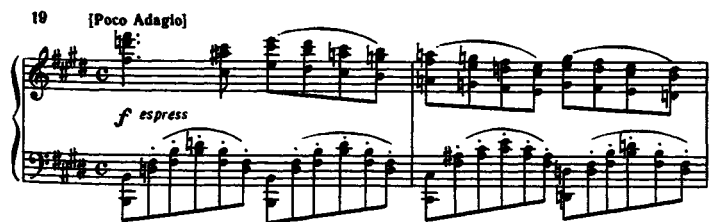


Начало квартета хоральной звучностью напоминает Четвертый концерт Бетховена — один из любимых концертов Брамса.



Мягкое полнозвучие фортепиано и певучесть вступающей вскоре виолончельной фразы объединены гибкой вариантностью «говорящих» мотивов, сразу образующих протяженную линию. Это свойство вообще присуще *Allegro non troppo*. Легко и непринужденно строит Брамс форму, нигде не отступая от классических закономерностей, вышивая по их канве прекрасные, вытекающие друг из друга лирические темы, спорящие между собой в певучести и гибкости. Только первый мотив главной партии приобретает иногда мощное эпическое звучание; он же служит основой для преобразований в разработке, где сгущается минорный колорит и выявляется лирико-драматическая сущность основных тем.

Соотношение экспозиции и разработки первой части воспроизводится в *Poco Adagio*: абсолютному покою первой темы противопоставляется мучительно-страстное звучание второй (сонатная форма без разработки со свободным текучим развитием). Сильнейший эмоциональный всплеск в *Poco Adagio*, подготовленный прорывом романтической импровизационности, можно считать высшей кульминацией свободной лирической экспрессии во всей триаде фортепианных ансамблей. Примечательно, что она возникает в условиях самого светлого и классического сочинения.





Развернутые скерцо и финал полностью восстанавливают упомянутую классичность. Подобная трактовка цикла, в котором лирико-драматическая кульминация и средоточие романтической образности приходится на вторую часть, а первая гармонично сочетает классические и романтические черты, напоминает о фортепианном квинтете Шумана. Однако тип звучания брамсовских ансамблей — иной. Он определяется более оркестральной трактовкой фортепиано. По сравнению с фактурно вязким соль-минорным квартетом, в ля-мажорном больше попеременного звучания фортепиано и струнных, тембровых и колористических контрастов. В финале же чувствуется скорее симфоничность, чем концертность.

В фортепианном квинтете фа минор Брамс находит гениальное начало. Тема-дума в октавно-унисонном изложении сразу концентрирует главную мысль. «Es war einmal» («это было однажды») — таков самый общий смысл эпического балладного зачина. Его продолжение носит несколько архаический колорит, создаваемый сопоставлением трезвучий VI и V натуральной ступеней, и приобретает характер прелюдийного развертывания — подчеркнутого замедлением темпа и остановкой на мажорной доминанте.



Так интонационная концентрированность начального тезиса незаметно уступает место общим формам движения, создавая предпосылку для вспышки-импровизации — контрастирующего элемента, разрабатывающего мотивы первого четырехтакта. В третьем предложении предшествующий интонационно-тематический материал объ-

единяется в динамизированном варианте, привносящем оттенок трагедийности (нисходящий ход баса) и обостряющем лирико-драматическую экспрессию музыки (развитие полутоновых мотивов из возгласов первой скрипки в начале второго предложения).

Наверное, впервые после Бетховена можно наблюдать столь мощное развитие музыкальной мысли в пределах главной партии — здесь вспоминаются начала семнадцатой фортепианной сонаты и «Аппассионаты» — но в варианте более повествовательном, протяженном, овеянном духом балладности, объемлющем большой путь «от прошлого к настоящему» (а не от размышления к действию, как у Бетховена), от сурового «надличного» спокойствия к пафосу открытой, стихийной эмоциональности.

Синтез эпического, лирического и драматического осуществляется в первых же тактах сочинения. Дальнейшее развитие представляет собой своего рода анализ происшедшего, заполнение скачка от вступления к кульминации в конце главной партии. Экспозиция фактически содержит еще четыре новых темы, но все они — производные от главной (или друг от друга). В образном строе сочетаются устойчивость и смятение, заявленные в главной партии. Объединяющим началом выступает малосекундовая интонация, своего рода мотив постоянной внутренней тревоги. Семантика этой «сквозной» для всего квинтета интонации напоминает о многих произведениях — от соль-минорной симфонии Моцарта до начала шумановской «Крейслерианы». Малая секунда сначала скрывается в контурах первой темы, потом вспыхивает в «импровизации» фортепиано и тут же отражается в возгласах скрипки. Лamentозный вариант мотива формирует лирическую тему связующей партии, мгновенно подхватывающую окончание главной; затем «лейтсекунда» уходит в тревожный фон первой темы побочной партии (здесь можно вспомнить о «мотиве судьбы» в «Аппассионате»), оставаясь в ее верхнем, затаенно-скерцозном пласте; полутоновая интонация участвует и в становлении второй темы побочной — самой распевной и протяженной, но менее интенсивной и концентрированной, чем предыдущие.



216 [Allegro non troppo]

21a [Allegro non troppo]

В побочной партии наблюдается процесс «рассеивания-собирания» тематизма, очень характерный для развития в квинтете — и для брамсовского стиля вообще. Он отразился уже в соотношении трех предложений главной партии. Здесь же обе стороны процесса действуют постоянно, мелодическая инициатива все время передается от одного голоса к другому, мелодия как бы расслаивается между ними. Цепляемость звеньев, рельефно обозначающая грани формы (конец главной — связующая — начало побочной), связана с текучестью, «расплавленностью» основных тематических элементов, формирующих мелос высшего порядка, своего рода бесконечную мелодию. Здесь уже прорастают и черты позднего брамсовского стиля.

Очень необычно решает Брамс итоговую стадию описанного процесса — заключительную партию. Она довольно резко отличается от всего предыдущего — первым на протяжении всей части полным совершенным кадансом, устойчивым мажором (ре-бемоль мажор после до-диез минора), сменой ритмического пульса, длительной остановкой фортепиано на выдержанных звуках, преобладанием тихой и изящной звучности, аккуратной расчлененностью

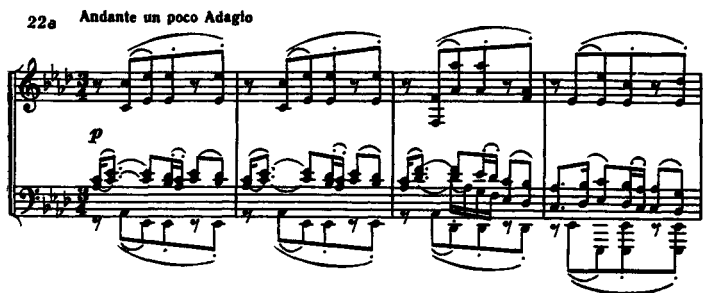
построений. Назначение темы — остановка, кратковременное прекращение процесса напряженной рефлексии, необходимый «знак классичности». Эта тема в одинаковой степени делает возможным переход и к повторению экспозиции, и к началу разработки. Для Брамса повторение экспозиции никогда не являлось формальным моментом, что доказывается разными решениями этого вопроса на протяжении творческого пути.

Разработка, выделяющая два «действующих лица», компенсирует недостаточную бицентричность экспозиции. Тема главной партии звучит как импровизация-размышление, ее контуры размыты, ритмический пульс связан с развитием лирико-экспрессивного начала, напоминающего о связующей. В побочной же, наоборот, укрепляются ее первоначальные свойства, скерцозность приобретает характер драматической настойчивости, почти агрессивности. Такой поворот в развитии конфликта предвосхищает финал. На пути к нему важной вехой предстает кода, где примерно в том же плане выступают два варианта главной темы — первый в лирико-пасторальном духе (единственный фа мажор), второй — в мощном «набатном» звучании.

Средние части квинтета очень индивидуальны (и контрастны друг другу) по характеру звучности: мягкая, наполненная певучесть терций и секст в *Andante un poco Adagio* сменяется острой, колючей графичностью линий или резкими аккордами в скерцо. *Andante* выделяется в общем контексте сочинения — светлой мажорной лирике нет места в других его частях. Но отголоски первой части проникают и сюда, привнося оттенок внутренней напряженности, сдержанной, неутолимой тоски. На ля-бемоль мажор, столь долгожданный после его полного отсутствия в *Allegro*, ложится тень одноименного минора, в котором сразу возникает «лейтсекунда». О первой части напоминает и модуляция в до минор, предваренная малосекундовыми опеваниями в басу (отсюда — арка со скерцо). К этому же комплексу средств относятся и ми минор в середине, и декламационно-обостренные ноны при переходе к репризе.

В квинтете Брамс находит новый для себя тип медленной части. Развернутые *Andante* сонат, не менее развернутые и еще более многообразные *Adagio* серенад и квартетов, сменяет брамсовская м и н и а т ю р а в простой трехчастной форме, погружающая слушателя в одно,

хотя и внутренне изменчивое состояние\*. Именно этот тип будет развит в Первой симфонии и обобщен в поздних фортепианных интермеццо. Здесь проявляется характерная для Брамса тенденция к разрастанию простых форм за счет тематически насыщенных дополнений, переходов, наполненных непрерывным текучим развитием-преобразованием исходных интонаций. Светлая лирика *Andante* — не столько покой, сколько успокоение, стремление заглушить голос печали. Жанр колыбельной — один из существенных компонентов всей брамсовской лирики (от баллады ор. 10 № 2 — до «колыбельных песен скорби» — трех интермеццо ор. 117). Очень характерно и соединение колыбельности с чертами вальсовой пластики. С таким сочетанием при создании образа светлой мечты, противопоставляемого «вихрям действительности», мы встречаемся в одном из первых выражений романтической антитезы — в «Весеннем сне» из шубертовского «Зимнего пути»; претворение его можно найти и в скерцо Второй сонаты Шопена. Брамс в этом синтезе обычно подчеркивает бытовую природу жанров, не теряя при этом и возвышенной поэтичности. Вспомним здесь о его знакомстве с австрийскими (часто вальсовыми) мелодиями, которые пела Берта Порубски в гамбургское лето 1859 года, — одну из них Брамс впоследствии вплел в свою знаменитую «Колыбельную» ор. 49. В цикле вальсов ор. 39, созданном вскоре после завершения квинтета, есть еще один шедевр брамсовской лирики подобного рода — вальс ля-бемоль мажор (!) № 15.



\* Впервые этот тип медленной части возник в ми-мажорном *Adagio* Третьего фортепианного квартета, написанном в 1855 году (весь квартет закончен в 1875 году).

## 226 Zart bewegt

Gu - ten A - bend, gut Nacht, mit Ro - sen be -

*p*

- dacht, mit Näg - lein be - steckt, schlupf un - ter die Deck:

22в

*p dolce*

В отличие от Andante, в котором лишь отзывается образно-тематическое содержание первой части, скерцо развивает его непосредственно. Тематизм скерцо основан главным образом на материале побочной партии Allegro, наиболее «открытом» для дальнейшего развития. Особенной активностью наделяется здесь намеченный в первой части «мотив судьбы» — основа многих драматических концепций Брамса. Формирование этого «лейтмотива» происходит в процессе чередования тематических образований в скерцо: от остинатной пульсации баса (первая тема), через репетиции с активным пунктирным ритмом (вторая тема) — к «бетховенскому» варианту. Ритм его сохраняется в трио.

## 23a [Allegro]

sempre *pp*

*p 7 7*

## 236 [Allegro]

*pp*

## 23b [Allegro]

*fz*

*f*

## 23r [Allegro]

*poco f*

*f*

Этот «лейтмотив» постоянно сопрягается с секундовой интонацией, источник которой — кода Andante.

## 24 [Andante un poco Adagio]

*f*



Трактовка скерцо в квинтете наиболее близка бетховенским образцам — особенно очевидна связь с Пятой симфонией. Отличие от Бетховена — в большей структурной расчлененности первой части, вызванной постоянными сменами размера. Но эта расчлененность сочетается с абсолютной мотивной взаимосвязанностью, с трансформацией тем (третья тема — мажорный вариант предыдущей), с устремленностью развития к местным кульминациям (заключительное — после проведения трех тем — построение, синтезирующее весь материал), с динамизацией тем при их возвращении. Характеристичность, присущая жанру скерцо, органично соединяется здесь с действенностью сонатного *allegro* (черты сонатности наблюдаются в тональных соотношениях и подкрепляются наличием фугированного разработочного раздела). Особую устремленность и динамику развитию музыкальной мысли придает окончание всех тем на доминанте — даже заключительный до мажор воспринимается как доминанта к фа-минору — тональности финала.

a	b	c	a	b	фугато	b	c	a	b
c	c	C	c	g	Des	es	Es	c	f→C

Трио органично включается в общий рельеф формы, как бы замещаая аккордовый вариант скерцового элемента (с) — в облике более спокойном и устойчивом. Квартетовый затакт сближает его с начальной темой первой части. В трио происходит еще одна трансформация «мотива судьбы», включенного теперь в эпически-повествовательную маршевую тему. В общем контексте цикла эта мажорная тема символизирует устойчивость, предельно далекую от драматической рефлексии предшествующей музыки. Но присутствие ее именно символично, в отличие, например, от «тем радости» в фа-минорной сонате или Первой симфонии. Это не итог развития, а один из возможных (и желаемых) его этапов, в котором неотступно звучит «мотив судьбы», как бы сметаемый репризой скерцо.

Финал фа-минорного квинтета свидетельствует о полной зрелости Брамса — человека и художника. Среди драматических финалов его циклов бескомпромиссно трагедийное решение финала квинтета резко выделяется. Сила его воздействия сравнима только с воздействием финала Четвертой симфонии.

Весь сложный образно-тематический комплекс квин-

тета стягивается в финале в две линии — это стихия драматического вихревого движения и обостренно-экспрессивная лирика. Вступление к финалу впервые дает новый аспект, который можно определить как «томление духа». Неповторимость образа, «авторский голос» сильнее всего слышны со вступлением фортепиано, своей полнозвучной нонаккордовой гармонией сразу разрушающей аскетизм начального канона, в котором звучит мотив с уменьшенной терцией, напоминающий тему фуги из мессы си минор Баха (Kyrie II).

25a *Poco sostenuto*

25б [*Poco sostenuto*]

25в *Allegro non troppo*  
*P tranquillo*

Это страстное «томление духа» имеет два выхода — вовне, в стихию танцевального движения (главная партия), и внутрь, в лирику страстной жалобы (побочная партия). Обе эти сферы претерпевают сильнейшие изменения. Тан-

цевальная тема уже в заключительной партии выступает в варианте призрачно-скерцозном, приобретая в репризе оттенок усталой подавленности. Сама же тема главной партии «ломается» в коде, вовлеченная в стихию стремительного движения, взрывающего ее жанрово-танцевальную оболочку. Однако и поначалу сама жанровость, сквозь которую чуть просвечивает венгерский колорит, таит в себе сдерживаемую, но властную силу моторного движения, которая в конце концов вытесняет все. Противостоящая на какое-то мгновение ее натиску лирическая тема (в трагедийно-монументальном изложении всего ансамбля) затем буквально рассыпается и тонет в вихре непрерывного звукового потока. Здесь опять вспоминается Бетховен. Однако стихия стремительного движения не взнуздывается «всеобщим плясом», как в коде финала «Аппассионаты», а наоборот, теряет жанровую опору и постепенно ослабевает. Только последнее волевое усилие вновь возвращает энергию яростной и как бы обрывающейся драматической борьбы.

Интонационная драматургия финала уникальна по глубине тематических связей как сама по себе, так и в рамках всего цикла. Симфоничность этой первой подлинно трагической брамсовской концепции не вызывает сомнений.

## ПЕРВЫЕ ГОДЫ В ВЕНЕ (1862—1868)

И подлинно, это Вена с ее собором св. Стефана, с ее красивыми женщинами, с ее блеском, Вена, опоясанная бесчисленными лентами Дуная, раскинутая в цветущей долине, которая постепенно подымается, переходя во все более высокие горы, эта Вена со всеми ее воспоминаниями о величайших немецких мастерах — разве это не плодороднейшая почва для фантазии музыканта?

Р. Шуман

6 сентября 1862 года, на пороге своего тридцатилетия, Брамс приезжает в Вену. Здесь все хранит память о великих предшественниках. *...Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу пить мое вино там, где пил его Бетховен, —* пишет он Гримму (JBS, 220—221). *Веселый город, красивые окрестности, участливая, живая публика — как все это вдохновляет художника!*

*А еще к тому же священная для нас память о великих музыкантах, чья жизнь и творчество здесь все ежедневно напоминает. В особенности это относится к Шуберту — кажется, будто он еще жив! Знакомишься с новыми людьми, говорящими о нем как о добром знакомом, и видишь все новые произведения, о существовании которых не подозревал, и столь нетронутые, что хочется промокнуть на них чернилами. Рукопись «Лазаря» прямо-таки подбивает меня на это. Она, как и многие другие, лежит у меня и выглядит так, будто только вчера написана. Между прочим, завтра (через сорок лет после его создания) сочинение впервые будет исполняться (JBS, 229).*

Конвикт, где учился Шуберт; дом, где останавливался архиепископ Зальцбургский в 1781 году, когда Моцарт решил порвать с ним навсегда; много веков строившийся собор святого Стефана, где мальчиком пел Гайдн; знаменитое кафе, на стенах которого и в наше время можно видеть автографы великих людей, заходивших сюда, — в том числе и бетховенский... Пратер, парк, который состоит из «цивилизованной» части с многочисленными кафе, лавочками,

каруселями и из настоящего леса, уходящего за городскую черту: здесь Бетховен в продолжительных прогулках обдумывал свои произведения... Невозможно даже перечислить все памятные места австрийской столицы. В доме, где Моцарт писал «Свадьбу Фигаро», где он играл Гайдну посвященные ему квартеты, а юный Бетховен импровизировал перед Моцартом, предрекшим ему великое будущее, жил Ю. Эпштейн, один из лучших венских пианистов, с которым Брамс быстро сошелся. Здесь он встретился с известным скрипачом И. Хельмесбергером, руководителем квартета и организатором камерных вечеров в Вене. Здесь прозвучал соль-минорный квартет Брамса, вызвавший горячее восхищение Хельмесбергера, который организовал его публичное исполнение 16 ноября 1862 года.

29 ноября Брамс дал и свой собственный концерт. Он сыграл фа-мажорную токкату Баха, Фантазию Шумана, свои Вариации и фугу на тему Генделя и принял участие в исполнении ля-мажорного квартета. Оба квартета публика приняла хорошо, но несколько сдержанно, а вот Брамс-пианист сразу завоевал ее симпатии. Об этом он сообщает в письме к родителям: *Вчера у меня была большая радость, мой концерт прошел отлично, гораздо лучше, чем я надеялся.*

*После квартета, принятого вполне благожелательно, я имел необыкновенный успех как пианист. Каждый номер сопровождался овациями, мне показалось, что в зале царил подлинный энтузиазм <...>*

*Я играл с такой свободой, как будто сидел дома с друзьями; здешняя публика, конечно, вдохновляет гораздо больше, чем наша (JBS, 219—220).*

Да, Брамс и впрямь чувствовал себя здесь как дома — об этом говорит широта круга дружеских знакомств, очень быстро завязавшихся в Вене. К Эпштейну вскоре присоединились молодой, но уже широко известный пианист К. Таузиг, композитор П. Корнелиус, недавно поставивший в Веймаре свою комическую оперу «Багдадский цирюльник» (1858), талантливый дирижер О. Дессоф. Скрипач и альтист А. Готхард, бывший также руководителем любительского мужского хора, для которого Брамс написал пять хоров (ор. 41), содействовал установлению контакта с одним из венских музыкальных издательств, где вскоре вышли ор. 27 и 28 (хоровой псалом № 13 и четыре дуэта). Очень характерной для Вены фигурой был Йозеф Генсбахер — юрист, виолончелист, пианист, автор песен,

музыкальный педагог, способствовавший распространению в Вене песен Брамса. Старые друзья — К. Греденер (к тому времени уже бывший профессором Венской консерватории), Берта Порубски, Луиза Дустман — вводили его в гостеприимные венские дома, где устраивались музыкальные вечера, звучали песни и вокальные ансамбли, женские хоры.

Познакомился Брамс и с Густавом Ноттебомом — выдающимся исследователем творчества Бетховена, знатоком бетховенских рукописей, эскизов, разговорных тетрадей, который *своими основательными знаниями и спокойным усердием* напоминал Брамсу его земляков (см.: JBS, 233). В число близких друзей вошел и К. Ф. Поль, архивариус библиотеки Общества друзей музыки. Изучение рукописей в архиве, так же как и длительные прогулки в Пратере, стали излюбленным времяпрепровождением Брамса в австрийской столице. Интерес его к манускриптам получал в Вене постоянное удовлетворение — то в одном, то в другом доме еще можно было найти неизвестные рукописи Шуберта. В 1863 году состоялось исполнение оратории «Лазарь» (Брамс принимал участие в подготовке рукописи к печати), а в 1865 году под управлением главного дирижера Венских филармонических концертов И. Хербека впервые прозвучала — через сорок три года после ее создания — си-минорная симфония Шуберта.

Музыкальная жизнь Вены была богатой и разнообразной. Кроме восьми филармонических концертов (основаны в 1842 году), каждый сезон устраивавшихся в зале Кертнертортеатра, регулярно проходили хоровые и симфонические концерты Общества друзей музыки, камерные концерты. Вскоре по приезду Брамс посетил концерт оркестра придворной оперы, где прозвучали увертюры к «Ифигении в Тавриде» Глюка, «Геновеве» Шумана и Шотландская симфония Мендельсона (2 ноября 1862 года). 9 ноября в юбилейном концерте Общества (посвященном пятидесятилетию со дня основания) давали — впервые полностью в Вене — «Мессию» Генделя. После концерта музыканты собрались в одном из венских пригородных ресторанов, где танцами дирижировал подымавшийся в эти годы к вершинам своей славы Иоганн Штраус (в 1863 году он получил должность музыкального директора придворных балов).

Первые венские годы жизни Брамса — это полное погружение в мир музыки. Песни венских предместий, ко-

торые он слушает во время прогулок, прекрасно уживаются с Генделем и Бахом. Особенно привлекает его Шуберт. *Моя любовь к Шуберту очень серьезна, именно потому, что она не мимолетное увлечение, — пишет он в письме к Шубрингу. — Есть ли еще гений, подобный ему, столь смело и уверенно воспаряющий в небеса, где восседают только немногие, самые великие. Он кажется мне божественным юношей, который играет громами Юпитера и при случае использует их на свой особый лад. Но он играет в высших сферах, для других совершенно недосягаемых* (JBS, 230).

Данью шубертовской Вене явились вальсы ор. 39, обращенные к многочисленным любителям музыки, что сказалося, в частности, в издании нескольких их вариантов: для фортепиано в две и в четыре руки, а также в облегченном переложении. Шубертовская традиция венской «Hausmusik» отразилась и в миниатюрной форме, и в простоте фактуры, и в общем тоне светлой простодушной радости или мягкой элегической печали. Своеобразие брамсовских вальсов сказалося в сплавлении танцевальности с песенностью, в вуалировании обычных вальсовых фактурно-ритмических формул (иногда — путем полифонизации фактуры), в индивидуальном решении кадансовых оборотов.

Вальсы ор. 39 явились по существу первым обращением Брамса к фортепианной миниатюре, к которой он пришел через поэтизацию бытового жанра. Круг образов с тонкой дифференциацией оттенков нежной меланхолической лирики и подчас зажигательной скерцозности, лаконичность и ясность формы — все это предвосхищает будущие интермеццо и каприччио. Прекрасным образцом лирической миниатюры может служить ля-бемоль-мажорный вальс № 15 (см. пример 22 в) — в нем воплотились простота и сердечность брамсовской лирики.

Но Вена давала Брамсу и другие музыкальные впечатления. Корнелиус и Таузиг — самые близкие друзья той поры — принадлежали к поклонникам Вагнера, разделяли многие его взгляды. Заинтересовать Брамса философией Шопенгауэра им не удалось. А вот с музыкой Вагнера Иоганнес знакомится охотно. Между тем и сам великий реформатор приезжает в Вену. Интересно, что в эти годы не только тридцатилетний Брамс, но и его старшие, гораздо более именитые современники — Лист и Вагнер — тоже переживают период жизненной неустро-

енности. Лист в 1861 году покидает Германию и едет в Рим, где в 1865 году принимает сан аббата. Вагнер, наоборот, стремится обосноваться в Германии, ищет там сценические площадки для постановки своих опер. Как раз в это время он пытается установить контакты с Веной, где ему обещали поставить «Тристана и Изольду», репетиции которой — из-за болезни одного из певцов — очень затянулись. В середине ноября он дал в Вене три концерта из своих произведений. Корнелиус и Таузиг помогали ему в переписке партий фрагментов из «Золота Рейна» и еще не законченных «Нюрнбергских мастерзингеров». Брамс участвовал в этой работе.

*Здесь сейчас Вагнер, и меня, наверное, нарекут вагнерианцем: разумеется, главным образом из-за протеста, вызываемого у разумного человека тем легкомысленным тоном, в котором высказываются против него здешние музыканты.*

*Много общаюсь с Корнелиусом и Таузигом, никак не принадлежащим к приверженцам Листа. Между прочим, они одним мизинцем делают больше, чем остальные музыканты и головой, и всеми пальцами (из письма Брамса к Иоахиму от 29 декабря 1862 года; JBS, 225).*

Друзья мечтали о том, чтобы устроить встречу Вагнера и Брамса, и когда Вагнер после концертов в России вернулся в Вену (на этот раз постановка «Тристана» откладывалась из-за болезни Луизы Дустман — исполнительницы партии Изольды, приятельницы Брамса) и поселился неподалеку в Пенцинге, их желание наконец осуществилось. Встреча состоялась в феврале 1864 года и не привела к сближению, хотя Вагнер и обронил по поводу сыгранных Брамсом генделевских вариаций слова, удивительно точно характеризующие творчество младшего коллеги: «Как много могут дать еще классические формы, когда приходит тот, кто умеет с ними обращаться» (цит. по: Kalbeck, 1908—1910, 118). Вагнер держался величественно-благоклонно, Брамс, как всегда в таких случаях, — скованно. Вагнер не мог забыть Брамсу «Объяснения», а главное, считал его принадлежащим к лагерю Ганслика, враждебное отношение которого, по мнению Вагнера, во многом обуславливало сопротивление, оказываемое Веной постановке «Тристана». Как раз незадолго до встречи Вагнер мог прочитать следующие строки, которыми Ганслик заключил рецензию на Второй струнный секстет Брамса ор. 36: «Такие сочинения в их любезной скромности



являются, в сущности, лучшей критикой и ответом на великие деяния музыкантов будущего. Дело в том, что Брамс насквозь музыкант, в то время как о Вагнере и Листе можно было бы сказать теми же словами, что и Плутарх о Дамоне, учителе музыки Перикла: „Он был софистом высшего ранга и, видимо, прикрывался именем музыки“» (цит. по: Kalbeck, 1908—1910, 215).

К проблеме Вагнер—Брамс мы еще вернемся, отношения же между Брамсом и Гансликом заслуживают более подробного освещения. Они познакомились еще давно, как раз в те времена, когда вышла из печати книга Ганслика «О музыкально прекрасном» (1854). Эдуард Ганслик (1825—1904) жил в Вене с 1846 года, с 1856 года читал лекции по истории музыки в Венском университете и был самым авторитетным музыкальным критиком австрийской столицы. Единственный эстетический труд Ганслика, снискавший ему печальную славу главы формалистической эстетики, на самом деле вряд ли ставил своей задачей ее утверждение. Скорее он был реакцией на господствовавшее в то время стремление объяснить музыкальное содержание литературной или иной программой. Сам Ганслик в своей работе «О моей жизни» так пишет об этом: «...Я очень хорошо понимаю, что говорить вообще „о бессодержательности“ инструментальной музыки значит создавать множество недоразумений и именно этот момент в моей книге породил столько критиков. Как научно отделить в музыке форму живую и форму пустую? Я имел в виду первую, мои противники утверждают, что вторую». Определяет он и предпосылку возникновения своего труда: «Чтение многочисленных книг музыкально-эстетического содержания, полагавших сущность музыки в „чувствах“, вызываемых ею, и приписывавших музыке способность очень конкретного выражения, давно вызывало во мне всяческие сомнения и противодействие. Тогда же раздались первые голоса, с энтузиазмом приветствовавшие оперы Вагнера и программные симфонии Листа» (МЭГ, 286—287). Так родилось утверждение Ганслика о том, что содержание музыки — это ее форма («звучащие подвижные формы — вот единственно и исключительно содержание и предмет музыки») (МЭГ, 298).

Что могло быть близким Брамсу во взглядах Ганслика? Конечно, прежде всего утверждение самостоятельности музыки и специфически музыкальной природы ее красо-

ты. Навряд ли Брамс мог бы подписаться под утверждением Ганслика о том, что музыкальная идея отнюдь не средство для представления идеи, чувств или настроений. Более всего в работе Ганслика его привлекали мысли о значимости «музыкальных идей» (музыкальных тем произведения), о целесообразности их развития, то есть о том, что имело для Брамса практическое значение.

Собственно же эстетические «пассажи» Ганслика мало увлекали Брамса. Об этом говорит его первая оценка трактата (правда, впоследствии несколько измененная), данная в 1856 году: *Ганслик одновременно и музыкальный критик. Его книгу «О музыкально прекрасном», которой увлекается Зар, я собирался прочесть, но уже при просмотре нашел столько глупостей, что не стал* (JBS, 128). Итог своего отношения к Ганслику Брамс подвел в 1893 году, накануне празднования семидесятилетия критика. *Ничего не могу поделать, я мало знаю людей, к которым я испытывал бы такую сердечную склонность, как к нему. Быть столь попросту добрым, благожелательным, честным, серьезно скромным и все в таком же роде, каким я его знаю, — это явление очень редкое и прекрасное. Как много у меня было случаев с радостью, даже с умилением увидеть его именно таким. А то, что он необычайно знающий специалист, я могу сказать с тем большим основанием, что мы с ним ориентированы в совершенно разные стороны — но я от него не требую и не жду ничего, что было бы противно совести* (JBS, 463).

Действительно, большая дружба связала композитора и критика. Его поддержка очень помогла Брамсу с самого начала пребывания в Вене; впоследствии Ганслик принадлежал к числу неперемненных слушателей проб и репетиций его сочинений.

Венские встречи и впечатления не могли заглушить ни тоски по Гамбургу, ни обиды на него. Они вспыхнули вновь, когда Брамс узнал о радостном событии в жизни друга — предстоящей женитьбе Иоахима.

Брамс — Иоахиму

Вена, 24 февраля 1863 года

Счастливчик!

*Что я могу еще написать, кроме разве подобных же восклицаний! Захоти я присовокупить свои пожелания, они прозвучали бы слишком торжественно и серьезно.*

*Никто не сумеет так глубоко ощутить твоё счастье,*

как я, и именно сейчас, так как твое письмо застало меня в таком настроении, что не могло не взволновать.

Никак не могу отделаться от мысли — о других желаниях предпочитаю не думать, — не лучше ли здесь пользоваться и наслаждаться всем, кроме одного, либо же ехать домой и иметь то одно-единственное, именно — домашний очаг, а от всего остального отказаться.

И тут являешься ты и сразу же решительно срываешь самые спелые и красивые райские яблоки!

Что лучшего я могу тебе пожелать, как чтобы все было настолько благополучно и прекрасно, насколько благополучно и прекрасно и желательно оно само по себе. Далее встает картина: красивая белоснежная внутренность яблока и прекрасные молодые яблони, и снова рождаются яблоки, и снова яблони и т. д.

Так пусть же все идет, как я тебе от души желаю, и я с радостью буду ждать того времени, когда смогу и в твоём доме, как прежде у иного вероломного друга, прикорнуть у колыбели и предаться забытым размышлениям, глядя на милое смеющееся детское личико.

*Сердечно кланяйся от меня твоей невесте!*

Имя ее звучит, как в сказке, и я сначала не понял, пишешь ли ты мне ее ласкательное или же настоящее имя.

Теперь у меня одним основанием больше поехать на родной Север. А то как иначе я увижу тебя счастливым!

Прими мой самый большой привет и не разлюби своего Иоганнеса (JBS, 227—228).

Невестой Иохима была Амалия Вайс, талантливая оперная певица, теперь покидавшая сцену. Прощальным спектаклем, на котором Брамс побывал в Ганновере, был «Орфей» Глюка, где она исполняла партию Орфея. Однако Амалия продолжала выступать в концертах и часто исполняла брамсовские произведения. Для ее прекрасного глубокого контральто Брамс написал две чудесные песни в сопровождении альта и фортепиано. Они долгое время оставались в рукописи; вернулся же к ним Брамс в 80-х годах (они вышли под оп. 91) после драматического разрыва этого поначалу такого счастливого брака...

Из Ганновера Иоганнес направился в Гамбург — отмечать на родине свое тридцатилетие. Там он получил письмо с предложением занять пост руководителя Венской певческой академии. В какой-то мере это отвечало желаниям Брамса; однако он мог предвидеть и сложности, ожидавшие его здесь. У академии не было своего концерт-

ного зала, не было библиотеки, да и средствами она располагала довольно ограниченными. В Вене отсутствовала устойчивая светская традиция исполнения музыки для смешанного хора. Певческая академия возникла совсем недавно, в 1858 году — на открытии прозвучала оратория Шумана «Рай и Пери». Особенно медленно входили в венскую концертную практику произведения И. С. Баха. Так, со «Страстями по Матфею», которые после берлинского исполнения Мендельсоном в 1829 году прошли во многих немецких городах, Вена познакомилась только в 1862 году, да и то в сопровождении фортепиано и с купюрами. «Страсти по Иоанну» были поставлены Хербеком в 1864 году — более сильный состав хора и оркестра Общества друзей музыки выступил серьезным конкурентом хору академии, которым Брамс как раз руководил в то время.

Для Брамса же исполнение Баха и Генделя, так же как и народных песен, было основой основ хорового искусства. Летом 1863 года он тщательно обдумывал программу первого концерта. В конце концов 15 ноября 1863 года прозвучали 21 кантата Баха, «Жертвенная песнь» Бетховена, «Реквием Миньоне» Шумана и три собственных обработки народных песен. Концерт прошел очень хорошо, однако уже в этой программе, ясно очертившей круг брамсовских художественных привязанностей, жизнерадостных венцев могло насторожить тяготение к скорбно-траурной тематике. Вторую программу, где преобладали произведения старых мастеров, они нашли чересчур серьезной. Большой успех имели Рождественская оратория Баха, а также авторский концерт, в котором публике особенно понравились вокальные ансамбли и некоторые хоры. Кроме них прозвучали секстет ор. 18 и соната для двух фортепиано (вариант фа-минорного фортепианного квинтета) в исполнении Брамса и Таузига.

Однако сообщая Кларе о том, что руководство академии (к сожалению) настояло на концерте из его произведений, Брамс уже знал, что он будет последним: *С музыкальными делами я мог бы вполне хорошо справиться, но по здешним обстоятельствам я должен бы был обладать талантом организатора, которого у меня нет* (JBS, 233). Еще более определенно высказывается Брамс в письме к Шубрингу: *Институт в таком состоянии и положении, что я был бы меньше занят музыкой, чем другими вещами.*

*Дела певческой академии следовало бы поправить концертами, которые были бы приятными публике и т. д.; мне пришлось бы уделять слишком много внимания примдоннам, тысяче вещей, которые меня не касаются (JBS, 237).*

Пока что Брамс продолжает ездить из Вены в Гамбург и обратно. Но в родном городе его поджидают большие огорчения. Начала сказываться большая разница в возрасте между отцом и матерью. Иоганн Якоб, которому Штокхаузен предоставил место в филармоническом оркестре, еще полон сил, стремится к активной деятельности и утверждает, что дома ему мешают заниматься. Он переезжает на отдельную квартиру, и все попытки Иоганнеса соединить вновь родителей оказываются бесплодными... Конец всему этому приходит со смертью Анны Христианы, последовавшей в феврале 1865 года. Иоганнес не успел проститься с бесконечно дорогим другом, он только сумел проводить ее в последний путь.

*Время изменяет все и к худшему, и к лучшему, не изменяет, а образует и развивает. Так же и мне по прошествии этого печального года будет все больше не хватать моей милой, хорошей матери. Я не могу описать, сколько утешения принесла с собой по существу эта потеря, потому что она положила конец ситуации, которая могла делаться только все еще более невыносимой.*

*И все же я могу только благодарить небеса за то, что мать дожила до семидесяти шести лет и отошла так тихо (JBS, 251).*

Эти мысли и настроения, выраженные в письме к Кларе, вскоре прозвучат в Немецком реквиеме, к работе над которым Брамс вплотную приступил сразу же после смерти матери. Творчество первых венских лет было непосредственным продолжением предшествующих поисков. Центральное место здесь занимало окончание работы над фа-минорным квинтетом. Вариант для одних струнных (с двумя виолончелями) не удовлетворил Брамса, в чем он окончательно убедился весной 1863 года, попробовав его с Иоахимом в Ганновере. Вариант для двух фортепиано (1862—1863), впоследствии изданный автором под ор. 34bis, тоже не дал полного решения вопроса. Осенью 1864 года Брамс завершил последний вариант — для фортепиано и струнных. Линия камерных ансамблей, объединенных драматической или трагедийной образностью, была подхвачена сонатой для виолончели и фортепиано ми минор ор. 38 и

трио для фортепиано, скрипки и валторны ми-бемоль мажор ор. 40.

Биографы Брамса обычно связывают эти сочинения с кончиной Анны Христианы. Действительно, траурное *Adagio* светлого трио, как и мужественно-драматическое завершение сонаты ми минор фугированным финалом (первая и вторая части были написаны раньше, в 1862—1863 годах), стали отзвуком настроений Иоганнеса в 1865 году. Кальбек говорит о том, что включение валторны в камерный ансамбль было связано с воспоминаниями Брамса о его детских годах: мальчиком он играл матери на этом инструменте — одном из многих, которыми владел Иоганн Яков. Автобиографические мотивы возникают и во *Втором струнном секстете соль мажор ор. 36*, написанном в 1864—1865 годах. Брамс вплел в ткань секстета мотив *a-g-a-d-e* — транскрипцию имени *Агата*, последнее воспоминание о своей любви. В секстет вошла и мелодия, когда-то посланная Кларе в дюссельдорфские годы. Прощание с юностью и ее мечтами — тема, стимулируемая всеми событиями жизни Брамса в 1862—1865 годах, — проходит через сочинения этих лет.

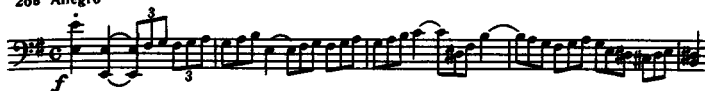
Самым значительным произведением из упомянутой группы стала виолончельная соната. Вслед за *фа-минорным квинтетом*, очень близким ей по интонационному строю, она встает в ряд сочинений, развивающих драматическую концепцию композитора. Здесь впервые у Брамса возникает то противоположение элегической лирики и сурового драматизма (первая часть и финал), которое определит соотношение тех же частей в *Четвертой симфонии*. Совпадают и тональности этих сочинений, и звуковой состав исходного тематического материала. Финал, найденный Брамсом не сразу, — одно из самых непосредственных в его инструментальном творчестве обращений к образам и формам баховской музыки, что тоже сближает сонату с симфонией. Главная тема финала очень напоминает тему фуги ми минор из II тома «Хорошо темперированного клавира». К. Гейрингер указывает и на сходство с «Искусством фуги», причем не только темы финала, но и темы первой части.

26a *Allegro non troppo*





## 26a Allegro



## 26г



В то же время *Allegro non troppo* — один из самых ярких примеров п е с е н н о й сонатности у Брамса, в данном случае связанной с выявлением кантабильной природы звучания виолончели. Такая трактовка камерного дуэта найдет свое продолжение в скрипичных сонатах. Главная тема, сохраняя многоэлементность, присущую, например, теме соль-минорного квартета, реализует ее в монологе виолончели, очень полно раскрывающем выразительные возможности инструмента в разных регистрах. Она же является и источником последующего тематизма: в си-минорной побочной партии, вносящей новый оттенок суровой энергии, развиваются экспрессивно-лирические интонации главной. Из квартетового мотива побочной в свою очередь вырастает заключительная, выполняющая функцию успокоения, «утешения» в тихой колыбельной.

Этот план повторен и в разработке (с кульминацией на материале побочной). Преобладание элегических настроений, единство мелодического тока, скрепленное вариантными преобразованиями исходного интонационного зерна, связывают *Allegro non troppo* с поздними камерными произведениями Брамса.

Лаконизм, свойственный первой части, характеризует весь цикл. Отказ от предназначавшегося для сонаты *Adagio* обусловил центральное положение *Allegretto quasi Menuetto* (вторая часть) в этом первом у Брамса трехчастном цикле. *Allegretto* стало еще одной брамсовской «тихой жалобой», завуалированной на этот раз изящной танцевальностью, соединившей черты менуэта и «грустного вальса».

Если раньше менуэты и скерцо брамсовских циклов нередко напоминали о Гайдне или Бетховене, то здесь возникают ассоциации с Моцартом и Шубертом. В менуэтах и скерцо их минорных камерных ансамблей рождается совершенно особый тип выразительности. Танцевальное движение — в его музыкальном воплощении — как бы стремится обрести психологическую остроту движения душевного; оно наполняется смыслом «пробуждения воспоминаний» — так ответный трепет чуть пожатой руки в танце воскрешает целый мир поэтических, безмерно волнующих ощущений.

Опять кипит воображенье,  
Опять ее прикосновенье  
Зажгло в увядшем сердце кровь,  
Опять тоска, опять любовь!..

Именно этот строй чувствований так полно выражает вальсовая лирика XIX века — от Вальса-фантазии Глинки, вальсов (и мазурок!) Шопена, отзываясь потом в прокофьевских вальсах...

В Allegretto сонаты подобный тип выразительности приобретает чуть заметный оттенок стилизации, больше ощутимый в изложении основной темы и рассеивающийся вместе с эмоциональным нарастанием. Трио же выполняет функцию полного «снятия маски» и обнаружения сильного душевного движения, — правда, все равно растворенного в бесконечности и единообразии наслаивающихся певучих линий.

Особого внимания заслуживает интонационно-психологическая связанность тематизма первой части, менуэта и трио. Менуэт открывается своего рода «приглашением к танцу» и одновременно как бы воскрешает мир прошлого. Начало вступительной фразы основано на мотиве VI — V — IV — V — варианте вершины тематического зерна Allegro non troppo. В менуэте эта экспрессивная интонация приобретает оттенок слегка шуточный, хотя общий печально-элегический ее тонус сохраняется — ля минор не контрастирует ми минору, а естественно продолжает его. Кроме того, вступительная фраза у фортепиано включает интонации из последних тактов первой части, а тема собственно менуэта у виолончели начинается аналогично побочной партии в Allegro non troppo. В трио тот же вступительный мотив обостряется повышением четвертой ступени, становясь «лейтмотивом жалобы», импульсом к лирическому высказыванию.



## 27a Allegretto quasi Menuetto

## 276 [Allegretto quasi Menuetto]

Суровость финала властно пресекает «игру воображения». Характер его отчасти связан с побочной партией Allegro non troppo (особенно с вариантом в разработке), но вместе с тем и достаточно отличен от всего предыдущего отсутствием акцента на лирической интонационности. Финал выделяется в цикле и явным первенством фортепианной партии, монументально-драматическая трактовка которой напоминает о фа-минорном квинтете. Императивный вывод — итог сонаты — постулируется в финале изначально и не получает нового качества в развитии: сонатная форма с зеркальной репризой возвращает к утверждению

исходного тезиса, символизируя бесконечность и единство драматической стихии и героически-волевых порывов.

Еще одно сочинение 1862—1863 годов также знаменует расцвет брамсовского композиторского мастерства и тяготеет к его позднему стилю. Это Вариации на тему Паганини — две тетради фортепианных этюдов. Их создание во многом было вдохновлено дружбой с Таузигом, чьи исключительные пианистические качества могли быть вполне реализованы в Вариациях; вместе с тем сочинение это запечатлело, конечно, и возможности самого Брамса-пианиста. Обращение к капризам Паганини композиторов-пианистов (Шуман, Лист, Рахманинов) было связано с утверждением ими своего *сredo* в фортепианном письме и исполнительстве. Этому как нельзя лучше соответствовала вариационная форма, заданная в оригинале — двадцать четвертом капризе Паганини. В соединении жанров вариаций и этюда Брамс, конечно, опирался на «Симфонические этюды» Шумана. Можно вспомнить и о том, что аранжировка капризов Паганини была последней работой Шумана, перекликавшейся и с началом его творчества (Этюды по капризам Паганини *op.* 3).

Преимущественное внимание к выявлению разнообразнейших видов фортепианной техники повлекло за собой воссоздание единой звукообразной стихии, господствующей в вариациях. Ее можно услышать в некоторых прелюдиях Баха, а также в скрипичных концертах Вивальди или клавирных концертах Баха (они часто возникали как обработки скрипичных). Только линии нередко предстают в характернейших для Брамса терцовых и секстовых удвоениях, используются искусные приемы фортепианной «регистражки»; тема Паганини, обобщающая диатоническую выразительность минорного лада, становится основой для сложных альтерированных гармоний; характерны для этого сочинения и разнообразные приемы метроритмического варьирования.

Логика цикла основана на последовательной динамизации и усложнении фактуры и гармонии; также прослеживается «игровая» логика неожиданных образных изменений, преобразующих, например, тему в духе томночувствительного венского вальса. Балансирование на грани «чистой» виртуозности, рождающейся как бы в процессе увлекательных упражнений, и глубокой серьезности «симфонической» мысли, отличающей самые значительные вариационные циклы композитора, — определяет облик

этого оригинального сочинения, напоминающего и о законах искусства доклассической поры, и связанного с романтическим пианизмом, и устремленного в будущее.

Большинство из произведений, над которыми работал Брамс в те годы, нашли окончательную отделку и завершение в летние месяцы. Отныне он регулярно отводит конец весны и лето на фиксацию ранее возникших музыкальных мыслей и на обдумывание новых. Общение с природой, длительные прогулки — неперенное условие творчества. *Красивый лес и возможность музицировать, чего же еще желать?* — писал Брамс Кларе, уехав из Детмольда (JBS, 207). *Не можешь ли ты всерьез думать, что мне бы не хотелось жить вблизи от тебя, Иоахима или в красивой местности. Последнюю я так же неохотно покидаю, как тебя...* (JBS, 202)

Желание Брамса почти осуществилось. Летом 1863 года Клара сняла домик в Лихтентале, на окраине Баден-Бадена, чтобы иметь возможность и отдыхать, и давать уроки. В течение нескольких лет Иоганнес регулярно приезжал в Баден-Баден. Общение с Кларой напоминало о днях юности и всегда стимулировало работу. Завязывались и новые знакомства — именно в Баден-Бадене Брамс активно «взрослел» и приобретал большую легкость в общении с людьми. Его привлекало сочетание пестрой разноликой толпы на обязательных «променадах» и возможности полного уединения в долгих прогулках за городской чертой.

В 50—70-х годах прошлого столетия Баден-Баден — самый фешенебельный курорт Европы, место политических встреч и азартных игр, музыкальных вечеров и литературных споров. Разнообразной и интересной была музыкальная и театральная жизнь: регулярные вечера камерной музыки, концерты Мангеймского оперного оркестра, спектакли театра из Карлсруэ, парижской Итальянской оперы. 8 августа 1862 года премьерой специально написанной Берлиозом оперы «Беатриче и Бенедикт» под управлением автора открылся «Новый оперный театр». В нем выступала и Полина Виардо, певшая глюковского «Орфея». Приезжала и «Комеди Франсез» из Парижа и Иоганн Штраус со своим оркестром.

Часто бывал Брамс и в соседнем Карлсруэ. С этим городом его теперь связывало многое. В оперном театре, где выдающийся немецкий актер и режиссер Эдуард Девриент осуществлял новые постановки классических

опер, работал Герман Леви. Это был одаренный и глубокий музыкант, прекрасный дирижер, настоящий энтузиаст и «давидсбюндлер» в музыке, человек очень чуткий и восприимчивый. В течение более чем десяти лет он был настоящим наперсником, alter ego Брамса, «соучастником» его творческих планов. Он обладал способностью очень глубокого проникновения в музыкальный материал, своего рода «вживания» в музыку друга, знал буквально каждую ноту, написанную им. Брамс имел обыкновение посылать ему свои рукописи, которые тот тщательнейшим образом переписывал. Их союз прекрасным образом дополнял Юлиус Альгайер, фотограф и гравер по меди, литератор-любитель, с которым Брамс познакомился еще в Дюссельдорфе. Ему Иоганнес был во многом обязан расширением своих познаний и интересов в области изобразительного искусства. Дружба с ними — более «романтическая» с Леви и более спокойная и ровная с Альгайером — очень помогла Брамсу в самый ответственный период его жизни — создания Немецкого реквиема и подступов к Первой симфонии.

К их тройственному союзу иногда примыкал Ансельм Фейербах, выдающийся немецкий живописец — созданию книги о нем Альгайер посвятил едва ли не всю свою жизнь. Фейербах тоже бывал в Баден-Бадене и очень интересовал Брамса — и как человек, и как художник. Вероятно, Брамса привлекала независимость Фейербаха в выборе своего жизненного и творческого пути, его неподвластность моде, чистота стремлений и внутренняя убежденность. Он ценил в его картинах чистоту рисунка, строгость и стройность композиции, верность жизненной основе при обращении к «вечным» сюжетам — антично-мифологическим или библейским.

В беседах с друзьями большое место занимали обсуждения возможности создания оперы и поиски сюжета... История взаимоотношений Брамса и оперы — один из главных «тайных недугов» композитора. Много было предложений, планов, замыслов, даже подступов к их реализации — и все-таки Брамс убедился в конце концов в невозможности их осуществления. *Об опере и о жеманстве больше ни слова* — таково было его окончательное резюме в 1888 году, когда разнесся слух о том, что он работает для театра (цит. по: Kalbeck, 1908—1910, 168). «Суламифь» и «Навзикая», «Мелузина» и «Деметрий» Шиллера, «Рыцарь Байярд» П. Гейзе и «Крысолов» Э. Гейбеля

были отвергнуты Брамсом в то время. «Раскрытый секрет» Кальдерона в обработке Гоцци и «Король-олень» Гоцци занимали его долгое время. По первой из этих пьес Альгайер написал либретто, но дело никак не двигалось с места.

В поисках сюжета Брамс обращался даже к И. С. Тургеневу. В гостеприимном баден-баденском доме Полины Виардо, где на почетном месте красовалась рукопись моцартовского «Дон-Жуана» — предмет ревнивой зависти Брамса, — часто устраивались вечера импровизированных рассказов. Здесь всегда первенствовал Тургенев; на сюжет одного из таких рассказов Виардо сочинила «оперу», разыгранную ее участницами. Брамс иногда аккомпанировал во время таких спектаклей. Однако предложенная Тургеневым история про «американскую дуэль» не пришлась ему по вкусу...

Не опере суждено было стать главным делом композитора. С 1865 года мысли его заняты Немецким реквиемом. Завершив летом сонату, трио и секстет, он все силы отдает этому сочинению. Правда, его отвлекают гастроли, необходимые для заработка. Первая из них началась концертом 3 ноября 1865 года в Карлсруэ, где Брамс сыграл с Леви ре-минорный концерт. Потом последовали немецкая Швейцария, Мангейм, Кельн, Детмольд, Ольденбург, где Дитрих организовал «брамсовскую неделю». Осенью 1866 и 1867 года состоялись поездки с Иоахимом (Швейцария, Германия, Венгрия), а потом и со Штокхаузеном (Дрезден, Берлин, Любек, Гамбург, Копенгаген). Успешно прошли концерты в Вене.

Но лучше всего встретила Брамса Швейцария. В декабре 1865 года он пишет Кларе: *Как хорошо меня тут приняли, ты можешь заключить из того, что после концерта в Цюрихе, где я дирижировал Первой серенадой, несколько любителей музыки (д-р Любке, профессор Бильрот и Везендонк) устроили в воскресенье утром частный концерт, чтобы иметь возможность услышать еще концерт и серенаду ля мажор. Они пригласили оркестр, телеграфировали во все концы, чтобы наверняка достать голоса etc: вход был свободный для всех, кто этим интересовался (JBS, 259).* Конечно, в такой обстановке Брамс чувствовал себя прекрасно. *Самое приятное для меня прежде всего то, что у меня действительно есть талант виртуоза. Все зависит только от рояля, и если он хороший, я играю с величайшим удовольствием и совершенно спо-*

койно. Чем больше вещи, тем лучше (JBS, 259). Играл он Баха, Бетховена, Шумана, свои вариационные циклы, ре-минорный концерт; исполнялись также обе серенады, камерные ансамбли.

В Швейцарии Иоганнес нашел старых друзей — ученика Шумана Теодора Кирхнера, своего издателя М. Ритера, в доме которого в Винтертуре он был принят по-родственному, — и множество новых. Очень интересными оказались «вагнеровские» знакомства — с супругами Везендонк, с известным швейцарским писателем Готфридом Келлером\*. Близким другом, любимым собеседником стал впоследствии и другой швейцарский писатель, журналист, редактор бернской газеты Йозеф Видман. Но особенно значительным было знакомство с Теодором Бильротом. Бильрот — наверное, самая яркая личность в брамсовском окружении. Знаменитый хирург, впервые разработавший целый ряд классических операций, воспитавший многих видных ученых и практиков, Бильрот прекрасно владел фортепиано, скрипкой, альтом, любил петь, танцевать, путешествовать, отлично знал живопись, литературу, музыку, интересовался вопросами эстетики, теории и истории музыки\*\*. Он свободно читал партитуры новых сочинений, которые Брамс регулярно посылал ему в 70—80-х годах, и обладал способностью точного критического суждения. Общение с этим жизнелюбивым, могучим «человеком эпохи Ренессанса» (так называет его Кальбек), всегда открытым навстречу разнообразнейшим эстетическим, интеллектуальным и эмоциональным впечатлениям, было, без сомнения, очень плодотворным для Брамса. Дом Бильрота в Вене, куда он вскоре переехал, стал постоянным местом концертов-репетиций, проб новых произведений — излюбленной Брамсом формой бытования его музыки.

Поездки были успешны и в материальном отношении. Теперь Брамс мог осуществить давнюю мечту — пригласить в Вену отца и отправиться с ним в небольшое путешествие, которое и было осуществлено — к общей радости от-

---

\* Супруги Везендонк — Отто и Матильда — ближайшие друзья Вагнера в годы его «швейцарского изгнания» (1849—1859) — замечательно приняли Брамса в Швейцарии. Матильда в течение некоторого времени переписывалась с ним, дарила ему свои поэтические произведения (см.: Гейрингер, 1965, 101—102). Г. Келлер тоже принадлежал к вагнеровскому окружению в Швейцарии.

\*\* У Бильрота были постоянные контакты с Россией, в частности с Н. И. Пироговым. В 1877 году он оперировал Н. А. Некрасова.

ца и сына — в 1867 году. Иоганн Якоб к этому времени женился. Брамсу нравилась Каролина, простая и милая женщина, украсившая последние годы жизни отца. Теперь он был за него спокоен. Но радостнее всего было сознание близкого завершения Немецкого реквиема.

История его создания началась еще в Дюссельдорфе, где возникла мрачная сарабанда, предназначавшаяся для симфонии ре минор. При переработке симфонии в концерт Брамс исключил эту часть. В Детмольде, собираясь сочинить траурную кантату, он сделал хоровой вариант марша-сарабанды — будущей второй части Реквиема. В 1860 году замысел хорового сочинения на библейские тексты стал постепенно оформляться. Ранней весной 1865 года после смерти матери Брамс уже представлял себе план целого и непосредственно приступил к работе. Тихий дом Альгайера в Мюнхене и деревня около Цюриха с видом на альпийские озера и ледники стали местами рождения почти всего сочинения. В конце лета 1866 года в Баден-Бадене Брамс пометил дату окончания партитуры (из шести частей). Но работа еще продолжалась.

В декабре 1867 года Хербек исполнил три части в концерте Общества друзей музыки. Неудача не обескуражила Брамса: он верил, что при более тщательной подготовке и целостном звучании Реквием будет «услышан». Еще раньше он послал партитуру Дитриху в Ольденбург; тот предложил ее Карлу Райнталеру для исполнения в Бремене. 2 февраля 1868 года Брамс пишет Кларе:

*Для меня было бы необыкновенной, огромной радостью, если бы ты смогла в страстную пятницу послушать нас. Это было бы для меня равноценно половине исполнения! Если все выйдет так, как хочется, ты, наверное, удивишься и обрадуешься. Но, к сожалению, я не тот человек, который умеет добиться большего, чем добрые люди предлагают ему самому, а этого всегда бывает мало.*

*Поэтому я сейчас готовлю себя к тому, что на этот раз, как и в Вене, все будет наспех, слишком наспех и небрежно; но только приезжай!! (JBS, 272)*

Опасения оказались напрасными. 10 апреля в Бременском соборе Брамс смог получить настоящее глубокое удовлетворение от своего первого капитального творения. Все самые близкие люди: отец, Клара, Иоахим, Дитрих — разделили его радость. Соло баритона исполнял Штокхаузен, партию органа — автор.

*Мы оба хорошо знаем, — писал Брамс Райнталеру из*

Гамбурга 23 апреля 1868 года, — за какие радости я тебе благодарен. Всеми возможными способами — и не в последнюю очередь гостеприимством — ты мне устроил несколько дней, которые останутся для меня незабываемыми. Это звучит банально, но банально звучит также: я люблю тебя, а кто же, черт возьми, пишет сперва вариации, прежде чем произнести такие слова (JBS, 274). 28 апреля Реквием прозвучал еще раз в концерте Бременской певческой академии, а 24 мая Брамс послал Ритеру партитуру, состоявшую уже из семи частей. *10 наполеондоров я ведь, пожалуй, могу посчитать за одну только новую часть, которая, надеюсь, окончательно сделает из произведения единое целое* (JBS, 276).

Так завершился длинный путь создания Реквиема — от мрачного шествия смерти до песни утешения всех скорбящих, озарившей мягким светом все произведение. Полностью Немецкий реквием был исполнен 18 февраля 1869 года в Лейпциге и вскоре прошел по многим городам Германии и Швейцарии, выйдя затем и за их пределы: в 1872 году он прозвучал в Петербурге, а в 1873 — в Лондоне. К Брамсу приходила европейская известность.



## НЕМЕЦКИЙ РЕКВИЕМ

Когда же он склонит свой жезл туда, где ему будут содействовать силы масс — хор и оркестр, нам предстоят еще более чудесные прозрения в тайны духовного мира.

*Р. Шуман*

Итак, завет Шумана, призывавшего Иоганнеса писать для хора и оркестра, был наконец исполнен. Сам Шуман постоянно стремился к этому в последние годы своей жизни. Его волновала и идея реквиема как в связи с непосредственным претворением жанра — Реквием для хора и оркестра ор. 148 (1852), так и в более широком плане — Реквием по Миньоне ор. 98 б для солистов, хора и оркестра (1849), Шесть стихотворений Н. Ленау и Реквием (старокатолическое стихотворение) для голоса с фортепиано ор. 90 (1850). Но еще более его занимала мысль о создании монументального эпического произведения, связанного с историей и жизнью немецкого народа. В связи с замыслом своей оратории «Лютер» Шуман писал: «Эта оратория должна быть по-настоящему народной — такой, чтобы ее понимали и крестьянин, и горожанин» (Шуман, 1982, 283). Шуман хотел создать музыку, способную «воздействовать не столько искусностью, сколько краткостью, силой и ясностью» (Шуман, 1982, 268). Замысел этот остался несуществленным и, наверное, Шуман ждал от своего «молодого орла» произведения подобного плана и размаха.

21 июня 1868 года в Мюнхене состоялась премьера «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера. Эта опера, прославлявшая искусство, признанное народом, была наиболее близка Брамсу, всегда видевшему в Вагнере национального художника. Создание произведений монументальных и эпических было насущной потребностью нации в то время.

Вагнер и Брамс, каждый по-своему, в формах и жанрах, характерных для своего искусства, выполнили эту задачу.

«Идея вплести в отдельные части оратории немецкую мессу кажется мне трудно осуществимой, — писал Шуман по поводу того же „Лютера“. — Но заменой этому может служить х о р а л» (Шуман, 1982, 268). Хорал как символ единения искусства и жизни, символ единения немецкого народа занимает достойное место и в «Мейстерзингерах», и в Немецком реквиеме. Исследователи творчества Брамса указывают на хорал «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*», интонации которого скрепляют все произведение.

Но дело не только в цитатах. Дух единения пронизывает весь Немецкий реквием. Это сочинение как бы иллюстрирует сам процесс растворения личного во всеобщем. Единство лирического и эпического достигает кульминации на этом этапе творческого пути — с некоторым перевесом в сторону всеобщего и эпического, необходимым в столь монументальном произведении, каким является Немецкий реквием, — первом и единственном подобного масштаба в творчестве композитора.

Монументальность не связана в Немецком реквиеме с разрастанием исполнительского аппарата — здесь сказался практический подход Брамса к жизни произведения. «Необходимо, чтобы оратория годилась и для церкви, и для концертного зала», — писал Шуман, думая об оратории «Лютер» (Шуман, 1982, 268). Брамс обходится смешанным четырехголосным хором, двумя солистами, обычным для себя составом оркестра, к которому прибавляет только две арфы (в крайних частях), партию органа обозначает *ad libitum*. Выразительность звучания партитуры достигается за счет экономного использования оркестровых ресурсов, достижения идеального равновесия между солистами, отдельными группами хора и оркестра. В хоре преобладает четырехголосие хорального типа (за исключением фугированных разделов) с весьма развитым голосоведением (диапазон каждого голоса очень широк). Соотношение хора и оркестра напоминает соотношение голоса и фортепиано в сольной лирике Брамса: достаточная самостоятельность линий или фактурных пластов хора и оркестра сочетается с принципом взаимодополнения и свободного обмена материалом. Эпизоды с аккомпанирующим оркестром выделяются как особенно важные в смысловом отношении (№ 3, середины № 5 и № 7). Резкое разграничение материа-

да встречается только однажды — в эпизоде «шестивия смерти» (№ 2).

Строгая пропорциональность и уравновешенность характерна для произведения: семь частей сочетают симметричность композиции с последовательностью сквозного развития симфонического типа. Внутри номеров Брамс охотно пользуется рельефной трехчастной структурой (с повтором текста). Она проникает во все части (кроме шестой), дополняясь принципами контрастно-составной формы в трех минорных частях, завершающихся мажорными фугами (№ 2, 3 и 6; в № 2 — quasi фуга). Подобное строение обусловлено чередованием текстов, вызывающим смену тематического материала.

Подбор текстов из Библии во многом определяет и художественную идею Реквиема, и его композицию. Авторские акценты в выборе слов и в их музыкальном воплощении проясняют, кроме того, смысл брамсовской образности, семантику выразительных средств в его творчестве. В этом плане Немецкий реквием можно в определенном смысле сопоставить с финалом Девятой симфонии Бетховена.

Существеннейшее отличие текста Немецкого реквиема от канонического составляет почти полное отсутствие молитв. Он скорее напоминает проповедь, но не назойливо назидательную, а лирико-поэтическую. Смысл ее — в утверждении идеи утешения, покоя и радости, которые воздадутся за слезы и страдания тем, кто «немного потрудился». Все остальное («всякая слава человеческая») — суета сует. Такова этическая позиция Брамса. Идея эта объединяет весь Реквием: об утешении и смене слез радостью говорится в № 1, эта же мысль развивается в № 2. В текстах № 2 и № 3 возникают образы тщетности суеты людской, сменяемые ожиданием радости (№ 2) и надеждой на утешение (№ 3). Смысловым зерном Реквиема является № 5. Именно эта часть, написанная последней, не только окончательно уравновесила симметричную композицию Реквиема, но и стала ключом к его главной идее. Недаром Брамс считал, что ее присоединение *окончательно делает из произведения единое целое*. (JBS, 276). Для него, очевидно, был важен сам текст, где соединяются основные смысловые мотивы Реквиема — утешения, радости и успокоения. В № 6 Брамс акцентирует идею победы над смертью, идею разумности мироустройства. Объединяясь с главной мыслью финала: «дела их идут вслед за ними», эти мотивы утвер-



Автограф начала первой части Немецкого реквиема

ждают созидательное начало как основную силу жизни. Так осуществляется выход в плоскость этическую, стоящую над собственно религиозной концепцией произведения. Здесь вспоминаются гётевские идеи бессмертия человеческого духа в созидании, сохраняющие свою вечную силу и созвучность природе человеческой жизни.

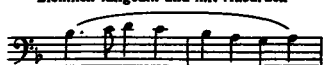
Брамс выбрал себе скромную стезю. Его радость не рождается в грандиозных битвах человечества, его идеи не претендуют на решение «проклятых вопросов», в них нет богоборческого пафоса. Но утверждаемая им идея созидания помогает людям жить. В трудах их тоже рождается, сотворяется мир. Свой мир — свою музыку — Брамс в Немецком реквиеме полностью освобождает от «суеты».

Этот мир в Реквиеме пронизан светом; свет мерцает и вспыхивает в № 1, мягко струится в № 4 и 5, мощно сияет в заключительных построениях № 3 и 6, спокойно разливается в № 7, оттеняемый мрачными красками фригийского

си-бемоль минора, ре минора и до минора в началах № 2, 3, 6. Только первая часть произведения характеризуется томительной напряженностью неясных стремлений. Здесь слиты воедино разные состояния духа — его твердость (хоральный мотив в оркестровом вступлении), томление (мотив гобоя в условиях последовательности параллельных доминант), страдание и слезы (мотив «вздохов», распевы на слове «weinen» — «плакать», сумрачные погружения в звучание низкого регистра, иногда подчеркнутые тембром тромбонов) и, наконец, радость, получающая здесь лирическое выражение (скорее «ожидание радости»).

28a

Ziemlich langsam und mit Ausdruck



286

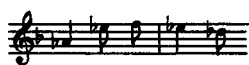


Die mit Tränen

28a



28r



werden mit Freuden,

В первой части наиболее непосредственно слышится «авторский голос». Характернейшая для брамовской лирики слитность «я» и «мы» воплощается в тесном взаимодействии оркестра (носителя более субъективного начала) и хора. Здесь важен каждый штрих в смене фактуры, тональностей (в последующих частях письмо становится более масштабным); частые паузы в звучании хора выделяют значимость оркестровых эпизодов. Форма, опирающаяся на принципы трехчастности и рондальности, очень гибкая, отсутствуют точные репризы.

Индивидуальность первой части подчеркнута и ее оркестровкой: исключение тембров скрипок, кларнетов и труб создает колорит приглушенный и тускловатый, но на этом фоне особенно светло звучат сопрано с «мотивом радости».

Во второй части преобладает крупное членение формы, более резко очерчены мелодические контуры. Образ текста — ничтожность и тщета земного существования — в

музыке предстает как мрачное и фанатичное шествие смерти-косца («Смерть-косец» — название одной из немецких народных песен, обработанных Брамсом для хора). Обнажение мелодии хора во фригийском варианте (у хора), ее ритмическая четкость вызывают ассоциации с секвенцией «Dies Irae» (здесь вспоминается также Реквием Берлиоза). Трехдольный марш-сарбанда звучит в оркестре.

29 *Langsam, marschmäßig*  
 Denn al - les Fleisch, es ist wie Graß,

*pp* *legato ma un poco marc.*

Контрастом к «шествию смерти» предстает образ светлой надежды (середина большого первого раздела). Средства, используемые здесь Брамсом, близки его песням на народные тексты: каждому звуку мелодии соответствует аккорд, что в сочетании, например, с брошенным вводным тоном или последовательностью D—S<sub>6</sub> усиливает черты хоральности (оркестровые голоса дублируют хоровые). Упоминание о дожде утреннем и вечернем (его ждет долготерпеливый земледелец) вызывает изобразительное *pizzicato* струнных в верхнем регистре.

Второй раздел — *Allegro non troppo* — как бы заявляет мощную фугу — но время для ее развертывания еще не наступило. «Ответ» подхватывается всем хором, «генделевский» рисунок энергичной темы сменяется задержанием на слове «радость» — такой каданс мог бы встретиться в брамсовской *Lied*. Этот лирический оттенок в образе всеобщей радости и ликования естественно ведет к тихому умиротворению.

В третьей части завершается первый этап развития всего сочинения. Внутренние контрасты в первой части и, на-

оборот, более выпуклые во второй трансформируются в контраст с симфонического плана. Первый раздел (ре минор) концентрирует огромное напряжение, второй разрешает его в ре-мажорной фуге на тоническом органном пункте. Их соотношение можно уподобить соотношению пролога и Allegro в финале Первой симфонии или в более крупном плане — первой части и финала. Симфоническое развитие господствует в ре-минорном разделе, основанном на нагнетании краткой «лейтмотивной» интонации, которая в середине раздела приобретает более мягкие очертания, растворяясь в оркестровых фигурациях. Большое выразительное значение приобретают гармонические «блуждания» — они ассоциируются и с «блужданием во тьме» из генделевского «Израиля в Египте», и с погружением в глубину страдания из перехода к «Lacrimosa» в Реквиеме Моцарта.

Выделяет всю эту часть и ее начало — монолог баритона. Здесь словно звучит голос земного страдания — единственный в Реквиеме. Однако очертания темы строги и мужественны, мелодия, несмотря на ее большой диапазон, складывается из попевок хорального склада: в них слышны и интонации основного для всего сочинения хора, и интонации будущей темы фуги. Уже упомянутый «лейтмотив», возникающий в вокальной партии после ответа хора, тоже вырос из заглавной интонации Реквиема.

30a Andante moderato



30б [Andante moderato]



Томление духа и его твердость образуют здесь неразрывное единство: при разрешении этого напряжения в ре-мажорном заключении господствуют бодрость и решимость, но это еще не радость и не покой, а только готовность к их обретению.

Четвертая и пятая части Реквиема образуют его ли-

рический центр. Их последование несколько напоминает будущее укрупнение лирического центра в Первой и Третьей симфониях; при этом «Mäßig bewegt» четвертой части приближается к лирико-жанровым страницам музыки Брамса. Здесь господствует мягкая пластика вальсового движения, терцовые удвоения напоминают об образцах «Hausmusik», мелодические линии гибки и певучи. Однако начальная мелодия сопрано и скрипок буквально воспроизводит — в ином ритмическом рисунке и в ми-бемоль мажоре — тему предшествующей фуги. Брамсовский идеал блаженства (музыка несколько напоминает о менуэте «блаженных теней» из «Орфея» Глюка) прост и уютен, основан на представлениях о простых радостях жизни. В пятой части он приобретает черты более «высокой» лирики, хотя певучая мягкость светлого звучания сохраняется. Соотношение соло сопрано с оркестровым сопровождением (вначале аккорды струнных с сурдинами) и с вторящим хором напоминает о «Страстях по Матфею» Баха — об ариях с хорами и о хоральных фантазиях (№ 35 из «Страстей» — один из лейтмотивов Баха для Брамса).

31a [Andante moderato]

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an,

31b Mäßig bewegt

Wie lieblich sind deine Wohnungen,

31c Langsam

Wie lieblich sind deine Wohnungen,



Ihr habt nun

Trau - rig - keit

В пятой части концентрируется именно образ утешения, предстающий в облике светлой колыбельной. Мелодические линии оркестровой темы и вокальной партии складываются из уже знакомых интонаций. Но самое примечательное — в совпадении нисходящего распева на слове «Traurigkeit» («печаль») с партией баритона из № 3. Оно особенно явственно дает почувствовать, что эта часть является ответом на просьбу об утешении, воплощенную в № 3. Здесь предстают два музыкально-пространственных плана — просьба и мольба, идущие «снизу», с грешной земли — и ответное утешение, доносящееся «сверху», из обители вечного покоя. Брамс, как и на всем протяжении Реквиема, почти незаметно, одним тонким штрихом оттеняет противопоставление, гораздо более явно выраженное в тексте. Повторяя слова «Вы теперь имеете печаль», он в музыке только на мгновение сгущает минорную краску. Правда, в репризе эта краска ложится гораздо шире и плотнее — до минор и ми-бемоль минор присоединяются к ре минору. Зато там гораздо более интенсивно распевается и повторяется слово «радость» — в соединении со словом «утешить», распетым хором (на основной теме в увеличе-

нии). Слова «Trost» и «trösten» акцентируются и в средней части, отмеченные модуляцией в си мажор, напоминающей о № 3.

Шестая часть содержит наиболее традиционный для реквиема образ: трубит последняя труба, и мертвые воскресают. Эту часть обычно сравнивают с «Dies Irae». Но уже подбор текста говорит о том, что Брамс не собирался живописать картину страшного суда. Здесь ничего (как, впрочем, и во всем Реквиеме) не говорится о грешниках. «Поглощена смерть победою» — вот основная мысль отрывка из Первого послания апостола Павла к Коринфянам. Она и рождает противопоставление бурно-драматического до минора (*Vivace*) и триумфального до мажора кульминационной фуги. Во вступительном же разделе (*Andante*) снова возникает образ «блуждания во тьме». Но в отличие от № 3 (аналогия с ним возникает также из-за соло баритона в обеих частях), где его следовало бы трактовать скорее в аллегорическом смысле (тьма духа), здесь он носит более внешне живописный характер: таинственные шаги *pizzicato* сменяются плавным движением в октаву (у струнных или деревянных). Аналогичное движение в *Vivace* приобретает характер стремительный и бурный; оно переходит и в фугу, дважды приводя к мощным кульминациям на слове «сила» («Kraft») с громоподобным *tutti* и последующим *piano*.

Седьмая часть — царство покоя. Это слово, которым и называется католическая заупокойная месса (*Requiem*), впервые появляется только в этой части. Но не в начале. Начинает Брамс с того же слова «блаженны», как и в первой части. Образ «блаженного покоя» и есть итог Реквиема. Звучит здесь и реминисценция первой части — начальную хоровую фразу повторяет оркестр; словно в полусне она проплывает над замирающими голосами хора. Но не менее важна для Брамса и другая мысль — о делах, которые идут вслед. Она высказывается в среднем ля-мажорном разделе, окрашенном в особенно мягкие и лирические тона, в самой певучей и приветливой фразе финала (*dolce*) — здесь вновь ощущается близость песенной лирике Брамса. Главный мотив этого раздела, звучащий в разных ритмоинтонационных вариантах, отдаленно напоминает хоральное начало первой части.

Более торжественная музыка крайних разделов (*Feierlich*) с ее медленно вздымающейся линией оркестрового контрапункта, возможно, тоже навеяна этой идеей. Плав-

ная вокальная мелодия (сопрано, сменяемые басами) вбирает в себя встречавшуюся в темах всех фуг терцово-секундную попевку. Упомянутая линия оркестрового контрапункта тоже как бы протягивается через все номера, начиная с третьего; терцовые и октавные удвоения в ней напоминают о четвертой и особенно о пятой части — колыбельной песне-утешении. Триольный мотив, украшающий мелодическую вершину темы, можно рассматривать как трансформацию лейтмотива третьей части — звучал он и в эпизоде «победы над смертью» (до-минорное *Vivace*). Так стягиваются в один узел интонационные нити всего произведения.

32 *Federlich*

Se . lig sind die To .

ten, die in dem Her . ren ster - ben

Вернемся теперь к общей композиции Реквиема. Соотношение двух основных линий — лирической (мажорные части) и эпико-драматической (минорные с мажорным завершением) — образует симметрию частей с укрупненным лирическим центром (вторая линия тоже укрупнена в № 2 и 3; в середины их первых разделов проникает лирическая линия). Тональный план выделяет два больших этапа развития: от фа мажора к ре мажору и от соль мажора к фа мажору (повторяется шаг к минорной субдоминанте — F-b и G-c). № 4 оказывается в центре — он обособляется

тонально, выделяется единством настроения и образа; текстовые его образы не возобновляются в других частях. Центральное положение этой части подчеркивается и уже упомянутой симметрией № 3 и 5.

Более дифференцированное рассмотрение процесса развития выявит постепенное усиление эпического, объективного начала. Если в первой части преобладает лирическое высказывание с элементами эпического, то финал, более четко «разводя» эти образы, выявляет преимущество эпического начала. Точно так же можно рассмотреть соотношение четвертой и пятой частей; сквозная линия «ликования духа» в финалах № 2, 3, 6 тоже идет в сторону нарастания объективности и «строгости» стиля. В соотношении третьей и шестой частей отметим отход от психологизма к более внешней драматичности. Только вторая часть остается как бы не затронутой этим общим процессом — возможно, что это связано с более ранним временем ее создания.

Стиль Брамса в Немецком реквиеме представляет собой некое единство, основой которого является хоральность, трактованная очень широко. В это понятие входят и уже отмеченные особенности смешанного полифонически-гармонического склада с эпизодическим выявлением «плюсов» — фуг и лирико-песенных эпизодов. Входят сюда и общие закономерности строения мелодической линии — особенно в вокальных партиях, в темах фуг, основанных на последовании терции и секунды, восходящих к мелодике григорианского хора. Сюда же относится и лейтинтонация поступенного хода из упомянутого выше протестантского хора; на нее опирается, впрочем, огромное количество брамсовских тем — начиная с Первой сонаты. Упомянем и о значении мелодики, исключаящей неаккордовые звуки, а также о некоторых архаизмах в гармонии (например, ослабление тональных функций во вступительном разделе № 6). На этом фоне особенно ярко выделяются мелодии с задержаниями, сразу вызывающие в памяти романсовую лирику, или обороты романтической гармонии. В речитативах Брамс воскрешает принципы баховского (№ 6) и генделевского (№ 3) письма; особенно интересны аккомпанированные речитативы типа баховских ариозо из «Страстей» (№ 5 и середина № 3). В целом он безусловно находит «равнодействующую» стиля: возможность более или менее точных «узнаваний» стилевых источников не только не исключает, но и, наоборот, способствует

органичности их индивидуального сплава. Особенно «брамсовской» предстает при этом сама музыкальная ткань, то есть общий характер звучания всей вокально-инструментальной партитуры.

Надежды на возможность *собрать целое и сохранить мужество и радость*, высказанные Брамсом в период интенсивной работы над Немецким реквиемом, полностью оправдались. Не о смерти, но о бессмертии рассказал он людям. Кальбек считает, что Немецкий реквием — это памятник Шуману. Может быть, и так — ведь вся история его создания была связана с Учителем. Он мог бы быть посвящен и памяти матери. Но Брамс не обозначил никого поименно. Идея о б щ е г о оказалась сильнее. ...*Признаюсь, что охотно опустил бы слово «Немецкий» и просто поставил бы «человека»,* — этим определением Брамс сказал всё (JBS, 270).

## НА ПУТИ К ВЕРШИНЕ (1869—1875)

Такие названия, как Винтертур и Цюрих, наполняют меня страстным желанием. Все-таки грустно, что приходится совершенно бездеятельно слоняться в большом городе, а в маленьком это, наверное, было бы совсем невозможно. Ну почему же нас, поэтов, ни для чего не желают использовать?

*Брамс — М. Ритеру*

Немецкий реквием (ор. 45) вышел из печати, окруженный «песенным венком», — ор. 43, 46—49 составили крупную публикацию вокальной лирики, достигшей поры полной зрелости, большей — по сравнению с предыдущими образцами — выравненности стиля.

Нежное изящество гётевских песен («Утешение в слезах», «Любящая пишет»), просветленность песен-созерцаний на слова Л. Хельти («Майская ночь», «К соловью», «Чаша забвения», «К фиалке»), пластичная грациозность любовной лирики на тексты Даумера («Посольство», «Венки») — вот что определяет общую атмосферу песен этих лет.

В песнях этих опусов заметна также большая свобода в обращении с народными (и близкими им) текстами. Главная тенденция — усиление лирического начала. Рядом с уже сложившимся типом куплетно-вариационной баллады с несколько архаическим колоритом музыки («Песня о господине фон Фалькенштейне») появляется лирическая баллада («О вечной любви»). Особенно свежую струю вносят чешские тексты. Здесь и «Золото побеждает любовь» — прелестная миниатюра с грустными распевами-вздохами, и «Путь к любимой» с необычайно пластичной мелодией «*Con grazia*». Появляющийся во второй половине куплета вальс у фортепиано напоминает знаменитый крестьянский вальс из «Волшебного стрелка»; вместе с тем минорная окраска придает ему больше лиризма, сближая даже с шопеновскими вальсами — или русским вальсом Грибоедова...



Круг «народных песен» дополняется и новым для Брамса видом жанрово-бытовой лирической песни — его классические образцы представлены «Воскресеньем» (из народных песен Уланда) и «Колыбельной». В «Колыбельную», подаренную Берте Порубски ко дню свадьбы, Брамс искусно вплел мотив верхнеавстрийского вальса, который она пела ему в Гамбурге. Этот прекрасный образец брамсовской вокальной лирики, сочетающий простоту бытовой музыки с высочайшей одухотворенностью и тонкостью отделки, опирается на синтез жанров вальса и колыбельной, имевший место и в *Andante* фортепианного квинтета, и в вальсах ор. 39, и встречающийся в позднем творчестве композитора.

Изданная Зимроком отдельно «Колыбельная» мгновенно завоевала популярность в Вене. Совершенно ясно, что многими отмеченными выше качествами — от усиливающейся «общительности» до включения славянских мотивов — вокальная лирика Брамса была обязана Вене. Но самым «венским» его сочинением, непосредственной данью венской традиции «Hausmusik» стали «Песни любви» (вальсы для фортепиано в четыре руки и вокального квартета *ad libitum*). Они возникли вскоре после премьеры Немецкого реквиема, в атмосфере веселого музицирования со Штокхаузеном и его ученицами. Уже освоенный жанр вокального квартета (его «Перед танцем» ор. 31 очень полюбился венцам) Брамс дополнил фортепианным дуэтом. Полноценность четырехручного варианта облегчает использование вальсов в быту — их можно и играть, и петь.

Тексты «Вальсов любви» взяты из «Полидоры» Георга Фридриха Даумера, (1800—1875), одного из самых любимых поэтов Брамса. Даумер, скромный учитель гимназии из Нюрнберга, уединенно доживал в то время свои дни в маленьком Вюрцбурге. Брамс, посетивший его там в 1872 году, писал три года спустя: *Мое увлечение Даумером, видимо, не увеличило числа его читателей. Его имя теперь забыто... Именно теперь Даумер умер, а люди болтают, будто поэт умер гораздо раньше. Я смею утверждать, что как раз он-то*

остался жить... Посмотрите же еще раз его «Полидору» (Хафиза называть излишне) (JBS, 328, 329). В творчестве Даумера отразилась характерная для мюнхенского кружка немецких поэтов середины века (П. Гейзе, Э. Гейбель, П. Боденштедт) тенденция к расширению поэтической «географии» за счет переводов с восточных языков, с испанского, итальянского, различных стилизаций, использования фольклорных текстов. Этот интерес имел оттенок увлечения экзотикой и известного эстетства, но в конечном счете обогатил немецкую поэтическую музу узорчатыми метафорами стихов Хафиза, огненностью народной 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 в вокальной лирике Шумана, и у Вольфа, и у А. Г. Рубинштейна. Даумер особенно увлекался переводами из Хафиза; центральным его произведением стал сборник «Полидора» (с подзаголовком «Песни народов мира»), перекликающийся с уже упоминавшейся антологией Гердера. Конечно, значение этих двух сборников для истории культуры несоизмеримо: серьезные и глубокие идеи единения народов, рожденные веком Просвещения, — и поиски новых оттенков, ярких экзотических красок в раскрытии лирической любовной тематики. Но для Брамса более важным было сходство, чем различие. В песне народной или близкой к народной — какому бы народу она не принадлежала — он постоянно искал свой идеал выражения человеческого чувства. Характерно, что «восточные» стихи Даумера не получили никакого ориентального колорита в брамсовской музыке. Он ищет в них разнообразия в выражении чувства любви. Некоторые преувеличения и цветистость стихов не мешают ему. Брамс тщательно, с большой выдумкой «иллюстрирует» в «Вальсах любви» различные сравнения и метафоры. Бурные потоки воды, мрачные тени облаков, щебетанье птичек — на этом тонко выписанном живописном фоне еще отчетливее проступает глубокая искренность признания или грусти.

Получив корректуру вальсов, необходимую для концерта в Карлсруэ, где он должен был играть их с Кларой, Брамс писал Зимроку: *Признаюсь, что на этот раз я впервые улыбнулся по такому поводу: при виде напечатанного произведения — моего собственного! Впрочем, пусть меня назо-*



вут ослом, если наши «Песни любви» не доставят хоть кому-нибудь радость (JBS, 292). В этих последних словах — точное выражение брамсовской 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, объемлющий интонации и ритмы лендлеров, венского вальса, славянских, венгерских и тирольских напевов, изобразительные приемы, «ученую полифонию» и многое другое.

Вена внесла в «Вальсы любви» неповторимый аромат прогулок в Венском лесу и всепокоряющей приветливости. Брамс здесь сильнее, чем когда-либо, соприкасается со стилем «короля вальсов», искренне любимого им Иоганна Штрауса. В песню «На берегу Дуная» он вводит мотив из «Прекрасного голубого Дуная» — одного из самых популярных штраусовских вальсов. Некоторые гармонические обороты звучат совсем по-штраусовски, а иногда насыщаются пряными позднеромантическими гармониями.

34 [Im Ländler-tempo] 8-----

The image shows a musical score for piano, measures 34 through 37. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Im Ländler-tempo'. The music consists of a waltz-like melody in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. A fermata is placed over the eighth measure of the first system.

О том, как Брамсу полюбились его «радостные песни», свидетельствует второе обращение к подобному циклу: в 1874 году возникли «Новые вальсы любви». Их он завершил тихой торжественной чаконой на гётевский текст, как бы подтвердив близость даумеровских образов «Западно-восточному дивану». Но здесь возникают и другие связи. Еще одно произведение на текст Гёте — совершенно иного содержания — оказалось вовлеченным в орбиту вальсовых циклов. В уже цитированном письме к Зимроку Брамс продолжает: *Прилагаю к корректуре небольшую новость, за*

которую ввиду ее превосходного качества прошу еще 40 фридрихсдоров. Можете посмотреть ее, и, как издателя, Вас, может быть, привлечет самая изящная партитура, какая только бывает.

«Постлюдия к „Песням любви“ автора, ор. 52». Эта вещь называется:

Рапсодия (фрагмент из «Зимнего путешествия по Гарцу» Гёте) для альты, мужского хора и оркестра (или фортепиано). Это — самое лучшее, что я вымолил, и даже если уважаемые певицы не кинутся сразу с жадностью ее петь, то все же есть достаточно людей, которые нуждаются в такой молитве. Во всяком случае мне хотелось бы, чтобы она поскорее вышла, а потому сейчас сообщаю об этом и сразу же высылаю партитуру; фортепианное переложение следует (JBS, 293).

Еще раньше он сообщает о том, что написал «Песню невесты» для шумановской графини — но с яростью и гневом! (JBS, 291) Речь шла о внезапно состоявшейся свадьбе Юлии Шуман с графом Р. Марморито. Друзья Брамса, да и Клара, на которую Рапсодия произвела глубочайшее впечатление, так до конца и не поняли, чем был вызван этот гнев. Любил ли Брамс Юлию или просто ему был несимпатичен этот неожиданный и «неравный» брак несомненно близкого ему человека? А может быть, известие о свадьбе просто обострило его уже становившуюся «вечной» тоску по собственному семейному очагу? Можно только заметить, что Брамсу не была свойственна столь прямая и быстрая реакция в творчестве на жизненные события, так же как и определенные словесные характеристики музыки. «Песни любви» на самом деле отнюдь не являлись конкретным любовным признанием, равно как и «Песня невесты» имела, конечно, гораздо более обобщенный смысл, тем более что содержание текста Гёте и музыки Брамса — в обращении к «отцу любви» с просьбой пробудить душу отвергнутого и разуверившегося, примирить его с миром. Тема заключительной «молитвы» по своему интонационному хоральному складу близка теме финала Немецкого реквиема; ее-то Брамс и положил потом в основу чаконы, завершившей «Новые вальсы любви».

35a

[Adagio]





Так смыкаются земное и возвышенное в брамсовской музыке. Если еще вспомнить, что вальсы ор. 39 Брамс написал в период начала интенсивной работы над Немецким реквиемом, то получится любопытный «цикл»: вальсы ор. 39 — Немецкий реквием — вальсы ор. 52 — Рапсодия — вальсы ор. 65.

*Вы могли бы написать мне, что вы поделяваете, можете ли вы уже гармонизовать хоралы или сочинять вальсы?* — эти, может быть, случайные строки из шуточного письма к «геттингенской компании» Гримма весьма примечательны (JBS, 165). Обращение к хоралу и вальсу проходит через всю романтическую эпоху вплоть до симфоний Малера, но в особенно непосредственное взаимодействие эти жанры вступают у Брамса.

Возвращаясь к Рапсодии, заметим, что невозможно не согласиться как с высшей оценкой, данной Кларой и Бильротом этому сочинению, так и с авторской характеристикой «изящества» партитуры. Уникальность Рапсодии состоит в совершенстве и чистоте камерного стиля. Истоки его — мелодика хорального склада, оперно-ораториальный речитатив XVIII века — выступают в органическом единстве с гармоническими средствами современного Брамсу музыкального языка. Это рождает ощущение глубокого внутреннего покоя, сочетающегося с возникающей временами острой экспрессией отдельных оборотов и фраз. Так трагическая актриса, внешне сохраняя почти статуарную неподвижность, достигает в монологе исключительной силы воздействия скупыми, скульптурно-рельефными жестами, паузами, выразительными подъемами и понижениями голоса.

Внутри разделов, соответствующих строфам текста, Брамс прибегает к повторам музыкального материала, однако в целом возникает достаточно редко встречающаяся у него безрепризная контрастно-составная форма:

I	II	III
Adagio	Poco Andante	Adagio
a (opk.) a <sub>1</sub>	bcb <sub>1</sub>	ded <sub>1</sub>
c		
		C

Начало с вводного тона и увеличенной гармонии, как и окончания первых двух строф на доминанте до минора, создают впечатление огромного предыкта к заключительному *Adagio* — оно усиливается «разрешающим словом» — вступлением хора в до мажоре. Вместе с тем интенсивное тонально-гармоническое и интонационное развитие в последней строфе поддерживает внутреннюю динамику до самого конца Рапсодии, завершающейся плагальным кадансом.

Общая линия идет от образа холодного отчуждения и «потерянности» (основной до минор сразу размывается далекими отклонениями), через концентрацию образа скорби и страдания к гимническому просветлению с экспрессивной лирической кульминацией, что абсолютно точно соответствует опорным моментам текста («Но кто это там, отвергнутый? В кустарнике теряется его тропа»... — «Кто исцелит страдания того, кому бальзам стал ядом»... — «Если есть на твоём псалтериуме, отец любви, звук, внятный его уху, облегчи его сердце!»).

Здесь ясно вырисовывается отношение Брамса к тексту: ключевые слова каждой строфы («отвергнутый», «страдания», «любовь») дают ему образ *ц е л о г о*, но не выделяются в общем течении музыкальной мысли специальной интонацией (за исключением распева на слове «любовь»). Брамс позволяет себе повторы текста внутри строф, повторив же в заключение только первую половину строфы (обращение к «отцу любви»), он завершает Рапсодию самыми важными для него словами: «облегчи его сердце!» Свободная структура нерифмованного стиха дает ему соответствующую свободу «бесконечной мелодии», не стесненной квадратностью и кадансовыми рифмами.

Специфика камерного стиля партитуры обусловлена не только скромным парным составом оркестра (без труб и тромбонов), но и чрезвычайно редкими *tutti*, также графическим выделением контрапунктирующих голосу мелодических линий (виолончели и контрабасы в первой строфе, альты во второй, духовые в третьей). Каждая из этих линий наделена своей интонационной характеристикой. В Рапсодии с ее индивидуализированным исполнительским составом и синтезом жанрово-стилевых элементов сольной, хоровой, камерной и оркестровой музыки Брамс очень близко подходит к принципам малеровского камерно-симфонического и вокально-симфонического стиля, воплощенным в «Песне о земле» (см., например, «Одинокий осенью», некоторые эпизоды «Прощания»). В творчестве самого ком-

позитора Рапсодия стала своеобразной «постлюдией» не столько к «Вальсам любви», сколько к Немецкому реквиему, отразив общую эволюцию стиля, направленную к лаконизму и строгому отбору выразительных средств. В последующих хоровых сочинениях, с которыми она ассоциируется в большей степени, чем с сольной лирикой, Брамс использует найденные здесь принципы организации музыкального материала и — шире — всей образно-стилистической системы. Свое завершение эта линия философской лирики Брамса, безусловно связанная со спецификой стиля хоровой музыки, находит в сольных «Четырех строгих напевах». Однако, пожалуй, именно Рапсодия, по своей выразительности сравнимая лишь с поздними интермеццо, осталась кульминацией в ряду подобного рода произведений Брамса.

То же можно сказать и о некоторых появившихся в это время образцах сольной лирики. (Напомним, что именно в 1869 году была окончена «Прекрасная Магелона».) В эти же годы Брамс, как бы перебирая стихи Даумера, извлекает из них материал для своего единственного по сути «настоящего» *Liederkreis* («круг песен» — шумановское название некоторых его циклов) в области сольной лирики. Если персонажи «Вальсов любви» были влюблены «не слишком, а слегка», то герой Восьми песен на тексты Даумера (1871 ор. 57) одержим страстью подлинной и жгучей. Однако ее выражение, как это нередко бывает у Брамса, как бы запрятано вглубь произведения (№ 4, «Ах, взор свой обрати», № 5, «В тоске моих ночей»), обрамлено светлой лирикой нежных признаний, романтических грез и образов природы. Последние служат источником бурного и радостного подъема духа, венчающего цикл. Масштабность этого заключения выводит все произведение за рамки камерного стиля. Как жаль, что наши слушатели (и исполнители) не знакомы с этим вдохновенным, истинно романтическим брамсовским творением!

Чуть позже в лирику Брамса входит и поэзия другого его любимого автора — Клауса Грота. В ней его волнуют больше всего элегические мотивы воспоминаний о прошлом. «Песня дождя» и «Эхо» (ор. 59), легшие потом в основу финала Первой скрипичной сонаты, «Тоска по родине» из ор. 63 и два дуэта ор. 66 образуют стержень брамсовской элегической лирики с разными оттенками тихой меланхолии, просветленной серьезности и глубокой скорби, сопрягающейся уже с образом смерти.

Рядом с такими песнями особенно ярким контрастом взмывают радость и восторг любви в песне «Meine Liebe ist grün» (в русском переводе — «Как сирень, расцветает любовь моя») на стихи Феликса Шумана. Брамс поместил ее в ор. 63 в виде части маленького цикла, озаглавленного «Песни юности». *Стихи мне действительно пришли в руки и в голову сегодня утром. Вероятно, потому, что меня сердило мое неумение придумать и припасти что-нибудь к празднику. Для сестер они, пожалуй, явятся маленьким праздничным подарком, они ведь тоже с удовольствием спойт стихи брата. Его самого, а также строгую мать я, разумеется, поздравляю с праздником, но только с л о в а м и* (JBS, 319). Это было уже на рождество 1874 года.

Однако вокальная лирика никогда не являлась для Брамса основным приложением творческих сил. В эти годы он настойчиво ищет новые для себя жанры и формы, пробуя силы в разных областях. «Сквозное действие» этих поисков определяет стремление к симфонии и... к опере, стремление к более всеобщему воздействию и к выражению г л а в н ы х мыслей, только отчасти удовлетворенное Немецким реквиемом, а по сути дела еще более вдохновляемое его растущим успехом. Поэтому естественным оказалось обращение к уже испробованному составу — хору и оркестру. Летом 1868 года Брамс завершает уже давно почти законченную (1863) кантату «Ринальдо» для тенора, мужского хора и оркестра на слова Гёте. Сюжет, заимствованный из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, был одним из самых устойчивых в оперной культуре XVII—XVIII веков. Классицистский мотив борьбы между чувством и долгом в сочетании с возможностью эффектных декораций (рыцарь Ринальдо, плененный любовью в садах волшебницы Армиды) воплотился в операх Люлли, Генделя, Глюка, Гайдна, отозвался в таких далеких друг от друга явлениях искусства XIX века, как «Руслан и Людмила» Пушкина — Глинки (Ратмир в садах Наины) и «Парсифаль» Вагнера (Кундри обольщает Парсифаля в садах Клингзора). Гёте решает этот сюжет в виде диалога между Ринальдо, томимого мучениями любви и разлуки, и рыцарями, призывающими его на корабль.

Брамс проявил здесь интерес к музыкальному «пейзажу-настроению», который был не чужд ему в вокальной лирике и в хоровых произведениях. Особенно впечатляет начало, где он обычными для себя скромными средствами

(любимые им в подобных случаях валторны и деревянные духовые) создает атмосферу зачарованных садов волшебницы Армиды. *Музыкант... обязательно должен дать нам надышаться совершенно особым воздухом, который царит на острове волшебницы. И рыцарям пусть станет немного тревожно, и пусть они ощутят некую дрожь, когда запоют: «Здесь да проявит себя сильный духом!»* (JBS, 295—296).

Почти все светские произведения для хора с оркестром дают любопытные примеры «брамсовского классицизма», обычно не имеющего определенных стилевых источников, а опирающегося на некую сумму приемов музыки XVIII века. В «Ринальдо» этот комплекс предстает более широким, а его слагаемые — легче отчленивающимися, чем, например, в Рапсодии. Здесь слышатся и Глюк, и Моцарт, и Бетховен (приемы оркестровки в драматических эпизодах), а в лирической сфере могут возникнуть даже ассоциации с музыкой Вагнера. Однако объединяющая роль брамсовской интонации выявлена достаточно определено. К прекраснейшим образцам вокальной лирики композитора принадлежит ария Ринальдо (ля минор) с изумительной темой в оркестре — настоящим «голосом измученной души».

36 Andante con moto e poco agitato



Как и в Рапсодии, Брамс демонстрирует великолепное умение сбалансировать звучность голоса и оркестра; уравновешено также и соотношение сольных, хоровых и оркестровых эпизодов. Однако текст Гёте, как справедливо замечает Гейрингер, не дает основания к драматическому действию; Брамс же еще усиливает элемент статичности многократными повторами текста. Все это оставляет произведение в рамках лирико-живописной сцены. Тип ее театральности ближе к образцам оперы-seria XVIII века, чем к современной Брамсу опере.

Связь же с тенденциями «новой музыки» скорее ощущается в интересе к приемам из арсенала программного симфонизма. Брамса очень занимала идея «волшебных превращений», о чем свидетельствуют его письма к Шубрину. Брамс высказывает также и чрезвычайно интерес-

ную мысль о тематических связях в своих произведениях (поводом послужил анализ Шубрингом третьей части Немецкого реквиема): *Я отрицаю, что между темами раздела № 3 есть что-либо общее (за исключением*

*небольшого мотива*  $\text{r} \cdot \text{p} \cdot \text{p}$  ). *Если же я не прав и общее*

*между ними есть, то не заслуживаю похвалы и должен признаться, что моя мысль во время работы недостаточно полетна и поэтому произвольно возвращается к одному и тому же. Когда я намеренно хочу сохранить одну и ту же тему, то она должна быть отчетливо узнаваема в любом превращении, увеличении, обращении, иначе все было бы нехорошей забавой и в любом случае признаком скудной изобретательской мысли...*

*Мне вспоминается забавный пример превращения из «Ринальдо». В начале Армида прелестно колдует, а затем тот же мотив описывает разрушение садов и замков (JBS, 287).*



За «Ринальдо» последовало еще одно произведение для хора и оркестра. Начатая сразу после Немецкого реквиема «Песня судьбы» (эскизы возникли в Бонне в 1868 году, завершена в 1871 году) стала своего рода мостом от него к Первой симфонии. В стихах Гельдерлина Брамс нашел противопоставление, близкое Реквиему: небесные создания, чистые и непорочные, блаженные гении духа, свободные от судьбы, парящие в эфире — и страждущие люди, не находящие себе места (!), вслепую проживающие жизнь, которых судьба бросает в неизвестность, как воду со скалы на скалу. Тема судьбы, зазвучавшая в музыке Брамса, еще начиная с Третьей сонаты, теперь выступает наиболее явственно, реализованная, в частности, в звучании триолей у литавр.



Langsam und sehnsuchtvoll

Стихи Гельдерлина содержат открытый контраст без какого-то бы ни было вывода. Брамс же в своей музыке сразу как бы соединяет контрастные образы: главная тема, воплощающая «томление духа» («Langsam und sehnsuchtvoll», ср. с первой частью Немецкого реквиема) включает «мотив судьбы», звучащий, однако, в светлой атмосфере ми-бемоль мажора. Первые две строфы (о «блаженных гениях»), обрамленные проведением этой темы, близки ей по тематическому материалу, но получают освещение менее экспрессивное. Третья строфа — о «страждущих людях» (Allegro в до миноре, расширенное повторами текста до трехчастной формы) — носит мрачно-возбужденный характер, создаваемый беспокойно-энергичным рисунком фигураций в оркестре (ср. с шестой частью Реквиема). Здесь можно вспомнить о некоторых эпизодах генделевских ораторий или пассионов Баха (типа хора погибающих филистимлян из «Самсона» или эпизода пленения Христа из «Страстей по Матфею») — конечно, с обычной поправкой на оркестровый и гармонический язык музыки XIX века.

Завершает же «Песню судьбы» возвращение главной темы (Adagio до мажор). Новое инструментальное решение — соло флейты в высоком регистре, гармонические фигурации струнных, тихое звучание трех тромбонов придают ей особую, просветленную торжественность. Передача мелодической линии скрипкам (как и в начале) и возвращение мотива литавр утверждают вечное «томление духа» и в конце концов — неразрешимость коллизии. Подобный итог — просветление, не снимающее драматической ситуации, хотя и примиряющее с ней — во многом предвосхищает финал Третьей симфонии.

Брамса волновала проблема музыкального завершения «Песни судьбы», то есть проблема возможности известного произвола музыканта по отношению к тексту. Еще в 1868 году он писал Райнталеру по поводу Немецкого

реквиема: *С другой стороны я включил многое потому, что я музыкант, что мне это было нужно, что не могу у своих почтенных поэтов оспаривать или вычеркнуть даже такое слово, как «отныне» (JBS, 270).* Брамс долго колебался, надо ли вводить заключительное *Adagio*, можно ли повторить текст. Окончательное решение было принято не без влияния Леви, принимавшего особенно активное участие в этой работе композитора. В декабре 1871 года Брамс пишет Райнталеру: *В конце ты здесь, правда, не найдешь никакого текста, никакого хора. Это совершенно невозможно. Это ведь не такое стихотворение, к которому можно что-то пришить. Музыканту следует остерегаться собственных рассуждений. Тут именно сочинение «на случай», и, хотя есть возможность показать, что поэт не сказал главного, я все же не уверен, что теперь-то главное стало понятным. Вполне может статься, что исполнение в Карлсруэ ввело меня в приятное заблуждение. Оно прошло очень хорошо и произвело удивительное впечатление. Но для такого эксперимента весьма благоприятным было небольшое количество слушателей, заранее сложившееся доброжелательное отношение и многое другое (JBS, 308).*

Трудности с текстом для крупных произведений Брамс испытывал постоянно. Просьбы к друзьям подыскать подходящий текст содержат многие его письма. Заметим, однако, что он ни разу ни одним советом не воспользовался. Высокий художественный вкус мешал ему обращаться к поделкам, а классические шедевры были для Брамса святыней, против эксплуатации которой он яростно восставал, не принимая ни «Фауста» Гуно, ни «Мефистофеля» Бойто, ни впоследствии «Вертера» Массне. В 1887 году он писал Бюлову: *Пусть мальчик берется за трагедии Софокла и Шекспира, ставит их на пюпитр фортепиано, барабанит по клавишам и воет, воспаряя в энтузиазме. Но когда молодой человек приносит мне переложенную на партитуру сцену в темнице, для меня речь идет уже о преступлении, о грехе; для меня это свидетельство против всей его личности человека и художника (цит. по: Kalbeck, 1915, 48).* Даже стихотворения Гёте и других великих он использовал достаточно редко в своей вокальной лирике, считая, что они *слишком совершенны, чтобы нуждаться в музыке (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 87).*

Однако существовала еще и другая сторона вопроса. *Мои небольшие песни нравятся мне больше, чем разверну-*

ты, — говорил Брамс (цит. по: Jenner, 1903, 187). Небольшое стихотворение он воспринимал целиком и, по его выражению, *шел с ним гулять*, дожидаясь, пока прорастет это «зерно». Целостный образ стихотворения как бы переплавлялся в его творческом сознании в музыкальную тему — она и ее повторение, точное или видоизмененное, и составляли обычно его песню. Текст становился для Брамса как бы его собственным — вот, вероятно, почему ему трудно было использовать шедевры великих мастеров. Но навряд ли бы он смог «сделать своим» текст крупного музыкально-драматического произведения. В единственном по-настоящему крупном вокально-инструментальном сочинении Брамса — Немецком реквиеме, — во-первых, совсем немного текста, а во-вторых, строки из Библии были знакомы композитору с детства, их композиция принадлежала ему самому. Если мы вспомним, что определенные и (немногие) элементы текста там неоднократно повторяются, то можно предположить, что Брамс их как бы комбинировал, подобно тому, как он поступал и с некоторыми интонационными оборотами, словно изначально жившими в его музыкальном сознании. «Пафос мысли комбинирующей», — так определял Б. В. Асафьев метод Брамса-симфониста. Правда, это комбинирование было скорее интуитивным и спонтанным и всегда исходило из духа целого, витающего надо всем.

Интересно отметить, что подход Брамса к тексту фактически соприкасается с идеей Вагнера о том, что композитор должен сам создавать литературно-драматическое произведение для музыкального воплощения. Однако Брамс не был поэтом. Его поэзией была музыка, его поэтическим образом — музыкальная тема. При создании крупных произведений он не смог бы ни подчиниться чьей-либо «чужой» логике, ни сделать ее своей. Поэтому поиски «подходящего» оперного сюжета были обречены на неудачу.

Мысль эта находит подтверждение в собственных (позднейших) высказываниях Брамса в связи с долго занимавшими его сюжетами «Короля-оленя» и «Секрета», а также с еще одним (к сожалению, не известным нам) произведением, рекомендованным ему Видманом. *Просто у меня все это искусство не укладывается в голове; не знаю, зачем вообще, когда и где мне там начинать музыку и где заканчивать. Относительно такого рода опер мне кажется, что если приложить немного больше сил и тща-*

тельности, то из них получились бы попросту театральные пьесы (обычные танцевальные, застольные и охотничьи песни и непременно балладу я не принимаю в расчет). Роберт Фукс собирается написать оперу, и мне, в сущности, нравится, что у него дома даже нет полного текста, а только важные для сочинения куски (JBS, 412).

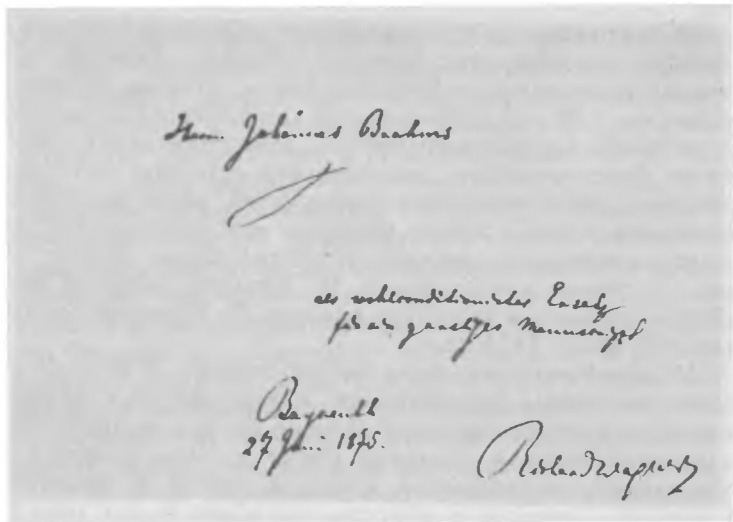
В другом письме к Видману Брамс высказывает мысль, любопытным образом предвещающую одно из положений оперной эстетики Дебюсси. Французский композитор, раздумывавший над проблемами оперы в период создания «Пеллеаса и Мелизанды», неоднократно противопоставлял свою позицию вагнеровской — особенно в связи с казавшимся ему неестественным бесконечным нагнетанием эмоциональной напряженности. В одном из интервью с Дебюсси (1902) читаем: «Г-н Дебюсси отвергает непрерывный лирический подъем, так как в жизни такового нет и человек возвышается до лиризма только в определенные решающие моменты» (Дебюсси, 1964, 50). А вот строки из письма Брамса: *Обе вещи («Король-олень» и «Секрет») я в первую очередь мыслю себе как диалог либо простейший речитатив сессо — или скорее мне пока кажется безразличным, каким образом будет развиваться действие (за исключением прорывов страсти)* (JBS, 351). Из этого же письма мы узнаем, что Брамс дорожил этими сюжетами, так как слышал в них отдельные эпизоды — целое же так и не смогло никогда получиться.

Забегая вперед, заметим, что из современных ему опер Брамс предпочитал всем прочим «Кармен» Бизе, сходясь в этом и со своим антагонистом Вольфом, и с Чайковским. Причина, вероятно, в том, что для всех троих высшим идеалом прошлого был Моцарт, а именно Бизе — как никому другому — удалось «повторить» Моцарта, встав на сходную позицию свободного синтеза жанров и форм («Кармен», как и «Дон Жуан», — своего рода *dramma giocoso*), на позицию естественного союза музыки и театра, имевшего крепкие корни во французской культуре. «Повторил» он и моцартовское сочетание бытового и высоко обобщенного, возвышенного планов, и реализованную Моцартом в «Свадьбе Фигаро» возможность использования в опере современного (и социально окрашенного) сюжета. А ведь, в отличие от многих, он специально не искал сюжета, а просто (как это часто делал и Моцарт) «выполнил заказ». Было чему позавидовать современникам! Правда, «Кармен» стоила ему жизни...

Моцартовское начало Брамс мог услышать в искренне любимых им опереттах Иоганна Штрауса. Конечно, они создавались в рамках «легкой музыки», которая ко второй половине XIX века уже начала отделяться от музыки «серьезной». Но какая прелесть — эти сочинения! Сколько жизни, естественности, легкости, какое точное ощущение ситуации, какая меткость характеристик, какое мастерство ансамблей, какое, наконец, изобилие мелодических мыслей, какое упоительное звучание оркестра! *Наши лучшие вещи*, — сказал как-то Брамс И. Штраусу, имея в виду «Летучую мышь» и Немецкий реквием. Ее премьера состоялась как раз в 1874 году...

Но для Брамса это была именно любовь — и — не его дело. Мы ищем штраусовское в его «Вальсах любви». Ищем — и иногда находим. Однако Брамсу не было дано полностью войти в подобную сферу музыки. Гамбуржец, обладавший несомненным чувством юмора и ценивший в искусстве живость и легкость, мог к ней только прикоснуться, а иногда услышать там то, что слышали уже следующие поколения. Но написать оперетту или даже комическую оперу он все-таки не мог...

Пока что Брамс опять прибегает к библейским текстам (из Апокалипсиса) при создании «Триумфальной песни», последовавшей сразу за «Песней судьбы» (ор. 54, 55). События франко-прусской войны 1870 года глубоко взволновали его. Для Брамса речь шла о родине, о судьбе Германии и ее единстве. «Республиканец» в искусстве, он был монархистом в вопросах государственного устройства. Император был для него священной особой, а Бисмарк, огнем и мечом объединивший Германию, — любимым героем и почитаемым человеком. Парадокс? Да. Один из многих, глубоко типичных для Германии того времени. Альтернатива — разрозненность или объединение под эгидой прусской монархии — решалась для Брамса безоговорочно в пользу второго. Убеждение Брамса было глубоким и искренним и не нам обвинять его в этом. «Триумфальную песню» он писал с огромным энтузиазмом и с таким же энтузиазмом посвятил ее императору. Но ее парадно-торжественный характер почти не несет печати индивидуального стиля, растворенного в «генделевской» героической монументальности. Публичным же признанием этого сочинения, с успехом прозвучавшего во многих городах Германии, Брамс был действительно счастлив. Ему казалось, что здесь-то он и обретает истинную цель



Надпись Рихарда Вагнера Брамсу в дарственном экземпляре партитуры «Золота Рейна»

своего творчества. Конечно, это было еще одной иллюзией «добросовестно заблуждающегося» романтика и правдой немецкой действительности.

Премьера «Триумфальной песни» состоялась 5 июня 1872 года под управлением Г. Леви. Это было прощальное выступление дирижера в Карлсруэ — он переезжал в Мюнхен. В том же году состоялась закладка театра в Байрейте, специально предназначенного для постановки главного труда Вагнера — грандиозной тетралогии «Кольцо нибелунга». Все эти годы, начиная с 1864, Вагнер был тесно связан со столицей Баварии, где его восторженно принял влюбленный в него и его музыку король Людвиг II. Для реализации плана строительства театра поклонники композитора создали «Вагнеровское общество».

Все это не могло не волновать Брамса, снова и снова решавшего вопрос, кто же из них прав в искусстве. Он все время следил за творчеством Вагнера, поднимавшегося в то время к вершинам славы. В июле 1870 года Брамс был на премьерах «Золота Рейна» и «Валькирии» в Мюнхене, где часто навещал Альгайера; еще раньше познакомился с партитурами этих опер у Везендонков в Цюрихе. Ему нравилось многое в «Валькирии» (позднее — и в «Гибели богов»),

гораздо меньше привлекали «Золото Рейна» и «Зигфрид», но сама идея вагнеровской музыкальной драмы оставалась по-прежнему чуждой. В марте 1870 года он пишет Кларе: «Мейстерзингеров» пришлось пять раз назначать и отменять. Теперь и повторения доставляют столько же хлопот. Уже это одно, естественно, мешает публике, так как ей нужен известный разгон. Публика гораздо безучастнее, чем я мог предположить. Меня не увлекает ни это произведение, ни Вагнер вообще. Но я слушаю его внимательно, насколько это возможно, т. е. сколько могу выдержать... Одно я знаю: во всем остальном, что я пытаюсь делать, я наступаю на пятки предшественникам, которые мне мешают. Вагнер мне никак не помешал бы с величайшей охотой взяться за оперу. Желание написать оперу сильнее, чем многие мои желания, например получить место музык-директора! (JBS, 301—302)

О должности Брамс напоминает не случайно: в мае 1870 года Хербек, завладевший к этому времени всеми дирижерскими постами в Вене, покидает один из них — руководителя концертов Общества друзей музыки. Кто займет его место? Возникают кандидатуры А. Рубинштейна, О. Дессофа, Г. Рихтера. Брамс не теряет надежды, хотя и сам сомневается в том, нужна ли ему действительно эта должность... В письмах этих лет (1869—1872) достигают кульминации мотивы неустроенности жизни «странствующего виртуоза», бесприютности «поэта» в окружающем мире. Вместе с тем он протестует и против любых форм зависимости.

Брамс — Зимроку

24 июня 1869 года

*Уважаемый друг!*

*Никак не думал и очень сожалею, что Вы были в неведении по поводу моего местопребывания...*

*К сожалению, я вообще-то все еще вынужден просить Вас проявить терпение. Я все больше замечаю, насколько жизнь виртуоза вредит столь непригодному для этого человеку, как мне. Либо человек должен легко меняться и я постепенно приспособлюсь. Но, короче, покой должен служить не только для наслаждения (даже собственно этому разучаешься), он также очень полезен для вещей, которые виртуоз в пути невзначай придумает. Между прочим, Моцарт прилагал особые усилия, когда писал свои прекрасные шесть квартетов, так будем же и мы стараться, чтобы та или другая вещь получились сносными. Сочинения к Вам придут, но, будь я сейчас издателем, я бы не стал торо-*

пить — стой! Просвещать и поучать Вас в этом вопросе мне не следует...

*Сердечно Вам преданный и спешащий*

*И. Брамс (JBS, 292).*

Брамс — Зимроку

*Вена, февраль 1870 года*

*Дорогой друг,*

*перестаньте подгонять своих композиторов; это может оказаться настолько же опасным, насколько обычно бывает бесполезным. Так уж оно и есть, сочинять — это не прясть или шить. Некоторые уважаемые коллеги (Бах, Моцарт, Шуберт) очень избаловали мир. Но если в красоте письма мы не можем с ними сравниться, то нам, пожалуй, следует даже остерегаться подражать им в скорости. Было бы также несправедливо, если Вы объясните все ленью. Ведь есть многое, что затрудняет нам (моим современникам) и многое, что, в частности, мне затрудняет написание музыки.*

*Пусть бы нас, поэтов, между делом использовали для чего-нибудь другого. Вы бы увидели, что мы вполне и само собой разумеется старательные люди. Но я уже скоро могу прекратить поиски «должности». «Пожизненный контракт» с Вами! Тогда выгода с большой вероятностью была бы на моей стороне! Во всяком случае я оказался бы тем человеком, кто бы без колебаний мог на это пойти — и все же лучше я не стану этого делать!*

*Впрочем, у меня нет времени, а то с удовольствием и дальше поболтал бы о том, как трудно сочинять и как легкомысленны издатели. ...Пока сердечный привет Вам, а также дамам.*

*Вскоре ждите большего от Вашего И. Брамса (JBS, 294).*

*И все-таки решение остаться в Вене постепенно созревает. Еще в апреле 1869 года он пишет отцу, отказываясь от гамбургской квартиры: Я всегда тешил себя мыслью, что смогу жить у тебя, но, в сущности, это оказывается все-таки невозможным... И теперь еще у меня сильное искушение поехать в Гамбург. Но музыка на улице и у соседей не дает мне покоя, а так как и та, и другая стоит денег, то зачем мне вид на огороженный участок?*

*И кроме того, что мне долго делать в Гамбурге? Кто мне, кроме тебя, еще нужен? И т. д. Ты сам хорошо знаешь, что у меня там во всех отношениях ничего нет.*

*Короче, я наконец осознаю, что должен быть хоть где-то более или менее дома и думаю к будущей осени устроиться здесь в Вене поуютнее (JBS, 290).*





Квартира Брамса в Вене (Карлсгассе, 4). Спальня

В декабре 1871 года Брамс переезжает на квартиру, которой суждено было стать его постоянным прибежищем. Это дом на Карлсгассе, 4, недалеко от церкви св. Карла и от здания Общества друзей музыки, в самом центре Вены. Там находят свое место «любимые друзья»: книги, коллекция рукописей, портреты Баха и Гайдна, бюст Бетховена, двойной портрет Роберта и Клары, шумановский рояль. В окно, открытое круглый год, смотрит орешина...

Смерть отца, последовавшая в феврале 1872 года, окончательно оборвала связь с Гамбургом, хотя заботы о сестре и мачехе остались святой обязанностью Брамса. Письмо к Кларе, написанное в апреле 1872 года, запечатлело сложное душевное состояние композитора.

*Вена, понедельник на пасху,  
1 апреля 1872 года*

*Любимая моя Клара,*

*Праздники я всегда провожу довольно одиноко, совершенно один, с несколькими дорогими мне друзьями в моей комнате и очень тихо — поскольку мои близкие либо умерли, либо находятся далеко. Как хорошо мне тогда, когда я с наслаждением ощущаю, как человеческое сердце наполняется любовью. Я ведь завишу от внешнего мира; эта неразбериха, в которой живешь — я не смею по этому*

поводу, не участвую во лжи, но кажется, будто лучшее в тебе закрывается и живет лишь какая-то часть твоего я, погруженная в грезы...

Всю зиму я очень усердно занимался контрапунктом. Зачем? Чтобы быть в состоянии лучше раскритиковать свои прекрасные сочинения, этого не понадобилось бы. Чтобы стать профессором Высшей школы — тоже. Научиться лучше писать ноты я уже не надеюсь. Но есть все-таки что-то трагичное в том, что ума у тебя становится в конце концов больше, чем может пригодиться.

Ты теперь совсем не знаешь и, как мне кажется, не понимаешь, тебе не интересно, в какой путанице мы живем (о Вагнере не говорю и не думаю)! <...>

Самые сердечные тебе пожелания. Передай также привет Марии, Иоахиму и твоим милым хозяевам.

Всецело твой Иоганнес (JBS, 310—311).

Летом 1872 года долго ожидавшееся приглашение от Общества друзей музыки наконец последовало в официальной форме. Оговорив необходимые для себя условия, Брамс принимает должность руководителя хора и оркестра. 10 ноября 1872 года состоялся первый концерт, программу которого Брамс долго и тщательно обдумывал. Его открыл «Те Деум» Генделя — сочинение, особенно вдохновлявшее Брамса в период работы над «Триумфальной песней». Концертная ария Моцарта «Ch'io mi scordi», два хора а саррелла Эккарда и Изаака и Большой дуэт Шуберта в инструментовке Иоахима (оригинал для фортепиано в четыре руки, любимое произведение Шумана, которое он считал симфонией), ясно обрисовали круг музыкальных симпатий Брамса. Понравившийся публике «Те Деум» был повторен через четыре дня в органном концерте — первом и последнем публичном выступлении недавно приехавшего в Вену Антона Брукнера...

В течение трех сезонов продолжалась дирижерская деятельность Брамса в Вене. Она принесла ему радость общения с хорошими музыкантами (он обновил состав оркестра артистами Оперы) и с любимыми произведениями. Впрочем, в выборе репертуара, как и во времена певческой академии, возникали разногласия с дирекцией Общества, не без основания полагавшей, что Брамс не всегда считается со вкусами венской публики, по-прежнему не слишком охотно шедшей навстречу глубинам баховской музыки. Между тем Гендель и Бах оставались его кумирами. «Саул», «Праздник Александра», «Соломон» Генделя, «Страсти по Матфею»,

«Пасхальная оратория», кантаты Баха наряду с «Торжественной мессой» Бетховена, офферторием Моцарта, «Реквиемом» Керубини украшали программы восемнадцати брамсовских концертов. Из более близких по времени композиторов присутствовали Шуберт (отрывки из еще неопубликованной мессы ля-бемоль мажор), Мендельсон («Вальпургиева ночь»), Шуман («Манфред»), Берлиоз («Гарольд в Италии»). Свои собственные произведения Брамс включал не слишком охотно: так, Немецкий реквием был поставлен по настоянию дирекции. Прозвучали также «Песня судьбы», «Триумфальная песня» и Рапсодия в прекрасном исполнении Амалии Иоахим.

Но главным для Брамса, наверное, было преодоление той нерешительности и скованности, которые преследовали его при обращении к большому оркестру. Летом 1873 года в Тутцинге близ Мюнхена Брамс пишет Вариации на тему Гайдна для симфонического оркестра. Темой послужила старинная песня паломников «Хорал святого Антония», входившая в качестве второй части в дивертисмент (партиту) для духовых (два гобоя, две валторны, два фюгата и серпент), написанной Гайдном в 1780-х годах. С рукописью партиты Брамс познакомился еще в 1870 году в архиве Общества у своего друга К. Ф. Поля, работавшего над биографией Гайдна, и выписал понравившуюся тему.

В задачу создания симфонического произведения (восемь вариаций и финал-пассакаля) входило достижение динамичного развития музыкальной мысли прежде всего собственно оркестровыми средствами. Избранный жанр и форма способствовали тщательной проработке инструментального «наряда» произведения — он получился даже эффектным, несмотря на обычный парный состав (с контрафаготом и четырьмя валторнами).

Перенеся в оркестр характерные приемы, найденные в Вариациях на тему Генделя для фортепиано, Брамс создал цикл из восьми вариаций, основывающийся на постоянной (даже в пределах одной вариации) смене типов фактуры. В них используется контрапунктическое противопоставление линий и пластов — у струнных и деревянных духовых инструментов в различных комбинациях, гибкие имитации, различные оркестровые штрихи. Как и в Вариациях на тему Генделя, здесь фигурируют два основных образных плана: лирический и скерцозный, но они укрупнены, подчеркнуты сменами темпа, лада и исключительным разнообразием ритмических рисунков.

	скерц.		лир.		скерц.		лир	скерц.
Тема	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
В	B	b	B	b	B	B	B	b

Как всегда, обращаясь к теме того или иного автора, Брамс творчески воспроизводит характерные черты его стиля. В данном случае это прежде всего живость и остроумие, юмористические эффекты, контрасты, динамика мотивного развития. Такова, например, вторая вариация (*Piu vivace*) с контрастом начального возгласа *tutti* и веселых перебросок *pizzicato* струнных на фоне однообразно заунывных секст кларнетов и фаготов. В шестой вариации (*Vivace*) буффонно-танцевальные мотивы по-разному скомбинированных духовых звучат на фоне легкого *pizzicato* струнных; в дальнейшем развитии те же самые мотивы, как это нередко бывает у Гайдна (а потом и у Бетховена), приобретают драматический размах и силу.

В лирических вариациях Брамс нередко имитирует органную звучность, наслаивает певучие контрапунктические линии у струнных, украшая их дробными рисунками деревянных (эффект «музыкальной шкатулки» в третьей вариации). Наибольший контраст в цикл вносит лирическая сицилиана-серенада, где флейты и альты, а потом скрипки и фагот играют томно-чувствительную мелодию в духе венской бытовой музыки.

Но центром притяжения всех сил и венцом сочинения предстает, конечно, блистательный финал-пассакалья на тему начального пятитакта хорала. Совершенство разработки этой формы (шестнадцать вариаций с кодой) не уступает финалу Четвертой симфонии. Брамс оказывал особое предпочтение вариациям на *basso ostinato*. *В теме, используемой для вариаций, мне, в сущности, важен едва ли не только бас. Но уж он-то для меня свят, он — та прочная основа, на которой я затем строю свои вымыслы (meine Geschichte baue). ...Если я варьирую мелодию, мне в лучшем случае удается быть остроумным или грациозным, либо — пусть даже и с настроением — углубить красивую мысль. На заданный бас я действительно сочиняю что-то новое, я изобретаю на него новые мелодии, я творю (JBS, 287—288).*

Исключительное значение в этом случае приобретает полифоническая техника. Брамс демонстрирует виртуозное полифоническое мастерство (канонически изложена уже тема), подчиняя его логике крупной симфонической формы: две большие волны нарастания обрамляют «тихую»

группу лирических вариаций, приводя к заключительному торжественно-эпическому провозглашению хорала. Так в конце длинного пути к симфониям Брамс еще раз — теперь уже в оркестровой музыке — отдает дань любви и уважения классическому искусству с его истоками и традициями.

Вариации на тему Гайдна принесли Брамсу большой успех. 2 ноября 1873 года они прозвучали в концерте Венской филармонии под управлением автора, а 5 февраля 1874 года удовлетворили даже лейпцигскую публику. Особенной любовью Вариации пользовались в Лондоне, где бисировались при первом исполнении. Задача создать репертуарное произведение, «равно докладное как знатокам, так и простой публике» (по выражению Глинки), была выполнена.

С Вариациями на тему Гайдна Брамс вступает в период все более укрепляющегося душевного равновесия и внутренней уверенности. Благополучно разрешился и неприятный инцидент, возникший в связи с очередным Нижнерейнским фестивалем, посвященным на этот раз памяти Шумана. Обострившаяся за последние три года подозрительность и ранимость, а также вечное «недоговаривание» в письмах привели к недоразумению. Брамс решил (конечно, необоснованно), что Иоахим и Клара были против исполнения на фестивале Немецкого реквиема, между тем как отсутствие определенности в его собственной позиции объяснялось раздражением из-за невозможности написать какое-нибудь новое сочинение — опять не было подходящего текста... В конце концов Брамс все-таки поехал в Бонн, где встретил много старых друзей, а оттуда с Кларой — в Лихтенталь.

Десять лет прошло с тех пор, как они в первый раз проводили там лето. Немало невольных взаимных обид было нанесено за это время. Клара обижалась, когда Брамс, заботясь о ее здоровье, советовал сократить число концертных поездок, по-прежнему очень интенсивных. Обижалась она и на то, что Брамс все реже приезжал в Баден-Баден. Но теперь все уладилось. Клара и Иоганнес играли Вариации на тему Гайдна в варианте для двух фортепиано, который он рассматривал как самостоятельное произведение. Показывал он и другие новые сочинения: два струнных квартета ор. 51, тоже возникшие в Тутцинге, — еще один рубеж перед симфонией.

Этот жанр стоял у колыбели творчества композитора;

когда-то в списке брамсовских произведений, составленном Шуманом для предполагавшейся первой публикации, фигурировал в качестве ор. 1 квартет си минор. Брамс уничтожил его, как и многие другие «грехи юности».

Возможно, что он не раз пробовал силы в жанре квартета, но только теперь счел нужным довести два произведения до окончательной отделки.

13 ноября 1873 года на камерных вечерах Хельмесбергера прозвучали Второй фортепианный квартет ор. 26 и Первый струнный ор. 51. Вечера эти всегда были хорошим барометром: интерес к творчеству Брамса в Вене растет. Упомянутая премьера гайдновских вариаций произвела настоящий фурор. Произошла и «реабилитация» ре-минорного концерта в Лейпциге — Клара сыграла его осенью в Гевандхаузе.

Лейпциг вообще все более располагался к Брамсу. Там поселились Элизабет и Генрих Херцогенберги, ставшие с этих пор ближайшими друзьями композитора. Они были прекрасными музыкантами и Брамс обычно посылал им рукописи своих новых произведений. Особенно чутко слышала музыку Брамса Элизабет, с которой он познакомился еще в первые венские годы.

В начале 1874 года Брамс получил приглашение из лейпцигского Гевандхауза. В отлично прошедшем концерте были исполнены Вариации на тему Гайдна, Рапсодия (солировала Амалия Иоахим), Венгерские танцы и «Песни любви». В следующем концерте Брамс играл вариации ор. 9 и ор. 24 и принял участие в трио с валторной и квартете ор. 25. Установились и контакты с издательством Петерса, где вышли песни ор. 63 и ор. 64. Брамсу по душе была демократическая ориентация этого издательства — на широкий круг любителей музыки. В одном из писем к Зимроку, претендовавшему на монополию брамсовских изданий произведений, композитор писал: *Но чуточку симпатии к издательству Петерса Вы все-таки должны мне разрешить. Я знаю все, что говорит против этого, — но тем не менее радостно, если партитуры или, например, «Песни любви», таким образом, можно купить несколько дешевле. Ничего не подделаешь, на галерках публика действительно лучше, чем в ложах* (JBS, 414).

Летом 1874 года Брамса ждала Швейцария: сначала многочисленные концерты из его произведений, а потом отдых в Рюшликоне, на Цюрихском озере, встречи и беседы с Видманом и с Келлером, работа над хорами и пес-

нями (ор. 62—64), завершившаяся «Новыми вальсами любви» ор. 65.

В последний сезон 1874/75 года дирижерская деятельность уже тяготила композитора, и, когда он понял, что Хербек, которого теснил в опере и филармонии Ганс Рихтер, собирается вернуться на свою старую должность, он без долгих колебаний отказался от нее. Дело было сделано, авторитет завоеван, самолюбие удовлетворено, оркестр освоен, а планы новых сочинений ждали завершения и — творческой свободы. 18 апреля 1875 года состоялся последний концерт, в котором прозвучала «Одиссея» Макса Бруха. На банкете, устроенном в честь Брамса, было сказано много прекрасных слов. *Я Вам благодарен* (Ich danke Ihnen sehr), — ответил Брамс и ушел, взяв под мышку поднесенный ему адрес (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 48).

Вновь обретенная свобода вызвала прилив творческих сил. В Цигельхаузене, неподалеку от Гейдельберга, возникает Третий струнный квартет си-бемоль мажор ор. 67 — одно из самых радостных сочинений композитора. Брамс называл его *большим и ужасающе трудным* (ein großen und fächerlich schweres Quartett), *противопоставляя квартетам ор. 51 — маленьким и жалобным* (klein und erbärmlich) (см.: Kalbeck, 1908—1910, 456). Думается, что это его обычная шутка: масштабы и сложность исполнения во всех трех квартетах примерно одинаковы, а по доступности и «открытости» выражения си-бемоль-мажорный превосходит своих собратьев. Однако большая рельефность тематизма, может быть, и вызывает определенные ассоциации с симфонией.

Еще одно сочинение — с гораздо более сложной судьбой — получило в Цигельхаузене окончательную отделку. Это фортепианный квартет ор. 60, эскизы которого возникли в 1854 году. Брамс написал тогда до-диез-минорную первую часть и ми-мажорное Andante. Двадцать лет спустя было написано скерцо (на основе скрипичного скерцо из коллективной сонаты, посвященной Иоахиму) и наконец финал. Первоначальную тональность Брамс заменил на до минор. Квартет запечатлел высший накал напряжения сил, мрачных мыслей и страстных порывов брамсовского «вертеризма». С удивительной последовательностью и определенностью, совершенно не свойственной ему в других случаях, высказывался Брамс о содержании произведения. Еще в 1868 году, показывая эскизы первой части Дайтерсу, он сказал: *Теперь представьте себе человека,*

который хочет застрелиться и которому ничего другого не остается. В письме Бильроту от 23 октября 1874 года Брамс называет квартет почти иллюстрацией к последней главе о человеке в синем фраке и желтом жилете. Разъяснения находим в письме к Зимроку от 12 августа 1875 года... *Квартет наполовину старый, наполовину новый...* Кроме того, Вы можете поместить иллюстрацию на титульном листе! А именно — голову с приставленным к ней пистолетом. Тогда Вы сможете составить себе представление о музыке! Я пришлю Вам для этой цели мою фотографию! Синий фрак, синие панталоны и сапоги с отворотами Вы тоже можете использовать, вы ведь, кажется, любите цветную печать (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 12). Те же определения мелькают и в письмах к Т. В. Энгельману: *Из второго Вашего вопроса я вижу, что чтение Гёте Вы начинаете со второй части «Фауста», а то непременно бы вспомнили «Вертера»! Прочитайте же Вашей маленькой супруге последнюю главу, чтобы лучше понять квартет!* (JBS, 328)

Высмеивая свое «вертерианство», Брамс тем не менее с видимой охотой о нем вспоминает, а может быть, хочет с помощью «мысли изреченной» окончательно отринуть его от себя...

Так или иначе, автобиографический характер квартета не вызывает сомнений. Еще один долг юности был выплачен. Оставался последний — симфония.



## КВАРТЕТЫ

Три струнных квартета образовали — вместе с Вариациями на тему Гайдна — самый непосредственный доступ к симфониям, явившись их своеобразными эскизами. В драматизме до-минорного квартета угадывается будущая Первая, в элегичности ля-минорного — Четвертая (отчасти и Третья), в жанровости си-бемоль-мажорного — Вторая. С симфониями их роднит интонационная простота тематизма и виртуозность его развития. Однако ярко выраженная специфика камерного стиля (при внутренней масштабности образов) отделяет их от симфоний, приближая к произведениям позднего периода.

Стиль квартетов Брамса отличает особая интонационная насыщенность и интенсивнейшая тематическая работа — почти одинаковые и в изложении, и в развитии материала. Это создает определенные трудности для восприятия музыки, что особенно относится к до-минорному квартету, где безраздельно господствует драматическое движение и темные краски. В ля-минорном преобладает угрюмая элегичность, но в его лирической интонации, пожалуй, больше сердечности и мягкости. Си-бемоль-мажорный квартет, наоборот, полон бодрости и душевного здоровья, искрится разнообразием красочной палитры.

Тематизм до-минорного квартета характеризуется абсолютным единством, особенно это относится к первой части и финалу. Источником служит тема главной партии *Allegro*, состоящая из нескольких, достаточно обобщенных и отстоявшихся интонаций (поступенный ход I-II-III,

подъем по звукам тоники, уменьшенная септима, малая секунда на вершине большой волны). Ширина мелодического диапазона способствует равной значимости каждого из мотивов.



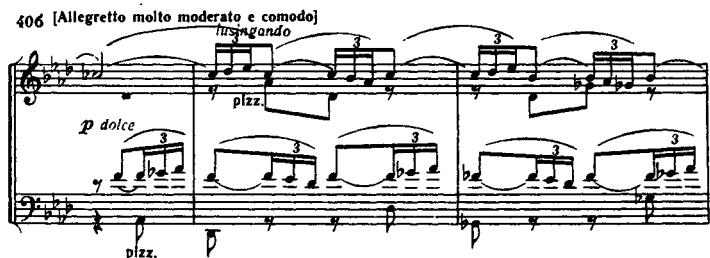
Вся ткань Allegro, пронизанная этими мотивами, воспринимается как разработочная. В квартетах формируется техника объединения тем общим сопровождением или проработания темы из контрапунктов предыдущей. При этом как раз в разработке тематический материал выделен более рельефно — благодаря контрастным сопоставлениям, тогда как экспозиция отличается особой текучестью. Колорит части — затемненный, мажор почти полностью отсутствует, есть стремление, отчаяние и напряженность, но борьбы нет, как нет и тематической персонификации действующих сил. Срыв кульминации в седьмом такте проецируется на всю часть: самый сильный эмоциональный подъем в коде сменяется угасанием в холодно звучащем до мажоре.

Все качества первой части усиливаются в финале, построенном на комбинировании тех же тематических элементов и еще больше растворяющем их в непрерывном интонационном движении; еще сильнее абстрагируются лирические темы, еще меньше тепла несут мажорные эпизоды.

В средних частях цикла осуществляется процесс постепенной кристаллизации тематического материала. В Poco Adagio происходит медленное «освобождение» лирики, еще очень скованной в первой теме (ля-бемоль мажор), связанной с ритмом и интонациями первой части. Во второй теме (ля-бемоль минор) с ее прерывистым дыханием, паузами приоткрывается наконец мир души, усталой и печальной. Установившееся триольное движение смягчает и возвращающуюся первую тему, внося более свободное дыхание в Poco Adagio.

Истинным смысловым центром квартета, одновременно его романтической «загадкой» и «разгадкой», является Allegretto — часть цикла, где Брамс обычно преподносит сюрпризы или проясняет смысл концепции...

Первая тема — воплощение стихии бесконечно кружащегося движения. Но в этом круге бьется, пульсирует и «жалуется» лирическая интонация. Выразительность нисходящих задержаний усилена концентрацией полутонов и мелькающей увеличенной секундой. Мелодия у первой скрипки — впервые в квартете. — обособлена на длительном участке ее изложения и подчеркнута функционально ясным басом и гармоническим сопровождением. Лирическая природа высказывания — и одновременно бесконечность «perpetuum mobile» усиливаются во второй теме-каноне.



Связующие и заключительные построения, рассеивающие напряжение, и безразлично веселое трио в фа мажоре еще больше оттеняют необычную для всего квартета рельефность основных тем.

Второй квартет Кальбек называет «Эвсебием», противопоставляя его до-минорному «Флорестану». Элегический тон первой части дает на это основания, но драматическое начало проникает и сюда.

Облик квартета определяет, как всегда, первая тема, в которой сплетаются, проникая во все голоса, звуки двух девизов брамсовской юности — Иоахима и его собствен-

ного\*. Здесь также соединяются элементы будущих начальных тем Третьей и Четвертой симфоний — при большей внешней близости Третьей и общем элегическом тоне с Четвертой. В квартете, как и в Четвертой симфонии, лирическая экспрессия обретается постепенно по мере развертывания темы, как бы дающего направление развитию всего произведения.

41 Allegro non troppo

*espress.*

*p*

*f* *dim*

В отличие от первой части до-минорного квартета основные грани Allegro non troppo обозначены четко. Общий контур экспозиции напоминает о некоторых образцах песенной сонатности Шуберта, где активные связующая и заключительная противостоят лирической главной и побочной (см., например, ля-минорный квартет Шуберта).

\* F-a-e — frei, aber einsam (свободен, но одинокий) и f-a-f — frei, aber froh (свободен, но радостен).

Но переходы сглажены, драматические нагнетания происходят постепенно и сменяются тихими растворениями. Зато исключительная концентрация мысли и действия происходит в разработке, где возникает конфликт между двумя элементами главной темы. Первый обособляется в каноне крайних голосов, напоминая в этом виде motto из ля-минорного квартета Бетховена op. 132, второй активизируется в диалоге со своим вариантом в обращении. Разработка изобилует полифоническими приемами (двойные каноны) и характеризуется предельной тематической насыщенностью, персонификацией тембров (особенно виолончели), рельефностью центральной кульминации, возникающей на гребне большой волны, на спаде которой осуществляется плавное возвращение к репризе. Итоговая кульминация в коде еще больше активизирует мотивы главной партии, окончательно снимая их исходную нейтральность. Именно на завершающей стадии развития облик лирико-драматического Allegro приобретает наибольшую яркость.

В остальных частях цикла продолжается сопоставление минорных и мажорных тем. Оно выявлено с большей определенностью, чем в Первом квартете, но все же индивидуальный облик сочинения характеризуется прежде всего тематизмом минорной сферы, так или иначе связанной с образно-интонационным строем начальной темы квартета. Так, в *Andante moderato* (вторая часть) «строгая лирика» первой ля-мажорной темы светлеет лишь постепенно — в процессе «освобождения» мелодического голоса от вязкой фигурации альты и виолончели. Процесс этот приводит (в песенно-романсном дополнении к первой теме-периоду и — далее — в коде) к звучанию более воздушному и нежному. А вот образ середины *Andante moderato* (фа-диез минор) с его семантикой музыки XVIII века (пунктирный ритм, имитации, тираты, речитативные интонации), напоминающий о разработке первой части квартета, сразу очерчен очень выпукло. Рельефность возникающего контраста усиливается образными реминисценциями первого раздела *Andante moderato* (фа-диез мажор), дважды сопоставляющихся с основным материалом середины.

«*Mezzo voce*» ля-минорного менуэта (*Quasi minuetto, moderato*) возвращает к элегическому колориту первой части, простиупающему как бы через дымку «прошлого» (как в менуэте из виолончельной сонаты op. 38). Очень существенную роль здесь играет регистрово отделенная

низкая квинта у виолончели — своего рода напоминание о шубертовском «Шарманщике». Тема менуэта выросла из заключительных тактов первой части и близка по звуковому составу начальному мотиву квартета. Тема же финала в свою очередь вырастает из соединения самого активного мотива начальной темы квартета (конец четвертого такта) с вариантом первого мотива менуэта. В финале лирико-драматическая экспрессия первой части приобретает характер энергичного воодушевления — с обычным для Брамса (хотя и не слишком отчетливо выраженным) венгерским колоритом.

Соотношение ладовых сфер в менуэте и финале на первый взгляд совершенно различно, но упомянутая выше общая тенденция — к главенству минорной сферы — действует в обеих частях. В менуэте возникает прямое сопоставление — сюда вторгается (в качестве трио) настоящее скерцо, *Allegretto vivace*. Однако оно было подготовлено своего рода «балетной» вариацией на тему менуэта (реприза простой трехчастной формы). Трио роднит с вариацией легкое подвижное *staccato* в трех голосах квартета, начало нисходящего движения верхнего голоса с квинтового тона. Связь менуэта и трио подчеркнута возвращением темы менуэта в середине трио до-диез минор; развитие этой же фразы служит переходом к общей репризе\*. В финале же господствует главная тема (форма — рондосоната), проведения мажорной побочной не дают полного переключения в другое русло, стихия брамсовского ля-минора (вспомним Вариации на тему Паганини) — ощущается как всепоглощающая.

Си-бемоль-мажорный квартет, сочиненный двумя годами позже, исполняет в триаде роль народно-жанрового финала. Разнообразие жанрово-бытовой основы, непринужденное и искреннее веселье, юмор, радостное ощущение жизни противостоят аскетизму минорных квартетов. Фактура становится более прозрачной, главные мелодические голоса выявлены с большей определенностью, хотя принцип тематизации всей ткани сохраняется, особенно в первой части, родственной в этом отношении ля-минорному квартету (начальный мотив квартета в минорном варианте даже напоминает лейтмелодию ля-минорного). Правда, здесь речь скорее идет о постоянном присутствии — в различ-

---

\* Двойной канон на основной теме менуэта (вторая скрипка и виолончель) и варианте темы трио (первая скрипка и альт).

ных голосах и темах — начального мотива, всегда легко улавливаемого слухом из-за неизменности его ритмической структуры.

Самое же главное в си-бемоль-мажорном квартете — это удивительная (даже для Брамса) органичность соединения подчеркнутой классичности (в духе Гайдна и особенно Моцарта) с романтической лирикой. Можно предположить, что существует различие между брамсовским «классицизмом», тяготеющим к соединению стилистически более нейтральных элементов прошлого, и брамсовской «классичностью», которая опирается на более индивидуальные образцы искусства венских классиков. В первом случае и в самом брамсовском стиле затушевывается индивидуальное начало; во втором — оно свободно расцветает, опираясь на гораздо более определенную основу. Любопытно, что главная сфера «классицизма» — драматическая образность и нередко сопутствующая ей «строгая» лирика («Песня судьбы»). «Классические» же в своей основе произведения более тяготеют к воссозданию светлой гармонии, к игре разнообразными красками, романтической лирике. Истоки такого синтеза тоже можно обнаружить в творчестве венских классиков — вспомним вторую часть симфонии «Юпитер», многое в гайдновских квартетах. В си-бемоль-мажорном квартете Брамс безусловно акцентирует лирическое начало. Так возникает сквозная нить, соединяющая все квартеты и особенно ля-минорный с си-бемоль-мажорным. «Скованное» лирическое высказывание постепенно высвобождается, достигая расцвета в сочетании с классической ясностью. Квартет занимает достойное место в той линии брамсовского творчества, которая идет от серенад и ля-мажорного фортепианного квартета к триаде, увенчивающей ее, — Второй симфонии. Скрипичному концерту и особенно — ко Второму фортепианному концерту.

Начало квартета сразу вызывает в памяти «охотничий» квартет Моцарта (К. 458) — в той же тональности.

42a *Vivace*



У Моцарта же (и вообще из сонатных allegro венских классиков) Брамс заимствует фактурную идею, резко отличающую этот квартет от предыдущих: противопоставление темы общим формам движения — веселым и энергичным пассажам, вступающим, как и положено, в связующей партии. Однако здесь подчеркнуто полифоническое начало: пассажи оказываются противосложением к основному мотиву, пронизывающему всю ткань первой части.

Брамс явно использует и тот гайдновский вариант сонатного allegro, в котором новая тема формируется только под конец экспозиции (см., например, симфонию № 104 ре мажор). Он выделяет побочную партию сменой размера ( $2/4$ ), плясовым ритмом, слегка напоминающим чешскую польку, и озорным прыжком на сексту вверх и септиму вниз — в духе тирольских йодлей. Появление побочной предварено сумрачно-таинственной промежуточной темой в одноименном фа миноре. Здесь тоже вспоминается пример из венской классики — «Пражская» симфония Моцарта. Главное же своеобразие экспозиции состоит в уже упоминавшемся постоянном присутствии (во всех партиях) начального мотива квартета.

Как и в первых двух квартетах, большое внимание уделено разработке. Но тип ее несколько иной. Мотивной работе посвящен только центральный раздел, где развивается материал побочной партии. Основное же место занимают своего рода «лирические миниатюры» — относительно законченные эпизоды, которые строятся или на новом материале (плавные параллельные линии с терцовыми удвоениями, связанные с характером и ладом промежуточной темы), или в виде вариации на главную тему в фа-диез мажоре. Общая лирическая направленность квартета обозначена тем самым очень ярко.

Andante (фа мажор) — первый — и в своем роде единственный случай свободного, непринужденного ли-



рического высказывания во всей триаде. Мелодия льется широко, захватывая всю миниатюрную трехчастную форму, которая «слушается» как единое построение. Впервые тема обретает черты истинной вокальности, брамсовской песенной лирики (можно вспомнить песню «Стоим мы сумрачные рядом»).

43 [Andante]



Свет и покой начальной темы оттеняется «моцартовским» вторжением «незапного мрака», отмеченным тиратами, пунктирным ритмом и т. п. (ср. с *Andante moderato* из Второго квартета). Однако плавность переходов смягчает контрасты.

*Agitato* (*Allegretto non troppo*) — следующее в цепи брамсовских «интермеццо», по его словам, *нежнейшее* из всего, что он написал (см.: Kalbeck, 1908—1910, 460). Альт солирует почти на всем протяжении, изредка сменяемый скрипками (все, кроме альтя, играют с сурдинами).

44 *Agitato* (*Allegretto non troppo*)



Поручение мелодии среднему голосу создает впечатление затаенности, однако начальный октавный размах и беспокойно-драматичное развитие музыкальной мысли во втором построении, где постепенно вырисовывается нисходящая терцовая цепь (такие интонации прорезались и в ля-минорном квартете), говорят о стремлении вырваться из мира нежных и легких видений. В мелодико-ритмической организации темы есть черты вальсовости, правда затененные ритмикой сопровождающих голосов; вальсовость неожиданно прорывается в маленьком среднем

эпизоде (форма до трио —  $abca_1b_1$ ), вносящем редкий для Брамса оттенок несколько взвинченного воодушевления — почти в духе Малера или Шостаковича.

Трио только усиливает воздушность и «волшебность» звучания, в нем чуть больше света; вальсовое движение сохраняется и альт продолжает свое пение — с немного измененным ритмическим рисунком, более близким к менуэту. Общее единство настроения, складывающегося из тончайших нюансов элегичности, тоски, воодушевления, порыва, усталости, нежности, затаенности, воздушности, не разрушается ни на мгновение. Брамс достигает полного совершенства в своем искусстве м и н и а т ю р ы, получившей и идеальное тембровое воплощение. *Agitato* си-бемоль-мажорного квартета можно назвать образом романтической души брамсовского искусства. Именно так воспринял его один из главных «адресатов» и ценителей — Иоахим: «Ре-минорная часть и финал — едва ли не лучшее, что ты создал в камерной музыке, первая полна волшебной романтики, последняя полна задушевности и грации — при искусной форме. Но не надо обижать и оригинальную первую часть, и сжатое, столь прекрасно звучащее *Andante*» (цит. по: Kalbeck, 1908—1910, 461).

Иоахим точно оценил и финал квартета. Пожалуй, это первый из мажорных брамсовских финалов, обладающий такой степенью органичности и индивидуальности. Брамс применяет здесь вариационную форму, дающую полный простор его фантазии и полную свободу от обязательств перед классической сонатностью. Поразительно искусство, с которым он делает столь непритязательную и грациозно-простодушную тему основанием для подлинно симфонического и т о г а всего произведения. Поначалу она звучит как народная песенка, близкая первой части только по общему «народно-классическому» духу. Однако в ней уже заложены возможности для последующего возвращения материала первой части.

В вариациях Брамс постепенно переходит от типичного классического орнаментирования (первую вариацию начинает альт, как бы продолжая линию *Agitato*) к романтической миниатюре. Краски при этом становятся все более прозрачными и хрупкими: тональности движутся к соль-бемоль мажору (вспоминается фа-диез-мажорный эпизод в разработке первой части) через си-бемоль минор и ре-бемоль мажор. В си-бемоль-минорной вариации сразу возникают «плавные линии» — на этот раз в обнажении

крайних регистров (первая скрипка и виолончель в две октавы) — реминисценция промежуточной темы начального Allegro.

В момент наибольшего тонального удаления (шестая вариация в соль-бемоль мажоре) возвращается мелодия темы, выделенная *pizzicato* виолончели на фоне воздушных аккордов. Как бы вызванная этой «серенадой», вторгается «фанфара» первой части в сопровождении веселых пассажей. В восьмой вариации возвращается и промежуточная тема в си-бемоль миноре; в заключении лирический дуэт темы финала (в увеличении) и мотива первой части завершается последним «веселым пассажем».

45 [Poco allegretto con variazioni]

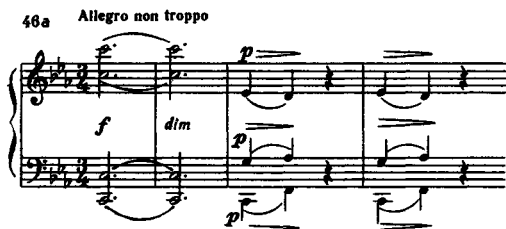
*dolce*  
*pizz.*

До-минорный фортепианный квартет ор. 60 — сочинение «из старых тетрадей» — ближе своим «родственникам», ансамблям начала 60-х годов (особенно — фа-минорному квинтету). Однако он не меньше, чем до-минорный струнный, приближается к Первой симфонии — и не только по времени возникновения эскизов. Фортепианный квартет уступает струнным в виртуозности полифонической техники и искусстве разработки материала, зато с и м ф о н и ч е с к о е начало выявлено в нем полнее, чему, конечно, способствует участие фортепиано. Наблюдается и тяготение к лейтмотивности — и в этом тоже своего рода подготовка Первой симфонии.

Квартет вписывается в ряд драматических сочинений Брамса (от фа-минорной сонаты до Первой симфонии), развивающих «мотив судьбы». Он концентрируется впервые на грани разработки и репризы первого Allegro, бушует в отчаянно-драматическом скерцо, приобретает «бетховенское» обличье в связующей партии финала. Как и в квинтете, с ним связана полутоновая интонация VI—V, придающая ему особую напряженность и связывающая его с лирической интонационностью. Но здесь он кристаллизуется в результате слияния с лейтмотивом или motto — начальным мотивом произведения.

Квартет открывается возгласом фортепиано — длительно выдержанным «до» в четырех октавах, имеющим не только семантику призыва к вниманию, но и оттенок суровой роковой непреложности.

Уже в пределах первого построения возникают октавные ходы *pizzicato* у струнных, как бы «развертывающих» начальную октаву. Октавный ход мелькает далее в связующей партии, проникает в фактуру побочной, а в начале репризы, сливаясь с мотивом судьбы, играет роль подлинного лейтмотива. Итоговый вариант возникает в коде.





Принцип *motto* связан в квартете — в отличие, например, от струнного квартета до минор — с предварительным экспонированием материала, способствующим более рельефному выделению ведущих интонаций. Близкие этому варианты мы встретим впоследствии в первых трех симфониях. Нередко такое экспонирование происходит во вступлении — как бы вступительном разделе главной партии. В рассматриваемом квартете здесь представлены секундовый «мотив вдоха» (он будет входить во все темы *Allegro*) и хроматический нисходящий ход, заявляющий роль хроматики во всем квартете. Собственно же главная партия сохраняет только «мотив вдоха», приобретающий значение, сходное с начальным возгласом, и превращающийся в сильнейший импульс к драматическому движению.

Равно активное участие обоих вариантов тематических образований в развитии *Allegro* приводит к индивидуальному решению сонатной формы. Она и пронизана единой линией развития, и сохраняет взрывчатость и обилие контрастов, характерных для ранних брамсовских сонатных *allegro*.

Очень примечательным — в плане дальнейшей эволюции и движения к симфониям — представляется драматизация завершающего этапа *Allegro*. Здесь, как и в преды-

душих минорных первых частях — сонате фа минор, соль-минорном фортепианном квартете, фа-минорном квинтете, виолончельной сонате ми минор, — концы экспозиции связаны с затуханием и успокоением; однако в репризе квартета уже в середину побочной партии вторгается разработочный материал, волна драматического нарастания захватывает все последующее развитие, в кульминации которого преобразуются интонации заключительной партии. Эта тенденция, проявляющаяся и в ля-минорном квартете, приводит впоследствии к драматической кульминации экспозиции в заключительной партии (три первых симфонии).

От первоначального замысла квартета целиком, вероятно, сохранилось прекрасное ми-мажорное *Andante*, перенесенное Брамсом в окончательный вариант без тональной замены. Вспомнив об автобиографическом характере квартета, его можно назвать «признанием в любви». Действительно по искренности и нежной трепетности чувства, изливающегося с полной свободой и вместе с тем хранящего глубокою затаенную печаль расставания и неизбежности горя («Но говоришь — люблю тебя, и горько, горько плачу я»), *Andante* до-минорного квартета выделяется даже среди самых прекрасных образцов брамсовской лирики. От него тянутся нити к поздним произведениям композитора — например, к *Adagio* си-минорного квинтета. То, что *Andante* увидело свет с таким запозданием и уже не могло быть воспринято как непосредственное признание, усиливает оттенок элегичности — особенно в контексте сумрачно-сурового по господствующему настроению произведения. В то же время это и лирика брамсовского утешения, мечтательно-мягкого и томительно-нежного. Тональность ми мажор и впоследствии нередко будет связана с подобными образами — это прежде всего *Andante sostenuto* Первой симфонии, некоторые эпизоды *Andante moderato* Четвертой и интермеццо op. 116 № 4. В *Andante* до-мажорного квартета ясно слышны слагаемые этого — удивительно постоянного — образного синтеза. В связующей партии кристаллизуются «мотивы утешения» — мягко ниспадающие сексты у скрипок (ср. с *Andante* фа-минорного квинтета, пример 24); на мгновение звучание усложняется повышением пятой ступени (his) в фортепианной фигурации, сразу вносящим оттенок томительной напряженности. Тот же звук в мелодии альты — с новым гармоническим вариантом — обостряет

47a [Andante]

ощущение изысканной хрупкости побочной темы (проведение в репризе). Оба примера иллюстрируют мелодическую природу брамсовской гармонии.

Еще одна брамсовская «лейтинтонация» рождает основную тему Andante. Впервые она прозвучала в «лунном свете» Andante фа-минорной сонаты — здесь же она омрачена VI низкой, хотя и сохраняет обостренно-мажорный колорит, начинаясь от III. Гораздо чаще у Брамса нисходящие терцовые цепи формируют темы минорные.

Над финалом квартета Брамс работал дольше всего. Действительно, «развязать» узел противоречий, драматического конфликта, «не дав герою застрелиться», было сложно... Решение Брамса соответствовало жизненной

коллизии, породившей это произведение. В финале возникает стихия «вечного движения», которое то концентрирует драматические порывы, то рассеивает их. Ощущаются и интонации будущей Четвертой симфонии. Борьба минора и мажора продолжается до последнего мгновения — подобно шубертовской «Ревности и гордости» — вплоть до заключающего все сочинение тихого до мажора... Так перед созданием Первой симфонии Брамс как бы пробует два варианта исхода драматического до-минорного произведения — полная неразрешимость вечных противоречий в струнном квартете; отстранение и тихий уход — в фортепианном.



## СВЕРШЕНИЕ. ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ (1876—1879)

Природы и искусства расхождение —  
Обман для глаз: их встреча выполнима.  
И для меня вражда их стала мнима,  
Я равное питаю к ним влечение.

Яви лишь честное, художник, рвенье!  
Трудись размеренно, неколебимо,  
Разумно в области искусств любимой —  
Природа даст душе воспламенение.

Бывает так со всяким начинаем:  
Коль необуздан ум твой — будет тщетно  
Стремление к высотам совершенства.  
Их достигаешь сил всех сочетаньем;  
Лишь в чувстве меры мастерство

приметно,  
И лишь закон свободе даст главенство.

*И. В. Гёте*

Двадцать лет понадобилось Брамсу для того, чтобы завершить наконец работу над симфонией. Двадцать лет долгого пути, каждый шаг которого медленно приближал к заветной цели. Трудно даже перечислить все этапы, пройденные композитором: фортепианные сонаты, особенно фа-минорная, где впервые сложилась концепция преодоления судьбы; ре-минорный фортепианный концерт, где впервые зазвучал оркестр и предельно обострилась трагическая напряженность коллизий; фа-минорный квинтет, где тема судьбы получила наиболее трагедийное воплощение и «музыкальное действие» обрело подлинную симфоничность; Немецкий реквием, утвердивший эпическую масштабность брамсовского музыкального мышления; «Песня судьбы», давшая музыкально-поэтический ключ к драматической концепции будущей симфонии; Вариации на тему Гайдна, где Брамс использовал разнообразные возможности оркестра и наконец, квартеты, где он отточил тематической работы. Создание симфонии, к которому Брамс вплотную приступил в 1874 году в возрасте сорока одного года, стало для него не просто сочинением произведения в одном из инструментальных жанров, а центральным событием жизни, которого ждали и друзья, и враги. Трудности творческого пути — Брамс всегда чувствовал за собой *шаги гиганта* — Бетховена (цит. по: Друскин, 1970, 39), воплотились в характере сочинения, соединившем в себе исповедальность и объективность, монументальность и

камерность, острейший драматизм и радость приятия мира.

Каждая симфония Брамса рождалась в ей предназначенном месте. В Рюшликоне, вблизи Цюрихского озера и Альп (вспомним о Немецком реквиеме!) Брамс начал перерабатывать первую часть (он играл ее Кларе еще в 1862 году) и приступил к созданию финала — недаром там нашла свое место тема «альпийского привета», посланного Кларе в знак примирения после размолвки. Летом 1876 года Брамс неожиданно избрал местом своих «прогулок» Засниц на острове Рюген, променяв южные озера на лес и шум северного моря. Здесь были все условия для сосредоточенной работы, прерываемой только беседами с другом — певцом Г. Геншелем, оставившим о них интересные воспоминания. Речь шла о Вагнере, о Бахе, о Гёте и других поэтах, о творческом методе композитора, о том, как одиноко жить ему без семьи и детей... (см.: Kalbeck, 1912—1913, 78—84).

Из Засница Брамс поехал в родной Гамбург, а потом в Лихтенталь к Кларе, где 25 сентября сыграл ей первую часть и финал, а через две недели — всю симфонию. Но и в эти дни свершения главного дела своей жизни Брамса опять одолевали сомнения. Завет Шумана был исполнен. Ну, а если он должен продолжить дело Учителя в Дюссельдорфе, откуда поступило приглашение занять место музыкального директора? *Мое желание иметь место и работу настолько давнее и серьезное, что теперь мне приходится по этому поводу крепко подумать,* — пишет Брамс Бильроту в письме от 17 октября. *Уезжать из Вены мне не хочется и у меня есть много возражений именно против Дюссельдорфа... Нет худа без добра — так ты, наверное, скажешь. Дело в том, что я решил выступить с симфонией. Я подумал, что нужно же венцам на прощание сыграть что-нибудь порядочное. Хербек попросил меня об этом (не имею представления, откуда он узнал), и, в сущности, мне кажется вполне милым, если я сыграю ее Обществу и своим хористкам, хотя и думаю с некоторой грустью о филармоническом оркестре.*

*Так как симфония из-под моего пера — раритет, по поводу нее уже много телеграфируют и пишут. Я, вероятно, исполню ее 4 ноября в Карлсруэ, 9 — в Мангейме, 15 — в Мюнхене, 17 декабря у вас.*

*Очень уж не люблю писать, а то я сообщил бы тебе подробнее, что форма приглашения в Дюссельдорф не могла мне не понравиться. Лучшие мужи самым искренним об-*

*разом заинтересованы во мне, и их письма были таковы, что заставили отступить все сомнения. Да ведь и мои основные возражения по-детски несерьезны и о них придется умолчать, плохая грубая рейнская речь (в особенности в Дюссельдорфе) и — и — в Вене ничего не стоит оставаться холостяком, а в маленьком городе старый холостяк — карикатура. Жениться я больше не собираюсь — и имею некоторые основания опасаться прекрасного пола* (JBS, 338—339).

Конечно, Брамс никуда не уехал. Заботы о симфонии поглотили его. Тревожась за судьбу своего детища, он хотел услышать его *в маленьком городе в исполнении хорошего друга, хорошего капельмейстера и хорошего оркестра* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 112—113). Выбор пал на Отто Дессофа из Карлсруэ. Дальнейший план, намеченный в письме к Бильроту, также был осуществлен (в Мангейме, Мюнхене и Вене дирижировал автор). Все прошло благополучно, хотя и с достаточно скромным успехом. Симфонические триумфы были еще впереди. Но Брамс, как всегда, довольствовался вниманием и признанием близких друзей. После концерта в Лейпциге 18 января 1877 года Клара писала: «Особенно последняя часть с ее гениальной интродукцией, такой мрачной, действительно потрясающей, проясняется потом все больше и больше вплоть до солнечного мотива последней части, с которым сердце прямо-таки расширяется, как будто его освежает весенний воздух после долгих пасмурных дней» (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 131).

Вторую симфонию Брамс год спустя после Первой — в сентябре 1877 года, немного опоздав на день рождения Клары (забыл посмотреть в календарь), тоже привез в Лихтенталь. Освободившись от обязанности возведения сложного здания «бетховенской» концепции, он легко и быстро создал одно из самых обаятельных и светлых своих творений. 5 октября Брамс сообщает Зимроку из Лихтенталя: *Да — новое приятное чудовище — Дессоф утверждает, что я еще не сочинял ничего более прекрасного!* (JBS, 346)

В письме Зимроку от 8 ноября через юмористически преувеличенное выражение благодарности по поводу издания Первой симфонии сквозит истинное удовлетворение: *Не знаю, хватит ли у Вас воображения, чтобы представить себе, как меня порадовала Ваша любезность и как я благодарен Вам! Описывать это неловко, и особенно мою расстроганность трудно передать словами! И в самом деле —*

вникните по-настоящему, в какой восторг должен прийти композитор; а так как Вы хорошо знакомы со мной и знаете, что я ни в коей мере не тщеславен, то Вам понятно, что наслаждение мне, в сущности, доставляет лишь Ваше бесконечно дружеское отношение. Единственным недостатком этого великолепного издания я считаю наличие у него названия и номера... Оно лежит на фортепиано и повергает всех в восторг и удивление; молодых композиторов мне приходится оберегать от его лицемерия, иначе Вам присылали бы слишком много симфоний (JBS, 346). Брамс упоминает и о готовящейся премьере Второй симфонии. Она состоялась 30 декабря — Венским филармоническим оркестром дирижировал Ганс Рихтер. Симфония имела огромный успех, повсюду сопутствовавший ей и в дальнейшем. Отвечая Кларе на ее рассказ о триумфе симфонии на Нижнерейнском фестивале 1878 года, Брамс писал: *В связи с этим я желал бы лишь вернуть к жизни моего отца и твоего мужа и еще думаю, что ни с кем другим мне не будет так тяжело прощаться, как с тобой! Так поверь же, что я всей душой мысленно был возле тебя. Признаюсь также, что в этот прекрасный весенний день внутренним слухом прослушал куски из симфонии, и мне это вовсе не показалось неуместным!* (JBS, 357)

Вторая симфония родилась в Пёртшахе, на живописнейшем берегу Вёртерзее (Австрия). *Здесь очаровательно, прелестно, здесь распахнуты двери в прекрасное и величественное. Но главное — и сотой доли австрийской приветливости и дружелюбия Вы не найдете во время Вашего летнего путешествия. Я больше никогда не покину Пратера* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 147—148). Пёртшах был для Брамса естественным продолжением Вены. Жила здесь и память о Шуберте: в загородном доме К. Купельвизера, сына художника Л. Купельвизера, постоянного участника шубертиад, хранились памятные вещи — круглый стол, за которым часто сидел композитор. Благодатная природа, чередующая ясные дни и набегающие тучи, свет и воздух, увлекательные прогулки, венский вальс и озорное веселье, «австрийская приветливость и дружелюбие» — вот мир Второй симфонии. Собираясь показать ее Ганслику (она звучит так весело и приятно, что ты поверишь: я писал ее специально для тебя, а то и вовсе для твоей молодой жены), Брамс предсказывает его реакцию: *Невелика премудрость, скажешь ты, Брамс — хитрец, ведь Вёртерское озеро — рай молодых, там мелодии летают, и надо толь-*

ко остерегаться, чтобы не наступить на них (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 175).

Так основу и начало воплощения брамсовской симфонической концепции составили контрастные плоды южно- и северогерманской традиции. Первая Брамса — «Десятая симфония Бетховена», так назвал ее Бюлов, ясно показала, что точкой отсчета для Брамса была бетховенская концепция. Действительно, в послебетховенском западноевропейском симфонизме мы не найдем столь действенного сонатного *allegro*. В отличие от всех последующих брамсовских симфоний, его пронизывает энергичный, напряженный драматический пульс. Подобно *Allegro* до-минорного квартета *op. 51*, оно крепко цементировано единством «элементарного» интонационного материала (восходящий хроматический ход, ходы на терции и сексты, триольные репетиции), организованного, однако, гораздо более рельефно. Здесь выделяются ясные цели-кульминации, из которых особенно впечатляет истинно «бетховенская» — на грани разработки и репризы. По активности вторжения темы вступления этот момент близок кульминации в разработке первой части другой «наследницы» бетховенского симфонизма — Четвертой симфонии Чайковского.

Ассоциации с Бетховеном вызывают и крайние точки тонального движения в цикле (до минор — до мажор), и общая направленность драматургии — к позитивному финалу как итогу драмы. Не побоялся Брамс и почти процитировать «тему радости» из Девятой Бетховена. Однако на фоне сходства с особенной ясностью выступают различия. Это прежде всего вынесение главных, определяющих музыкальных мыслей симфонии за грани сонатных форм крайних частей, как, впрочем, и сам характер этих мыслей.

Такая тенденция была уже намечена в некоторых камерных ансамблях (отчасти в фа-минорном квинтете и особенно в до-минорном квартете *op. 60*), но нигде она не проявлялась с такой рельефностью — очевидно, в связи с особой значительностью портала — подлинного вступления в художественный мир симфонии. Подобная роль вступлений исторически связана с увертюрой (корни уходят во французскую увертюру XVII века). Со времен Баха (например, в партитах) они не только активизируют внимание слушателей, но и сразу направляют восприятие в глубь сложных интонационно-концентрированных процессов. У Бетховена в увертюре «Эгмонт» и у Шумана в «Манфреде» (напом-

ним об особой роли этого сочинения для брамсовского симфонизма, в частности — для Первой симфонии, вплоть до тематических переключек в побочных партиях) между вступлением и собственно сонатным *allegro* возникают отношения производного контраста: материал медленного вступления, содержащий интонационные зерна всего произведения, получает развитие в быстрой части (то же и у Брамса). Нетрудно заметить здесь общность с драматургией листовских симфонических поэм, где материал вступления нередко является основой для последующих монотематических преобразований. С «Манфредом» и, отчасти, листовскими поэмами Первую симфонию роднит и исходный интонационный комплекс, связанный с воплощением образа мучительных исканий и горестной жалобы.

Во вступлении к Первой симфонии Брамса слышно множество стилистических истоков — от Баха до Шумана, но индивидуальное композиторское решение вступления, сохраняя приметы различных стилей и жанров, совершенно по-особому переплавляет их. Главная находка — отсутствие остановки, наступавшей после первого аккорда, оркестрового возгласа, которым обычно начиналась увертюра. Сразу устанавливается пульсация литавр (мотив с у д ь б ы!), немедленно дающая напряженному размышлению активный, действенный импульс. Сразу возникает и противодвижение верхних голосов, интонирующих напряженный хроматический мотив — основу будущего развития симфонии. Процессуальность, мгновенная включенность в развитие, которое как бы началось до вступления, вызывает ассоциации с началами шумановских фортепианных пьес, а вместе с этим — и с началом «Страстей по Матфею». Для Брамса это действительно продолжение мучительно трудного пути, начавшегося уже давно, пути, который должен быть пройден.

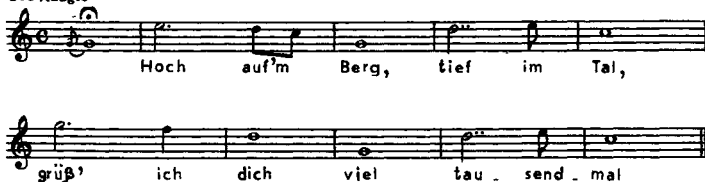
Вступая в симфонический мир, характеризующийся колоссальным напряжением воли и мысли, Брамс заглядывает далеко вперед. Драматизм медленного и противоречивого становления мысли — одно из открытий Брамса, нашедшее свое продолжение у Онеггера, Хиндемита, Шостаковича. Последняя аналогия подкрепляется еще одной деталью — образно-интонационной близостью в сфере лирики «трудного высказывания» (соло гобоя в конце вступления).

## 49b [Un poco sostenuto]

Вторая главная мысль симфонии — «благая весть» валторны, тема гармонии мира, красоты жизни и природы из пролога к финалу (см.: Друскин, 1970, 45). «Naturthema», выросшая из альпийского наигрыша, выступает здесь не как изначальная данность в эпических симфониях Шуберта или Брукнера, а подобно «разрешающему слову» в финалах малеровских симфоний, как сильнейший контраст к темному миру внезапно отступивших сумрачных видений. Минорный вариант темы, предвещающий ее основное мажорное проведение, обнаруживает связь с одним из главных «действующих лиц» симфонической драмы первой части — темой заключительной партии.

## 50a Più Andante

## 506 Adagio



## 50a

[Allegro]

*p marc.* *cresc. molto*

На этом же мотиве построена драматическая кульминация финала, отвечающая кульминации в первой части (на теме вступления). Соотношение темы вступления и темы валторны раскрывает концепцию симфонии — идею преодоления тяжести сомнений и противоречий, неумолимых «шагов судьбы» через слияние с природой и красотой мира. Конечно, коллективно-хоровая, маршевая поступь «темы радости» (главной партии финала) привносит бетховенский оттенок, но это брамовское «мы» не дорастает до масштабов вселенских объятий человечества, завоевавшего радость в грандиозных битвах. Зато ясно выступает лирическая природа песенного тематизма, объединяющая и тему валторны, и распевы «темы радости». Это дает возможность понять назначение средних частей симфонии — двух брамовских «интермеццо», на самом деле продолжающих сквозную линию драматургии цикла. Жизнь лирического чувства, соединяясь с волей к преодолению страданий, оказывается силой, побеждающей препятствия и, будучи обращенной к миру, дающей возможность радости созидания. Уже первый «луч надежды» — мажорное завершение первой части на материале вступления — становится возможным после песенно-лирического итога-прощания перед кодой (здесь возникает арка с упомянутым соло гобоя). Так происходит возрождение классической в своей основе концепции в романтической музыке.

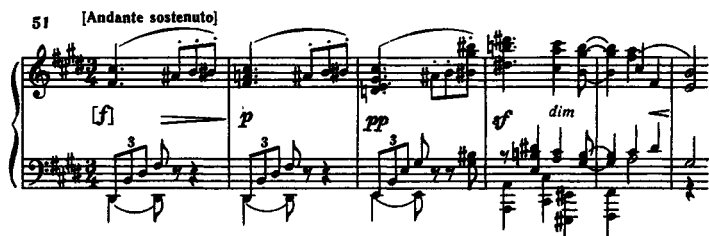


Новизна и индивидуальность брамсовского решения симфонического цикла очень ярко проявляет себя в средних частях. *Andante sostenuto* Первой симфонии не повторяет типа ни одной из медленных частей в симфониях венских классиков или романтиков, хотя и сохраняет некоторые их признаки. Здесь Брамс, как и во вступлении, сильнее всего осуществляет стремление к воплощению в музыке «таинственно-глубоких процессов духовной жизни», перенося в симфонию интонационную тонкость и подвижность шумановской фортепианной миниатюры. Музыка течет с абсолютной свободой образных модуляций. Покой, волнение, слезы, улыбка, внезапные вспышки чувства гибко сменяют друг друга. В таких условиях каждый штрих, каждый мотив приобретают символически-смысловое значение: ткань можно уподобить вагнеровской «бесконечной мелодии», хотя контуры простой (!) трехчастной формы очерчены определенно, а песенный склад тематизма все-таки преобладает.

Конкретность семантики интонаций, инструментальных тембров, жанров в Первой симфонии проступает с особенной ясностью — на фоне общей классической ее ориентации. Таковы монологи деревянных духовых, воспринимаемые нередко как своего рода авторский голос. Их линия идет от элегического соло гобоя (см. пример 49). С гобоем и в последующих частях связана лирически-обостренная экспрессия высказывания, в *Un poco Allegretto e grazioso* его сменяет кларнет, вносящий оттенок большей объективности, олицетворяющий жанрово-бытовое начало, иногда с венгерским колоритом, а в финале — как бы «неземная» флейта. Уже в побочной партии первой части в этом «ансамбле солистов» участвует и валторна, звучание которой играет роль некоего тембрового «обобщения». Особенно выделяется соло скрипки (чрезвычайно редкий прием для Брамса), завершающее *Andante sostenuto*, — не только символ поэтичности, но и напоминание о характерных чертах инструментовки вальсов И. Штрауса.

Среди жанровых связей особое значение приобретает опора на вальсовость и хоральность. *Andante sostenuto* — один из ярких примеров очень близкого, в пределах одной темы возникающего взаимодействия этих истоков. Строгая диатоничная хоральность начала темы через минорное омрачение и хроматическую «лейтинтонацию»

(ср. с началом симфонии) приходит к постепенной фиксации длительно не разрешаемых задержаний с терцовыми удвоениями и перечениями. Подобный фактурно-гармонический комплекс ассоциируется, с одной стороны, с позднеромантической трактовкой «мотивов томления», а с другой — с венской вальсовой лирикой. Есть здесь и прямые переключки с Вагнером (например, песнями Вальтера о весне из первого действия «Мейстерзингеров»). Заметим, что интонация h-his в ми мажоре с удивительным постоянством характеризует у Брамса его «лейтмотив томления» (см. пример 47, интермеццо ми мажор ор. 116, *Andante moderato* из Четвертой симфонии).



Хорал в Первой симфонии представлен гораздо более персонифицированно. Подготовленный секвенцией из трезвучий в разработке *Allegro* и в начале *Andante sostenuto*, он предстает в финале не только как один из жанровых компонентов «темы радости», но и в виде самостоятельного «действующего лица» (в прологе и коде), знаменуя объективность и «абсолютность» конечного вывода симфонии.

Подобная лейтмотивная определенность тем-персонажей несколько «размывается» в последующих симфониях, хотя в качестве тенденции продолжает действовать постоянно, насыщаясь все более и более сложными жанровыми и стилистическими ассоциациями. Здесь же есть и фрагмент почти программно-театральной выразительности — это пролог к финалу. Так в своей первой симфонической драме Брамс демонстрирует богатейший арсенал средств, накопленных предшествующими и современным ему этапами развития музыкального творчества.

Роль Второй симфонии в брамсовской «тетралогии» более значительна, чем это может показаться на пер-

вый взгляд. Это «симфония радости», красоты и гармонии мира — такого, каким хотел (и умел!) видеть его композитор. Вторая симфония — своего рода подарок Брамса жителям приютившей его австрийской столицы, чудесный пейзаж ее окрестностей, «портрет» ее музыкального прошлого и настоящего. Удивительно, как Брамс избегает «умеренного благодушия» в этой музыке, как он наполняет ее жизнью, естественностью увлекательной прогулки, дарующей человеку отдохновение от забот и тревог.

Из великих предшественников Брамс опирается здесь на опыт Гайдна и Шуберта. В начале струнные басы как будто начинают симфонию Гайдна с тремоло литавр (оно тоже будет — только позже!). Но тут же валторна интонирует второй мотив (оба являются сквозными в первой части) — еще один вариант «темы природы» (опорные звуки образуют контур темы валторны из Первой симфонии). Вспоминается Гайдн и в заключительной партии финала, мелодически близкой менуэту из уже упомянутой симфонии. Однако вслед за этими более внешними признаками «гайдновского портрета» возникают и другие: исключительная живость и разнообразие ритма и метра, изобилие динамических контрастов и, наконец, идея «сюрприза» — им оказывается чарующий венский вальс, в который превращаются оба сквозных мотива в коде первой части.

52a [Allegro non troppo]

*p*  
*dolce*

526 [Allegro non troppo]  
*in tempo, ma più tranquillo*

*mp espress.*

Вообще «волшебные превращения» — одна из главных черт этой увлекательной симфонической новеллы. Они составляют сущность *Allegretto grazioso quasi Andantino* (третьей части), где из менуэта-лендлера рождается песня, из песни — хлопотливое скерцо, приобретающее характер то площадного веселья в будущей Четвертой, то мендельсоновского кружения эльфов. Жанровое богатство симфонии и создает ее неповторимый венский колорит.

Портретом Шуберта могла бы стать побочная партия первой части, сразу воскрешающая облик самой песенной шубертовской темы — побочной партии «большой» до-мажорной симфонии. Влияние этой симфонии, стоявшей, как и бетховенские минорные, у истоков брамсовского творчества, сказывается и на масштабности экспозиции *Allegro non troppo*, и на принципиальном значении медленной части в цикле, и на формировании эпического итога-финала. Как и Шуберт, Брамс замечательно владеет искусством «светотени»: постоянные колебания между мажором и минором окрашивают мир то в светлые, то в темные тона. Но в той же побочной партии очевидна индивидуальность брамсовской лирики — более изменчивой и затаенной. Особенность лирики в симфонии как раз в том и состоит, что она не столько концентрируется в отдельных темах, сколько проникает повсюду, пронизывая мягкой певучестью всю музыкальную ткань.

Поэтому трудно сказать, в какой части лирика доминирует. Обычное ее средоточие — медленная часть — предстает скорее как центр лирико-философский, а точнее — философско-драматический. Это единственное настоящее *Adagio* среди медленных частей симфоний Брамса, приоткрывающее те глубины духа, которые и придают истинно симфоническое измерение этой венской идиллии.

Сурово-драматический си минор в середине *Adagio* вырастает из сумерек, временами набегающих на светлую гладь *Allegro non troppo* (второй восьмитакт начинается в си миноре) и концентрирующихся в огромной кульминационной зоне разработки (начало — си минор, конец — ре минор). Напряженность «плывущей» полифонической ткани *Adagio*, начинающегося с противодвижения голосов, указывает на связь со вступлением к Первой симфонии; литавры в коде, где основная тема насыщается

хроматическими голосами, подтверждает эту ассоциацию.

Совершенно особое обаяние придает симфонии виртуозная мотивно-тематическая техника. Вся первая часть соткана из двух начальных мотивов (к ним присоединяется и третий — такты 6 и 14) в бесчисленных ритмических и контрапунктических вариантах, новых мелодических продолжениях. Ткань балансирует на грани гомофонной и полифонической, так как второй мотив, построенный на типичных брамсовских терциях, октавах и секстах, может и образовывать гармоническую фигурацию и приобретать активное тематическое значение (даже с героико-драматическим оттенком — в кульминации). Эта техника, выработанная Брамсом в струнных квартетах, уже проявила себя в Allegro Первой симфонии. В условиях господства песенно-лирического тематизма музыкальная ткань характеризуется особой оригинальностью и новизной. То же можно сказать и об оркестровке: более вязкая в Allegro Первой, она здесь гораздо более воздушна и прозрачна. Во вступительном разделе симфонии сразу очерчиваются три темброво-регистровых пласта (низкие струнные, валторна, высокое дерево), в которых будет разворачиваться симфоническое действие. Объемность звучащего пространства усиливается сумрачно-таинственными тромбонами и отдаленным тремоло литавр. Отсюда — прямая дорога к вступлению Первой симфонии Малера (с теми же ре мажором и минором).

Драматургию цикла можно представить следующим образом: от лирической идиллии через драматизм разработки и жанровость коды — к драматизму второй части — жанровости третьей — к эпически-жанровому (с лирическими реминисценциями) финалу. Его общий облик ассоциируется с жизнеутверждающим финалом венской классической симфонии (особенно близок ему финал 104-й ре-мажорной симфонии Гайдна), а также до-мажорной симфонии Шуберта; тем не менее Брамс находит индивидуальное решение, не воспроизводя ни одного из устойчивых типов финала. Это объясняется, вероятно, жанровой основой главной и родственной ей побочной тем — шествия-хоровода, марша-хора, соединяющих массивную увесистость с бодрым движением. Октавно-унисонное начало главной темы напоминает и о начале симфонии и (опять!) о бетховенской

«теме радости», ведет оно и к эпически-балладному, но уже драматическому финалу Третьей. Мощный разворот финала увенчивается «богатырским» вариантом побочной темы (как в до-мажорной Шуберта).

Таким образом, именно финал утверждает эпическую концепцию цикла. Концепция эта не заявлена с самого начала (как заявлена психологическая драма в Первой или эпическая — в симфониях Брукнера), а как бы складывается в ходе развития симфонии, вбирая в себя лирику, и образы природы, и драматизм философского размышления, и богатство жанрово-бытового колорита. Так обзор ландшафта и картин народной жизни в скромно начавшейся прогулке превращается в многосоставное полотно, обнимающее большой мир. Брамсовский синтез разнообразных жанрово-стилевых истоков способствует объемности этого мира, а крепкие интонационные, тональные, тембровые связи — его внутреннему единству.

Вторая симфония, не только давшая жизнь мелодиям *Вёртерского озера*, но и распахнувшая двери в прекрасное и величественное своим *Adagio*, имела разнообразных «спутников». В первое лето в Пёртшахе возник «баховский» мотет ор. 74 № 1 (см. с. 318). Брамс работал там и над фортепианным переложением для левой руки Чаконы И. С. Баха из ре-минорной скрипичной партиты, а также сделал два варианта транскрипции *Presto* из его же соль-минорной скрипичной сонаты. Пожалуй, только Баху мы обязаны столь подробным рассказом о музыкальных впечатлениях и о собственном труде, какой можно найти в письме к Кларе (июнь, 1877), сопровождающем посланную ей обработку:

*Дорогая Клара,*

*Я считал бы, что давно не посылая тебе ничего столь занятного, как сегодня, если только твои пальцы выдержат эту забаву! Для меня Чакона — одна из самых замечательных, непонятных музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума. Если подле тебя нет величайшего скрипача, то, пожалуй, самое большое наслаждение просто прослушать ее внутренним слухом.*

*Но эта пьеса вынуждает самыми разными способами заниматься ею. И ведь не всегда есть охота слушать музыку просто в воздухе. Иоахим бывает редко и пробуешь подступить к ней то так, то эдак. Но к чему бы я не обращался, к оркестру или фортепиано, — удовольствие всегда оказывается испорченным.*

*Только прибегая к одному способу, я, как мне кажется, испытываю пусть намного меньшее, но сходное и совершенно истинное наслаждение — когда играю пьесу одной левой рукой! Иногда при этом мне даже приходит в голову история с Колумбовым яйцом! Та же сложность, вид техники, арпеджирование — все сходится воедино, чтобы я почувствовал себя — скрипачом! (JBS, 343)*

За обработкой Чаконы последовали оригинальные фортепианные пьесы. В рапсодиях ор. 79 продолжается линия баллад ор. 10 — листовский жанр принимает у Брамса очертания более суровые и строгие, в организации материала значительную роль играет сонатность, эпическое начало и драматизм соединяются со всепроникающей песенностью. Пьесы ор. 76 дают первые образцы брамсовской лирической фортепианной миниатюры (интермеццо); каприччио ближе к балладам и рапсодиям, но разнообразнее по краскам — в них, как и в интермеццо, ясно проступает связь с традициями Шуберта и Мендельсона, Шумана и Шопена.

Возобновление интереса к фортепианной музыке во многом объяснялось сотрудничеством с издательством «Брайткопф и Хертель», для которого Брамс редактировал произведения старых мастеров (Куперена, Генделя, К. Ф. Э. Баха), а также Шумана и Шопена. В письмах этих лет содержатся интересные упоминания о работе над шопеновскими произведениями. Брамса волнует отсутствие многих оригинальных рукописей, а также его недостаточная, как он считает, компетентность в вопросах фортепианного стиля этого композитора. Тем не менее он редактирует Фантазию, Баркаролу, баллады, сонаты и другие сочинения.

Редакторскую или вернее корректорскую работу прodelывал Брамс и с партитурами А. Дворжака. Именно Брамсу принадлежит честь открытия творчества великого чешского композитора для музыкальной Европы. В декабре 1877 года он пишет Зимроку: *Я уже на протяжении нескольких лет радуюсь произведениям Дворжака из*

Праги. В этом году он прислал среди других вещей тетрадь из 10 дуэтов для двух сопрано с фортепианным сопровождением, которая мне кажется очень милой и пригодной для издания. Видимо, он напечатал тетрадь за свой счет. Я заставил его послать эти песни Вам! Когда Вы их проигрываете, то, подобно мне, порадуетесь им, а как издателя Вас особенно обрадует их пикантность. Только разумно было бы позаботиться об очень хорошем переводе. Может быть, некоторые тексты уже переведены (недавно умершим) Венцигом. Либо стоило бы договориться с д-ром Зигфридом Каппером из Праги. Дворжак написал самые разные произведения: оперы (чешские), симфонии, квартеты, фортепианные пьесы. Во всяком случае он очень талантливый человек. Между прочим бедный! Прошу это учесть! Дуэты будут для Вас убедительны и могут стать «хорошим товаром» (JBS, 347—348).

Зимрок пошел навстречу и стал печатать сочинения Дворжака, а Брамс по собственной инициативе взял на себя корректуру. Вот его письмо к Дворжаку:

Глубоко сожалею, что я во время Вашего пребывания здесь находился в отъезде. Тем более, что из-за своей нелюбви писать не могу надеяться хоть в малейшей степени заменить личное общение письменным. Поэтому скажу лишь, что заниматься Вашими вещами доставляет мне величайшую радость, но что я многое дал бы за то, если бы о некоторых из них мог поговорить в Вами лично. Вы пишете довольно небрежно.

Однако если бы Вы добавили многие недостающие # Ъ ђ , то, пожалуй, строже судили бы кое-где о самих нотах, голосоведении и т. д. Простите великодушно, ведь высказывать подобные пожелания такому человеку, как Вы, и о таких вещах очень дерзко. Итак, я с большой благодарностью принимаю их такими, как они есть, а посвящение мне квартета счел бы для себя честью (JBS, 355).

Брамс всегда с радостью знакомился с произведениями Дворжака, восхищаясь творческим талантом композитора. Дворжак платил Брамсу искренней и глубокой благодарностью за внимание и поддержку.

Продолжаются и разнообразные концертные поездки по Германии (Гамбург, Бремен) и за ее пределами. Начиная еще с зимы 1875—1876 года к Швейцарии, уже давно тепло принимавшей Брамса, присоединилась Голландия, где все очень уютно и красиво, а люди повсюду радуются



его музыке (JBS, 353). Особенно это относится к утрехтскому дому профессора Т. В. Энгельмана и его жены, превосходной пианистки Эммы Брандис-Энгельман. Энгельману, виолончелисту-любителю, Брамс посвятил Третий струнный квартет ор. 67, шутливо предлагая переменить инструмент из-за *нежнейшего соло альты* (JBS, 340). В январе 1878 года Брамс сообщает Кларе об успешных концертах в Гааге, Амстердаме и Утрехте.

Они встретились в Кельне, где окончилось зимнее турне и где Брамс слушал Клару в концерте. *Каким прекрасным было завершение моей поездки в Кельне, когда я мог увидеть и услышать тебя. Особенно услышать. Я до сих пор стесняюсь публично слушать близких друзей. При этом случается, что радость еще возрастает, если такой друг играет, как ты теперь, прекраснее, чем я только когда-нибудь мог предположить* (JBS, 354). Клара действительно приедет в марте в Мюнхен — он продирижирует там Второй симфонией. Брамс постоянно дает заботливые советы — по поводу полученного ею предложения из консерватории во Франкфурте-на-Майне, в связи с изданием полного собрания сочинений Шумана. Внимание и любовь к самому близкому на свете человеку особенно усиливаются в эти годы осуществления главных творческих стремлений его жизни. В письме к издателям фирмы «Брайткопф и Хертель» он пишет: *Я и многие другие от всего сердца желают, чтобы в немецком издании шумановских произведений имена Роберт и Клара были объединены. Уважение, которое испытывают к этой божественной чете, может лишь все больше возрастать, их имена все неразрывнее сливаться. В искусстве они столь же прекрасно сочетались, как и в жизни; как там, так и здесь следовало бы и внешним символом освятить их благородный союз* (JBS, 345).

Радостное настроение Брамса еще больше усиливается во время путешествия по Италии, где он вместе с Бильротом провел раннюю весну 1878 года. Брамс не любил ездить в иноязычные страны — это заставляло его отклонять приглашения из Франции, России, а также особенно настойчивые — из Англии, где его музыку уже давно знали и любили (ее пропагандировал нередко бывавший там Иоахим). Так он фактически отказался от получения степени доктора Кембриджского университета (1875), для чего необходимым было личное участие в торжественной церемонии. Побаивался он и длительных морских путешест-

вий. Но Италия, находившаяся всего-навсего за хорошо знакомыми Альпами, давно влекла к себе Брамса. Радости и восторга — от природы, синего неба, шумной жизни итальянских городов, памятников искусства — не было конца. 25 апреля 1878 года Брамс пишет К. Райнталеру: *Я переживаю здесь прекраснейшую весну — первую в Италии. Мне нет надобности объяснять тебе, что и как чувствуешь здесь. Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь, теперь опять Рим — а потом не так уж далеко на север, в Вену!* (JBS, 357)

Впоследствии Брамс особенно полюбил маршрут из Палермо на север (с заездом в разные города), привлекавший его возможностью трижды наблюдать любимое время года. 25 апреля 1881 года Брамс писал Зимроку из Рима: *Стоит великолепная весна, в Сицилии первая, здесь вторая, в Вене я наслажусь третьей* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 273). К этой второй поездке он уже владел языком: ему непременно надо было беседовать с людьми, прежде всего с детьми. Вернувшись в Вену, в мае того же года он посылает Кларе подробную программу ее предполагаемого путешествия:

*Придерживайся правила осматривать как можно меньше и медленнее. И только в утренние часы. После же обеда выезжай на прогулку. Предвижу множество советов посетить тот или иной город, а в нем ту или иную церковь, галерею. Не спрашивай, однако, чего в Италии смотреть не следует. Там и без особого труда увидишь все.*

*И какое счастье, что музыка в Италии не столь привлекательна! Нет, она скорее отвратительна!*

*И это только на пользу: по крайней мере не существует опасности лишиться рассудка. Правда, я прослушал все, что меня интересовало. Но вряд ли что-либо из этого может привлечь и тебя. И уж во всяком случае следуй моему примеру в отношении к нашим братьям по искусству. Упаси бог от их лицемерной учтивости! Мне не по вкусу тамошние консерватории, и я стараюсь держаться их подальше! Ниже я составил план твоего путешествия. Это лишь один из доброй сотни возможных вариантов. Главное, чтобы выбранная тобой программа не оказалась длиннее.*

*Несколько дней в Венеции будут для тебя прекрасным началом и ты получишь истинное удовольствие. Пройдись по площади св. Марка, покатайся на гондоле. Сходи обя-*

зательно на рынки — фруктовые, овощные и рыбные, — даже если придется пожертвовать осмотром галереи или церкви.

Затем — непременно во Флоренцию. Думаю, что лучше будет снять квартиру, которые там необыкновенно дешевы и удобны.

И снова — поменьше осмотров. Один зал какой-нибудь галереи и портал баптистерия — вот разумная порция для тебя! А после обеда — на прогулку. Но, ради бога, не по галереям и соборам! Удастся снять уютную квартиру, посетишь Сиену и Оронто, в другой раз Перуджию и Ассизи. Если же нет, заедешь туда по дороге в Рим или на обратном пути. И не более того. Медленно и спокойно! Ты не пожалеешь, если в таком городе, как Сиена, тебе удастся уйти от суеты и отдохнуть. Экскурсия по собору тебя не утомит, а на прогулку — я делаю это пешком — можно выехать в любое место.

И наконец, Рим. Это целый мир. И не знаю, насколько следует быть осмотрительным, чтобы, наслаждаясь, не изнурять себя. Чем меньше сил и времени уйдет, тем большее наслаждение ты получишь.

Поездка же в Неаполь даст тебе возможность беззаботно отдохнуть. Однако не стоит ли отложить ее до следующей весны? Ты будешь в Италии с апреля до конца мая, и лучшего места, чем Неаполь, в это время не найти.

Если эта программа не будет дополняться и все осуществится разумно и умеренно — только тогда я буду доволен (JBS, 376—377).

От итальянской деревни я получаю больше удовольствия, чем от немецкой столицы, — сказал как-то Брамс (цит. по: Kalbeck, 1915, 398). Погода все время великолепная, как и сама страна, и люди. Едешь по всей Италии, как по красивейшему саду, который часто кажется мне раем (JBS, 452). Гармонию жизни и искусства, прошлого и настоящего, гармонию, увенчанную вечной красотой природы, увидел Брамс на итальянской земле. Не обязаны ли ей особым совершенством некоторые его творения?

Из первой поездки в Италию Брамс вернулся с эскизами си-бемоль-мажорного концерта для фортепиано с оркестром. Но понадобилась еще вторая (1881) для того, чтобы приступить к оформлению замысла. А в то лето 1878 года его опередил Скрипичный концерт. Оба концерта объединены со Второй симфонией темой природы и гармонии мира, еще полнее раскрывшейся в концертах

после посещения благословенной Италии... Ровно тридцать лет спустя после того, как юный Иоганнес услышал поразивший его воображение Скрипичный концерт Бетховена в исполнении Иоахима, он, находясь в зените творческих сил, создал произведение, достойное своих учителей. Концерт, соединивший подлинную симфоничность с требованиями жанра, стал в ряд его шедевров — вместе с концертами Бетховена, Мендельсона и Чайковского (последний был написан в том же году и в той же тональности).

Конечно, концерт предназначался для Иоахима. В июле 1878 года Брамс и Клара поехали к нему в Зальцбург, а в сентябре Иоахим с Зимроком навестили Иоганнеса в Пёртшахе. Быстро завершив произведение в целом, Брамс продолжал отделку скрипичной партии, советуясь с Иоахимом по поводу штрихов, характера фигураций и т. п. Эта работа продолжалась и после первых исполнений — в течение всего 1879 года. Новогодняя премьера в Лейпциге прошла благополучно, но особого энтузиазма не вызвала. К тому же произошел забавный казус: Брамс, как когда-то в Детмольде, забыл переодеться в необходимый для дирижирования фрак. Венская премьера 14 января (Иоахим и Хельмесбергер) тоже была принята прохладно. Ганслик, оценивший значение концерта, тем не менее упрекал его за некоторую вялость, отсутствие единого ритмического пульса (см.: Kalbeck, 1912—1913, 213). Сам Иоахим тоже не сразу почувствовал уверенность в подлинной концертности произведения. Но постепенно оно стало завоевывать все больший успех, возраставший с каждым разом. Иоахим играл концерт в Будапеште, Кельне. Лондонское исполнение (22 февраля) было уже триумфальным. Вскоре концерт вошел в репертуар многих скрипачей и завоевал все эстрады мира.

Еще до премьеры концерта в сентябре 1878 года друзья вместе с Кларой поехали в Гамбург на торжества по случаю пятидесятилетия Филармонического общества. Брамс долго колебался: обида на Гамбург никогда не угасала в нем, но его звали продирижировать любимой Второй симфонией, и в конце концов он дал согласие. На концерте собрались все старые гамбургские друзья: квартет из женского хора, Марксен, семья Косселя, приехали Гримм, Райнталер, Кирхнер. Иоахим сидел в оркестре за первым пультом. Симфония стала, по выражению Клары, «венцом праздника», гамбургцы восторженно приветствовали когда-

то отвергнутого ими соотечественника. На банкете Брамс сказал Клаусу Гроту: *Дважды вакантное место руководителя Филармонического общества занимал чужой; меня обходили. Если бы меня в нужное время выбрали, я бы стал порядочным бургером, мог бы жениться и жить, как все. А теперь я бродяга* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 223).

Мысли о «постоянном месте», уже совершенно парадоксальные теперь, когда жизнь в Вене наладилась, а решение ни с кем не связывать свою судьбу было принято окончательно, все-таки иногда посещали Брамса. Одним из последних было предложение из Лейпцига. Опять, как и в случае с Дюссельдорфом, оно было символическим и поэтому в чем-то привлекательным. Но даже честь стать отдаленным преемником Иоганна Себастьяна — кантором церкви св. Фомы — не могла оторвать Брамса от давно дорогой сердцу Вены и еще более дорогой свободы. Любопытно письмо Брамса Зимроку (от 7 мая 1879 года) в связи с этим предложением:

*Должность кантора, вероятно, не для меня. Но высказывание бургомистра по поводу моего разнузданного образа жизни меня вовсе не рассмешило. Нелепая выходка с моей стороны привела к тому, что меня стали считать ревностным участником всяких сомнительных развлечений. Так как я раньше других ухожу из трактира, у меня сложилась многолетняя привычка говорить, будто я иду к Швендеру или к Шнедлю. Раз в несколько лет, я может быть, действительно попадаю к ним, но вместе со старым Лахнером или Ноттебомом. Теперь я приучил себя говорить: я иду в Вагнеровское общество, надеюсь, это меня реабилитирует... (JBS, 366).*

Третье лето в Пёртшахе (1879) принесло еще один прекрасный плод — скорее цветок, нежный и благоуханный. Это была Первая скрипичная соната соль мажор (ор. 78), которую Брамс начал еще предыдущим летом, вместе с концертом. По-видимому, он не мог сразу расстаться с голосом скрипки, который в сонате поет еще более свободно и непринужденно. Здесь царит стихия совместного музицирования — естественная форма жизни брамсовской музыки (и его самого!), упоения звучанием согласного дуэта. Вот уже где действительно летают пёртшахские мелодии! Использование в финале собственной «Песни дождя» на слова К. Грота (ор. 59 № 3) подтверждает принадлежность сонаты к шубертовской традиции камерной музыки.

Введение в светлый мир сонаты сосредоточенно-возвышенного Adagio — раздумья о жизни, прерывающегося скорбным траурным шествием, Кальбек связывает со смертью Феликса Шумана, последовавшей в 1879 году. Его, уже тяжело больного, Брамс и Бильрот навестили в Палермо. В феврале 1879 года Брамс писал Кларе:

*В каждом из твоих последних писем я имел основание ждать печальную весть, которую принесло сегодняшнее. Но когда я держал его в руках, я был уверен в содержащемся в нем известии и, открывая его, всеми мыслями был с тобой.*

*Казалось бы, в такие мгновения должно испытывать облегчение и освобождение. Я этого пока не ощутил.*

*Мне вспоминается все хорошее, что было в прошлом, и приходят все мысли о хорошем, на которое я мог уповать и надеяться.*

*В это мгновенье я лишь вдвойне ощущаю то, что время и прежде заставляло меня почувствовать.*

*Наверное, хорошо, что меня самого теперь уже не часто могут настичь удары судьбы. Боюсь, я бы справлялся с ними трудно и плохо. От всего сердца желаю тебе в полной мере всего того, что отпущено самому человеку и что приходит ему на помощь извне, утешая в горе и помогая нести его, — дабы ты смогла перенести и этот удар, как перенесла уже многие иные тяжелые испытания.*

*Мысль о Евгении, которая так была к нему привязана, меня бы особенно тревожила, но меня успокаивает, что вы вместе, сообщая, несете свое горе и заботитесь друг о друге. Мне хотелось бы быть с вами, ибо, сколько бы я не сидел над бумагой и писал, мне все же было бы легче и лучше, если бы я молча сидел рядом с вами (JBS, 364). В эти годы Брамсу особенно хотелось помочь Кларе, поддержать ее. Некоторое время спустя он, так хорошо знающий себя и Клару, пишет ей: *Думается, я свои письма уже не раз начинал с того, что если ты узришь в них нетерпение или досаду, то причина, в сущности, не во мне, а в тебе или в нас обоих. Ради тебя мне не страшны никакие хлопоты и всегда достанет терпения — если они не напрасны (JBS, 369). Гонорар за Первую скрипичную сонату получила Клара — «от неизвестного почитателя».**

Совместная работа с Иоахимом, развернувшаяся в период создания концерта и сонаты, так увлекла Брамса, что он решил отправиться с ним в концертную поездку

по Семигорью и Венгрии, состоявшуюся осенью 1879 года.

Брамс пишет Кларе: *Наше путешествие было весьма приятным и веселым. В великолепную погоду вполне можно выдержать недельную поездку по чужой, интересной и зачастую очень красивой стране, между делом немного музицировать и позволять, чтобы пели и пили в твою честь...*

В такие концертные поездки я охотно пускался бы и чаще. Раз в несколько дней давать концерт, чтобы оставалось время для знакомства со страной и с людьми. Но этого нынешние виртуозы не могут себе позволить, им требуется слишком много денег. Концерты приходится давать ежедневно, приезжать за час до начала и через час после окончания ехать дальше. Для меня это было бы самым неприятным и унижительным занятием. А нашему брату живется так хорошо! На вокзале тебя встречают бургомистр и дирекция; таким образом сразу попадаешь в лучшие круги общества, и люди прямо-таки не знают, что бы еще сделать для тебя хорошего и приятного (JBS, 367). Кальбек рассказывает (со слов Брамса) об одном забавном происшествии. В маленьком венгерском селении на концерт пришел всего один слушатель. По предложению Брамса друзья сыграли ему всю программу — и вообще все, что ему хотелось услышать... (см.: Kalbeck, 1912—1913, 228).

Исполнение в Вене скрипичной сонаты 29 ноября 1879 года не имело особого резонанса. Но Брамс все равно мог быть доволен результатами трех летних пёртшахских сезонов, именно в них он достиг наконец полной гармонии и свободы, соединения светлой классической ясности и романтической одухотворенности. Ими будут еще питаться Второй фортепианный концерт, домажорное фортепианное трио и Третья симфония, струнные квинтеты, но внутренняя неустойчивость и драматизм будут нарастать, а идиллия — представлять все более неосуществимой.

## МЕЖДУ ВТОРОЙ И ТРЕТЬЕЙ (1880—1882)

Я завоевал его для себя и завоюю ему часть нации, которая ничего еще о нем знать не хочет, несмотря на то, что ему уже сорок восемь лет, и он уже успел подарить миру так много высокого, мастерского, бессмертного.

Ганс фон Бюлов

Лето 1880 года Брамс провел в Ишле — «австрийском Баден-Бадене» — между Веной и Зальцбургом. Многолюдность курорта не мешала ему гулять, наслаждаться природой, музицировать с друзьями: венским пианистом Игнацем Брюлем, известным скрипачом и дирижером Леопольдом Ауэром, навестившими его с Иоахимом и Кларой. Бильрот тоже жил неподалеку. Брамс играл с Кларой в четыре руки две только что написанные увертюры. 11 марта 1879 года университет в Бреслау — городе, где музыка Брамса звучала очень часто (там работал его друг Бернارد Шольц, когда-то подписавший вместе с ним и Иоахимом Манифест 1860 года), — присудил ему почетную степень доктора философских наук. В знак благодарности Брамс написал для университета увертюру на темы студенческих песен (в том числе и интернациональной «*Gaudeamus igitur*»), которую назвал «Академической», а в пару к ней — другую, названную «Трагической». Создание «Трагической увертюры» было связано с предполагавшейся (но не осуществленной) постановкой Бургтеатром гётевского «Фауста» на сцене Придворной оперы. К. Гейрингер высказывает предположение, что первоначальный эскиз увертюры относится к концу 60-х годов.

Не дававший обычно инструментальным произведениям названий композитор подтрунивал над своей выдумкой. *Раньше мне не нравилась только моя музыка, теперь не нравятся и названия, это, пожалуй, кокетство?* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 259). В другом письме, приглашая



Г. Дайтерса, собиравшегося писать его биографию, на премьеру увертюры в Бреслау (1881), он сообщает: 4 января Вы бы также услышали две моих новых увертюры. Действительно веселую «Академическую праздничную увертюру» и действительно «трагическую» (для обеих я, впрочем, собственно еще ищу названий, Вам ничего не приходит на ум?) (JBS, 372). Наконец, своему другу дирижеру Вюльнеру Брамс дает такую их характеристику: Увертюра — две, одна плачет, другая — смеется. Меня забавляет, что Вы настойчиво требуете от меня «другую» — явный признак меньшего доверия к моим возможностям выразить трагическое, — против чего не имею никаких возражений!.. (JBS, 372)

Название «Трагическая» и на самом деле весьма условно: у Брамса есть несравненно более трагические сочинения которым он, вероятно, именно поэтому никогда не предпосылал подобных заголовков. В «Трагической» отзывается строй чувств, присущий искусству высокого классицизма, хотя никаких конкретных стилистических ассоциаций не возникает. Напротив, обобщенность высказывания и даже некоторая отвлеченность выступают как главные спутники «трагического» — это относится как к приметам собственно классического, так и брамсовского стиля. К первым принадлежат патетическая героика и энергия движения, а также функциональная определенность всех разделов экспозиции и фугато в разработке (в середине эпизода). Наличие эпизода в разработке (*Molto più moderato*) не противоречит классическим образцам — вспомним «Леонору» № 3 Бетховена. Черты брамсовского стиля проявляются прежде всего в борьбе мажора и минора (в побочно-заключительной сфере и обширной коде). Но особенно своеобразна сумрачная тема главной партии, в которой, как и во вступительном возгласе, акцентированы созвучия натурального минора.

53 *Allegro ma non troppo*



«Трагическая увертюра» — один из наиболее чистых примеров «брамсовского классицизма»; его воплощение на данном этапе творчества как бы освобождает путь для гораздо более сильного проявления авторской индивидуальности в будущих симфониях — особенно в Четвертой, уже подлинно трагической. Аналогичную роль выполнял Первый струнный квартет перед Первой симфонией; в дальнейшем мы убедимся в сходных функциях фа-мажорного квинтета и «Песни парок» (перед Третьей и Четвертой), а потом трио ор. 101 и Двойного концерта — перед произведениями позднего периода.

Следующей весной, вдохновленный второй поездкой в Италию, Брамс спешит в Вену, а оттуда — в неподалеку расположенный Прессбаум, чтобы приступить к сочинению Второго концерта для фортепиано с оркестром (сибемоль мажор ор. 83) — главного создания этих лет. Гармония мира раскрывается здесь в формах более эпических и монументальных, чем в близких ему по времени возникновении Второй симфонии и Скрипичном концерте. Вместе с тем неторопливое течение музыкальной мысли дает возможность подчеркнуть отдельные детали, почувствовать красоту каждого мгновения и вслушаться в бесконечную певучесть мелодических линий. Ясная классичность мышления сочетается с рапсодичностью формы, устойчивость — с драматической взрывчатостью бурных эмоциональных вспышек, значение и масштаб которых возрастает по сравнению со Скрипичным концертом и с которыми связана «лишняя» часть концерта — скерцо. Кальбек высказывает предположение, что она могла «остаться» от Скрипичного концерта, который Брамс вначале задумывал как четырехчастный. Так или иначе, но Брамс сразу обратил внимание всех, кого знакомил с сочинением, на особенно большие размеры четырехчастного цикла. Абрахаму, директору издательства Петерс, он пишет об *огромном фортепианном концерте* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 296). Особенно интересно письмо к Эмме Энгельман (от 7 июля 1881 года), где за любезной болтовней (plaudern — одно из любимых брамсовских словечек), редкой в его скупых письмах, проступает отношение Брамса к новому детищу.

*Дорогой друг,*

*В сущности, мне следовало бы написать Вашему господину супругу и поблагодарить его за сообщение о некоторых, действительно интересных исследованиях.*

Однако я пока напишу лучше Вам, так как после беглого прочтения, к несчастью, очень уж мало в чем могу с ним согласиться. Мне жаль, но я с самого начала против исключения О (O-Ausscheidung)\*. Что мы, люди чувствительные, делали бы, если бы не было этих маленьких «о!» и «а!», не правда ли? Если позволить этим господам и дальше действовать в том же направлении, они скоро выступят против музыки вообще — ибо что же она такое, как не огромное, прекрасное «о!» и «а!», не правда ли?..

Я... на одном дыхании написал красивый, большой концерт для фортепиано и не обдумал заранее, найдется ли женщина, которая ради него сбежит от своего мужа! Теперь вот сижу с ребенком на коленях, и некому его покорить, и некому им заняться. Да, а скерцо там переполнено такой нежностью, таким ароматом, таким О, если обозначить это одной буквой <...>

В других местах я хотел показать, как бесполезны в оркестре литавры и насколько ф-но (фортепиано) их заменяет, а по певучести намного превосходит. Ах, о: и каких только намерений и мыслей нет у мужчины, когда он сочиняет, у женщины, когда она играет на рояле, — но неотесанная толпа, профессора.

Достаточно, что Вы пять минут терпели мое плохое настроение.

Сообщу лишь еще, что живу в Прессбауме под Веной. Куда едете Вы? Дайте как-нибудь о себе знать Вашему преданнейшему, я хотел сказать очень спешащему

И. Брамсу (JBS, 378—379).

Первое исполнение концерта состоялось в Будапеште 9 ноября 1881 года — Брамс охотно ездил в столицу Венгрии, где часто звучали его произведения. В 1880 году он издал вторую серию Венгерских танцев. Венгерские ритмы и интонации украсили финалы скрипичного и си-бемоль-мажорного концертов.

Но особенно знаменательной была берлинская премьера 27 ноября 1881 года. За роялем — Брамс, у дирижерского пульта — Ганс фон Бюлов. С этого дня их имена часто появляются вместе на концертных афишах.

История пути выдающегося немецкого пианиста и дирижера, исполнителя произведений Листа, Вагнера,

---

\* Брамс обыгрывает сходство междометия (Oh) с обозначением кислорода (O), о котором идет речь в исследовании профессора Энгельмана.

Чайковского, к Брамсу началась давно, с их первой встречи в Ганновере в 1854 году (см. с. 58). Тогда еще ученик Листа заинтересовался фортепианными произведениями Брамса. Позже они встречались в Баден-Бадене на вилле их общего тезки Иоганна Штрауса. В 1865 году Бюлов вместе с Гансом Рихтером (он играл на валторне) принял участие в исполнении трио ор. 40. Но тогда все его помыслы занимал Вагнер: мюнхенские премьеры «Золота Рейна» и «Валькирии» прошли под его управлением.

Знакомство с Первой симфонией Брамса определило дальнейший путь Бюлова-дирижера. 5 октября 1877 года Брамс просит Зимрока послать Бюлову партитуру для исполнения в Ганновере: *он действительно радуется произведению от всего сердца* (JBS, 346). Бюлов увидел в Брамсе преемника Бетховена и со свойственной ему фанатичностью отдал всю свою энергию, талант дирижера и организатора пропаганде его музыки. Брамс не нуждался в преклонении и обожествлении, но не мог не ценить искренней заинтересованности в его музыке. К тому же он считал, что преданные ему друзья не должны служить «разным богам». Именно в это время — время рождения Первой симфонии — он фактически уже расстался с Леви, хотя тот успел еще дважды исполнить ее в Мюнхене. То, что Леви, посвятивший отныне свою жизнь вагнеровской музыкальной драме (он дирижировал в 1880 году премьерой «Парсифаля» в Байрейте), и Бюлов «поменялись местами», было естественно и вызвано далеко не только причинами личного характера\*. Пианист и дирижер-симфонист Бюлов и оперный дирижер Леви просто нашли наконец истинное приложение своим силам.

Факт этот доказывает также и отсутствие непроходимой пропасти между творчеством Вагнера и Брамса, что осознавали и некоторые современники. Даже такой приверженец Брамса, как Кальбек, находил тематические параллели в их музыке. Крупнейший немецкий дирижер Ганс Рихтер, поставивший «Кольцо нибелунга» в Байрейте (1876), был одним из лучших исполнителей брамсовских симфоний. Весьма возможно, что вагнеровский опыт Бюлова, как и брамсовский — Леви, обогатил их дири-

---

\* Бюлов расстался в это время со своей женой Козимой (дочерью Листа), вышедшей замуж за Вагнера.

жерское искусство, поставленное на службу новым кумирам.

Брамсу необходимо было общение с друзьями-музыкантами, их участие в реализации его замыслов. В то же время различные жизненные обстоятельства, да и не в последнюю очередь — свойства его характера, часто ставили препятствия дружбе, особенно если она становилась слишком тесной. Он не обладал способностью вставать на место другого человека, часто бывал нетерпим, а главное — ничего не предпринимал, если чувствовал, что друг, даже очень дорогой ему, уходит... Единственным исключением была Клара, а также отчасти Иоахим. Но как раз в начале 80-х годов, после столь плодотворного творческого содружества и здесь образовалась трещина. Иоахим был подвержен сильнейшим и все обострявшимся приступам ревности по отношению к своей жене, и семье грозил распад. Брамс, которому семья Иоахима была очень дорога, неоднократно предпринимал попытки вразумить своего друга, становившегося все подозрительнее и несправедливее. Дело осложнялось еще и тем, что Иоахим обвинял Фрица Зимрока, их общего товарища. Брамс долго надеялся на лучшее, хотя и понимал, что *...двум людям наверняка труднее сойтись, чем разойтись, равно как и разум легче потерять, нежели обрести* (JBS, 370). Но ничего не изменилось. В сентябре 1881 года Иоахим приехал к Брамсу с новыми обвинениями против Амалии и Зимрока. Брамс, решительно принявший сторону Амалии и все время поддерживавший ее, обошелся с ним достаточно резко. Рассерженный Иоахим уехал. Все было кончено.

С 1880 года Бюлов становится во главе Мейнингенского придворного оркестра, под его руководством обретшего славу одного из лучших оркестров Германии, и предлагает Брамсу постоянное участие в его деятельности: совместное составление программ, выступления в абонементных концертах с октября по декабрь, гастрольные поездки и т. п. Брамс — частый гость в Мейнингене, где его принимает герцогская чета, одаряющая композитора разнообразными знаками внимания. Он, как всегда, с трудом и неохотой выполняет требования этикета, забывает надевать пожалованные ордена, но ему импонирует атмосфера музицирования, сохранившая лучшие традиции прошлого и свидетельствующая о тонком вкусе хозяев. Георг II, одаренный рисовальщик, декоратор и сценограф,



**Иоганнес Брамс за роялем**  
*Рисунок В. фон Беккерата*



Ганс фон Бюлов

и его жена Елена фон Хельдбург (в прошлом известная актриса Эллен Франц) принимали непосредственное участие в руководстве Мейнингенским драматическим театром, прославившим карликовое герцогство с населением, едва превышавшим восемь тысяч человек, далеко за его пределами во время европейских гастролей (1874—1890). Театр сыграл значительную роль в обогащении традиций немецкой культуры, восходящих к деятельности Гёте в Веймарском театре начала века, в развитии реализма на европейской сцене его второй половины.

Интересно, что творческие принципы Бюлова в работе с мейнингенской капеллой во многом перекликались со стилем работы театра, опиравшимся на «тщательность предварительного изучения текста пьесы, введение «застольного» периода репетиций, внимание к согласованности между собой словесной и пластической сторон театрального действия» (ИЗТ, 1970, 511). К такой же тщательности в длительной репетиционной работе со

всем коллективом оркестра и его отдельными группами (в чем-то аналогичной скрупулезной разработке массовых сцен с активным функционированием каждого участника) всегда стремился и Брамс. Его привлекала и дисциплина в работе, и точность в соблюдении авторского текста, и единство вкуса в составлении программ. Может быть, диктаторская жестокость Бюлова по отношению и к оркестру, и к публике, его манера завоевывать аудиторию не только музыкой, но и словом (Бюлов нередко обращался к публике с речью) не всегда устраивали композитора, но зато высокая профессиональная культура соратника и безраздельная преданность брамсовской музыке не вызывали сомнений.

Между тем число городов, где регулярно исполнялись произведения Брамса, неуклонно росло, чему, конечно, способствовало осуществление бюловской программы «завоевания Германии», начавшееся с зимы 1881/82 года. Концерты в Вене (26 декабря 1881 года Брамс очень удачно сыграл си-бемоль-мажорный концерт с Рихтером) перемежались с концертами в Штутгарте, Шверине, Кенигсберге, Бреслау, Гамбурге, Киле, Кельне; давно уже стали обязательными лейпцигские премьеры новых сочинений, по-прежнему звали Голландия и Швейцария. В начале 1882 года Бюлов дал в Вене большой концерт из фортепианных произведений Брамса. На нем присутствовал Лист (Бюлов сохранял с ним сердечные отношения), встретившийся с Брамсом в антракте и попросивший прислать ему ноты концерта. Просьба была, разумеется, исполнена, и Лист ответил благодарственным письмом, вежливо отметив «благородную соразмерность» мысли и чувства в полученном произведении (цит. по: Гейрингер, 1965, 164).

Весной того же года Брамс собирался поехать в Байрейт послушать «Парсифаля» — последнее творение Вагнера. Жаль, что он не осуществил своего намерения, хотя, может быть, как раз театральное воплощение «сценической мистерии», и отпугнуло бы его от гениальной музыки «Парсифаля», в лирических эпизодах которого Вагнер соприкасается с Брамсом. В это же самое время возникает оживленная переписка с Зимроком по поводу «Кармен» — Брамс вместе с Бюловым слушал ее в Гамбурге и просто влюбился в оперу Бизе. 25 июня 1882 года он пишет Зимроку из Ишля, где вновь проводит лето: *Еще один вопрос или просьба. Мне очень хотелось бы*



*приобрести партитуру (не клавираусцуг) оперы Бизе «Кармен». В хороших ли Вы отношениях с Шуданом из Парижа? Можете ли Вы ему написать либо сказать мне, во что бы она мне обошлась? Она нужна ведь не для театра, а для моего собственного удовольствия; дело в том, что я люблю ее больше, чем все Ваши издания, чем, правда, сказано немного и недостаточно. Может быть, Шудан сможет сразу послать ее непосредственно сюда? За несколькими франками я, разумеется, не постою, если только цена не окажется экстраординарной — как у Зимрока... Дайте мне поскорее знать о «Кармен», а еще лучше — увидеть партитуру!* (JBS, 382) Заодно Брамс предлагает Зимроку издать песни Бизе, а через несколько дней, очевидно, получив партитуру на время (или обещание прислать ее), объясняет, что этого ему недостаточно. *Ведь одолжить партитуру я в конце концов могу при случае и у театрального дирижера. Мне же хотелось бы иметь ее, поскольку это поистине превосходное сочинение и мне оно совершенно особенно дорого и интересно* (JBS, 383).

Сам Брамс время от времени возвращался к мысли об опере, переписывался с Видманом по поводу либретто («Короля-оленя» и «Секрета»), но просил его держать все это в тайне. По-прежнему волновал его вопрос о текстах для хоровых сочинений. *Мотеты и вообще хоровую музыку я писал бы охотно (кроме этого уже вообще ничего другого), но попытайтесь раздобыть для меня тексты. Умение их заказывать нужно приобретать смелости, а позднее уже становишься слишком избалованным чтением хорошей литературы. В Библии мне недостает языческого: я купил себе Коран, но и в нем ничего не могу найти* (JBS, 370).

Однако два сочинения для хора с оркестром — «Нения» (1880—1881, ор. 82) и «Песня парок» (1882, ор. 89) Брамс все-таки написал, взяв тексты из классической литературы — из Шиллера и Гёте. Первое из них было создано в память Ансельма Фейербаха, скончавшегося 4 января 1880 года в Венеции, в возрасте 53 лет. Творческая личность этого художника всегда была предметом преклонения для Брамса, очень ценившего беседы с ним (в последний раз они общались в Цигельхаузене в 1875 году) и усердно пропагандировавшего его творчество среди своих друзей. Образы стихотворения Шиллера — Фетида, богиня моря, поднимается из воды, окру-

женная нереидами, со скорбной песней о своем сыне Ахилле — ассоциируются с античными образами живописи Фейербаха, с вдохновлявшими их итальянскими морскими пейзажами. Светлая печаль о том, что и самое прекрасное, совершенное — смертно, рождает единый образ произведения, совершенного в своих классических пропорциях и плавных мелодических линиях.

Брамс исходит здесь из специфики хорового письма: стиль сочинения, особенно в начальной строфе, близок стилю медленных мажорных разделов его мотетов. Оркестр сохраняет специфику хорового голосоведения (хор деревянных духовых и валторн во вступлении, частые дублировки хоровых партий) и оживляется только в среднем разделе, где главенствуют арфы и соединяющиеся с ними струнные. Их триольные фигурации и ассоциируются с колыханием морских волн, и придают черты гимничности. Звучание тромбонов, заполняющих гармонию в этом разделе, способствует, как и в «Песне судьбы», величавой торжественности; аналогия усиливается включением литавр (заключительные репетиции на органном пункте).

Текст Шиллера, где говорится о жалобной песне матери прославленному сыну, и характер музыки, решающей «тему судьбы» в образах утешения и торжественной просветленности, как нельзя более подходили для посвящения «Нении» Генриетте Фейербах — мачехе художника, самому близкому ему человеку и другу. Брамс, не пославший на этот раз обычного для себя «письма утешения», обратился к ней за разрешением посвятить ей это произведение. *И все же немногие думают о Вас с такой сердечностью, и наверняка немногие чтут так глубоко Вашего прекрасного сына, как я. Если Вы хоть в какой-то мере сохранили расположение ко мне и если Вам не будет неприятной мысль видеть соединенные указанным образом Ваше имя и имя Вашего сына с моим, я прошу Вас сообщить одним словом о Вашем согласии* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 295).

Если «Нения» выросла как бы из заключения «Песни судьбы», то «Песня парок» (из драмы Гёте «Ифигения в Тавриде») является развитием образов ее второй части. Последнее произведение этого своеобразного цикла (Рапсодия, «Песня судьбы», «Нения», «Песня парок») стало, как это будет впоследствии с «циклами» симфоний и скрипичных сонат, его трагическим финалом. Образ судьбы как

проклятия, тяготеющего над миром, получивший столь развернутое воплощение в недавно завершенной вагнеровской тетралогии, объединяет все четыре хоровые поэмы Брамса. В Рапсодии он имел более субъективную окраску: далее же происходит его объективизация и все большее приближение к античной суровости. Главную мысль «Песни парок» Гёте высказывает в предшествующем ей монологе Ифигении:

...Исчезает все:

И страсти отмирают, и величье

Идет на убыль. А проклятье — нет?

Знак вопроса здесь не случаен. В отличие от трагедии Еврипида Гёте акцентирует в своей «Ифигении в Тавриде» идею преодоления мрачной судьбы, на которую осужден род Тантала — Атриды. Песня парок, которую вспоминает Ифигения в момент драматической кульминации — в финале IV действия, воплощает в концентрированной форме идею фатальной обреченности Атридов.

По силе воздействия «Песня парок» сходна с Рапсодией. Вероятно, гётевские тексты с их лаконизмом и емкостью, наглядным запечатлением пространства были ближе Брамсу, чем возвышенные, но более абстрактные стихи Гельдерлина и Шиллера. В обоих гётевских произведениях Брамс гораздо охотнее идет за поэтом и, хотя и позволяет себе повторы, все-таки склоняется к использованию сквозной формы, что подтверждает правомерность определения жанра всех упомянутых хоровых сочинений именно как поэм. «Песня парок» характеризуется наибольшей внутренней цельностью и непрерывностью развития, направляемого энергичным стихом.

В противоположность «Нении» стилистика, интонационная драматургия, развитие фактуры определяются в «Песне парок» партией оркестра. Главной мыслью сочинения оказывается тема пролога — *Maestoso* (ре минор). В ее ритмоинтонационном рисунке ощущается связь с увертюрой XVIII века, с органными токкатами Баха. Подобный знак баховской музыки сохранится и в творчестве композиторов XX века. Мрачное величие и угрожающая сила образа безжалостного рока в начальном *tutti* подчеркивается особой тяжеловесностью оркестрового массива. Брамс усиливает в нем темные густые басы, прибавляя к парному составу духовых (деревянные, валторны, трубы) контрафагот, три тромбона и тубу (в шестиголосном хоре тоже усилены низкие голоса).

Тема хора, перенимая от пролога основные интонации, но с более простым, «балладным» ритмом, дает импульс движению, которое охватывает четыре развернутых строфы текста. Тема звучит скандированно и четко, без распевов, поначалу со зловещей таинственностью, подчеркнутой короткими затактовыми тремоло литавр.

54 [Maestoso]

Es fürch - te die Göt - ter des Men - schen ge - schlecht

Только вторая строфа отделена от первой темой пролога; дальнейшее же изложение не содержит цезур, сквозное развитие достигает двух кульминаций («и гостя низринув с позором и срамом в ночные стремнины» и «из мрачных обрывов доходит зловонье погибших титанов»), отмеченных быстрым движением в далекие фа-диез минор и до-диез минор и сильнейшим сгущением тональной неустойчивости, появлением диссонирующих аккордов.

Текст последней (пятой) строфы самой песни, где говорится о «милосердном взоре», который боги о т в о д я т от проклятого рода, композитор использует для необходимого ему эмоционального просветления. Рельефность этого контраста подчеркнута предшествующей репризой текста и музыки начальной строфы. Заключение же «от автора» (в драме оно принадлежит кормилице, певшей когда-то Ифигении песню парок) возвращается к оркестровой теме пролога в созерцательно-философском варианте; иллюзорно-светлый ре мажор постепенно завлакивается ре-минорной тенью.

Так плакали парки;  
Их слушал страдалец,  
Низринутый в бездну,  
И думал, злосчастный,  
О детях, о внуках,  
И тряс головой.

Так опять перед мощным взлетом симфонического творчества Брамс как бы дает его «программу» в хоровом произведении. «Песня судьбы» была предвестницей Первой

симфонии. «Песня парок», воплощая образ беспощадного рока, ведет к финалу Четвертой. Ею завершилась работа композитора в области музыки для хора и оркестра.

Другое же сочинение ишльского лета — струнный квинтет фа мажор ор. 83 — внешне готовит Третью симфонию — прежде всего главной тональностью и ее сопряжением с ля мажором в экспозициях первой части и финала. Квинтет — сочинение классически ясное; подобно бетховенскому квартету в той же тональности из ор. 59, он соединяет лирическую пасторальность с симфонической широтой эпического полотна. Фугированный финал напоминает и о другом квартете Бетховена из того же ор. 59 — до-мажорном; в первые годы своей концертной деятельности Брамс исполнял его в собственном фортепианном переложении. Подлинно симфоническим размахом отличается длительный предыкт и начало динамизированной репризы в первой части. Не удававшийся в свое время баланс звучности в струнном квинтете (первом варианте квинтета фа минор) теперь мог вполне удовлетворить автора — этому способствовало и введение второго альтя; партии альтов в квинтете особенно тщательно разработаны.

Свойственные всему произведению плотность и насыщенность фактуры и компактность формы отразились и на строении цикла. Это единственный у Брамса трехчастный камерный ансамбль. Вторая часть — *Grave ed espressivo* — объединяет сосредоточенно-экспрессивную лирику (основная тема заимствована из сарабанды ля минор для фортепиано — 1855) и скерцозность в форме, сочетающей в себе черты рондо и вариаций.

Квинтет — одно из прекрасно «сработанных» сочинений Брамса. Классические пропорции и стройность формы сочетаются в нем с рельефностью и красочностью контрастов: большетерцовая цепь тональностей F[A]-cis-A-F[A] замыкает его в плотное кольцо с выпуклыми крупными гранями. Очень органична и гомофонно-полифоническая ткань, в которой попеременно усиливается то один, то другой тип изложения. Однако, несмотря на интересные решения формы, тематических контрастов, в квинтете ощущается некоторая вторичность. Он все же несколько уступает своему «сверстнику» — до-мажорному трио, начатому в марте и оконченному тем же летом 1882 года в Ишле.

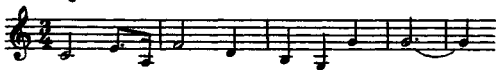
Трио — еще один пик брамсовского «зрелого романтизма», следующее звено в цепи, образуемой «цветами из

Пёртшаха» и си-бемоль-мажорным концертом, стоящее на пути к последним симфониям.

Мир до-мажорного трио озарен радостной одухотворенностью природы и человеческих чувств, выступающих в гармоническом единстве. Как и во Второй симфонии, здесь «просвечивает» до-мажорная симфония Шуберта. Явных тематических ассоциаций нет, но ладотональный колорит трио напоминает о Шуберте. Начальное ядро темы Allegro включает в себе трезвучие параллельного минора. Отсюда — и тональность Andante con moto (ля минор), соединяющего эпическую суровость «венгерской» героики с мягкой «славянской» элегичностью — как и Andante симфонии Шуберта. Брамс углубляет минорные тени в призрачно-фантастическом скерцо (до минор). Торжественная гимничность его до-мажорного трио воссоединяет эпическое заключение первой части с конечным апофеозом финала (Allegro giocoso).

Свобода мелодического дыхания и тонального движения сочетаются в трио с компактностью и рельефностью формы. Ее «режиссером» в первой части безусловно выступает тема, направляющая, хотя и не исчерпывающая развития многотемного сонатного allegro. Подобные же функции возьмет на себя впоследствии лейтмотив — эпитафия Третьей симфонии, однако в трио начальная музыкальная мысль — это именно тема, интонационная наполненность которой сразу дает почувствовать широту и многообразие лирико-эпического произведения.

55 Allegro



В интонациях этого радостного призыва неожиданно прослушивается будущее начало Четвертой симфонии, концепция которой представляет полярную противоположность концепции Трио. И воспоминание об этом светлом, наполненном жизнью и героикой духа сочинении заставит нас еще сильнее почувствовать трагедийность симфонии. В этом свете, пожалуй, особое значение приобретет и Andante con moto, с его контрастами суровой воли и неизбежной элегической тоски, наиболее импровизационно построенная часть цикла (свободные вариации). В «пред-

чувствии» симфонии более тревожным покажется Presto и еще более радостным финал. Слушать эту музыку можно бесконечно, как бесконечно можно любоваться красотой живого и изменчивого мира...

В сочинениях 1880—1882 годов достаточно ясно ощущается дисциплинирующее воздействие «классических оков», однако в движении от «Трагической увертюры» к «Песне парок», как и от Скрипичного концерта ко Второму фортепианному, внутренняя свобода высказывания возрастает — эта линия и приведет к двум последним симфониям. Аналогичная тенденция очень ярко отражается и в песнях, где строгость и свобода уравнивают друг друга, вызывая появление шедевров, знаменующих собой новый по сравнению с лирикой конца 60-х — начала 70-х годов этап развития брамсовской сольной вокальной лирики.

Ранней весной 1882 года Брамс собрал песенный урожай этих, а может быть, и предыдущих лет (ор. 84—86). Как и во всех сериях публикаций рубежа 70—80-х годов, в них большое место занимают песни на народные (и близкие им) тексты. Это прежде всего лирико-жанровые песни-диалоги ор. 84 (есть вариант для двух голосов), среди которых особенно выделяется нижнерейнская «Напрасная серенада». В привычных условиях куплетной формы Брамс достигает максимума «моцартовской» характеристичности и тонкого юмора.

Другая, тоже очень значительная в творчестве Брамса сфера — созерцательной лирики — представлена двумя прекрасными песнями на слова Гейне («Летний вечер» и «Лунный свет» — на одном музыкальном материале, ор. 85 № 1 и 2) и «Одиночеством в полях» на текст Г. Альмерса (ор. 86 № 2) — ее вершиной. Созерцательная лирика (равно как и элегия) отзывается во многих образцах брамсовской вокальной лирики этого периода — от светлых «песен блаженства» и даже несколько нейтральных песен, иногда соприкасающихся с сентиментально-бытовой лирикой, с оттенком «уютного» (gemütlich) благополучия, — 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 творческих вершин, сочетая мелодическую свободу со строгой, почти античной скульптурностью или, наоборот, с воздушной пластичностью общего облика песни.

Растворение человеческой души в покое вечных просторов природы... Этот образ проходит через всю немецко-австрийскую музыку XIX века — от Бетховена до Малера, питаюсь соками каждый раз индивидуально окрашенного пантеизма, способностью вместить в свою душу «поцелуй неба и земли» («Лунная ночь» Эйхендорфа — Шумана), изойти блаженством гармонии, прощания и примирения на грани жизни и смерти. «Одиночество в полях» занимает достойное место в воплощении этого образа.

Первое ощущение от этой музыки — безграничность пространства. Взор поднимается к облакам, медленно плывущим по небу, а потом, уже в другом измерении, словно проникает ввысь и вглубь, прикасаясь к тайнам мироздания. Изобразительный рисунок фортепианной партии (плывущие облака), весь пронизанный секундами, одновременно воплощает образ бесконечного «томления духа». Источник подобной фактуры можно найти и в баховской музыке (фуга фа-диез минор из I тома «Хорошо темперированного клавира», хоральная фантазия, завершающая первую часть «Страстей по Матфею»), и в романтической «Баркароле» Шуберта.

В «Одиночестве в полях», как и в позже созданных «Оде Сафо» и песне «Глубже все моя дремота», достигает кульминации брамсовское искусство «небольшой песни». Две строфы создают идеальное ощущение целого, при котором уже в первой охватывается все содержание текста, а «ключ» к единому рисунку фактуры всей песни оказывается только в тексте второй («тянутся красивые белые облака»). В то же время во второй строфе возникают «незначительные» изменения, непосредственно связанные с ее текстом. Одно из них — только лишь деталь, вносящая новую тональную краску, другое связано с исключительно важным для целого смысловым мотивом. Это выделение слов «мне кажется, будто меня давно нет» цепочкой нисходящих терций, прерывающей — единственный раз во всей песне — сплошной рисунок фортепианной партии. Именно после «могильного холода» этого нисходящего движения обретает свой истинный смысл почти «стереотипный» песенно-романсовый каданс в конце куплета, воспринимающийся как высшая мера общительности и любви к земному миру.

В песне концентрируются и другие общие черты брамсовской вокальной лирики. Это и строение вокальной мелодии, быстро и мягко охватывающей довольно большой



диапазон секстой и терцией, а потом постепенно его заполняющей, и свободное передвижение фортепианных фигураций относительно поначалу «спрятанной», а потом постепенно высвобождающейся мелодии голоса. Но главное — поразительная интенсивность интонационного развития, придающая совершенно особую емкость этой миниатюре, вобравшей в себя глубокий смысл брамсовской философской лирики и сохранившей при этом приметы песни как таковой. В период высшего расцвета своего творчества Брамс достигает в миниатюре предельной отобранности средств. Это же качество характеризует и самые главные создания композитора — две его последние симфонии.

## ТРЕТЬЯ И ЧЕТВЕРТАЯ (1883—1885)

Теперь публика уже двадцать лет спорит о том, кто выше: Шиллер или я. Они бы лучше сделали, если бы радовались тому, что есть пара молодых, о которых стоит поспорить.

*И. В. Гёте*

13 февраля 1883 года умер Рихард Вагнер, властитель дум не одного поколения людей во всех странах Европы, гигант, олицетворявший дерзновенность духа и могущество гения в искусстве. В течение почти всей творческой жизни Брамсу приходилось вести с ним диалог о предназначении музыки, диалог, никогда не произнесенный и нигде не записанный. Может ли музыка вне слова и сцены воздействовать со всей полнотой на человека? Должна ли она звучать только в театре-храме, предельно возбуждая страсти и действуя на людей почти гипнотически? Естественно ли для человека это постоянно поддерживаемое состояние крайнего напряжения душевных сил, или же страсти — это болезнь, которая должна пройти? Достойны ли собственные чувства и идеи музыканта-творца (и их не только музыкальное, но и словесное воплощение) столь длительного и настойчивого выражения, одинаково значимого и важного как в грандиозном целом, так и в каждой детали? В своем творчестве Брамс дал достаточно определенные ответы на эти вопросы. Вагнеровскому «Gesamtkunstwerk» он противопоставил о б ы к н о в е н н у ю музыку, использующую сложившиеся жанры и формы, предназначенную для исполнения в концертах, на домашних вечерах, для совместного музицирования в кругу друзей, для у д о в о л ь с т в и я и р а д о с т и исполнителей и слушателей. Невольно вспоминаются слова Гайдна, чей портрет висел в кабинете Брамса на Карлсгассе: «На земле так мало веселых и довольных людей, повсюду их подстерегают заботы и горе, быть

может, твой труд станет источником, из коего озабоченный и обремененный делами человек почерпнет на несколько мгновений покой и отдых!» (цит. по: Новак, 1973, 433). В отношении Брамса к искусству вообще многое напоминает о «добрых старых временах», когда музыканты не стыдились своего «ремесленничества» и ставили перед собой ясные практические цели. Но душа романтика и истинного творца (какими были, конечно, и Гайдн, и Моцарт) равно искала в музыке и средства выражения чувства, которое могло быть глубоким и пылким, нежным и задумчивым, страстным и устало-печальным. В период интенсивнейших исканий и стремления к вершинам мастерства Брамс просил Клару: *Напиши мне длинное письмо о моих вещах и разругай все, что плохо звучит, скуку, неуклюжую искусственность и холодность души* (JBS, 203). Он обладал исключительно развитым чувством ответственности по отношению к качеству результатов своего труда, оцениваемого в триединстве эстетического, этического и технического критериев.

Вагнеру он предоставлял полное право идти своим путем. Может быть, в глубине души Брамс и сознавал (или скорее ощущал) необходимость для искусства творчества байрейтского маэстро, которое звало к новым берегам и не давало музыке увязнуть в путах инерции и повседневности. Вспомним, как он, по его словам, готов был прослыть вагнерианцем в тот момент, когда Вена ополчилась против Вагнера. Но его раздражал пафос отрицания, исходивший скорее от вагнерианцев, чем от самого Вагнера, отрицания всего, что не было освещено благосклонностью «мессии», раздражала предвзятость ко всему, что лежало по эту сторону «музыки будущего». *«Медя» меня вновь необычайно захватила <...> О «Тристане» мы болтаем бесконечно, а это прекрасное произведение встречаем молчалием и равнодушием,* — писал Брамс Леви в связи с новой постановкой оперы Керубини в Карлсруэ (1871) (JBS, 307). Собираясь в 1882 году поехать в Байрейт на представление «Парсифаля», он признается в письме к Бюлову, что боится вагнерианцев, так как они могут ему *отравить радость от лучшего Вагнера*, и хочет использовать свою бороду (он отпустил ее не так давно), чтобы не быть узанным (JBS, 383).

После смерти Вагнера вагнерианство приобрело еще более активные формы. Это ощущалось и в Вене, где борьба «партий» чрезвычайно обострилась — Брамс к этому време-



Чернильница Брамса

ни приобрел достаточное число поклонников. Разумеется, антивагнеровскую оппозицию возглавлял Ганслик. Свои стрелы он направлял теперь против композитора, который неожиданно стал в глазах многих преемником великого Рихарда. Это был Антон Брукнер, чьи симфонии, долго пребывавшие в неизвестности, вдруг оказались в центре общественного внимания — особенно после исполнения Седьмой симфонии (смерть Вагнера как раз совпала со временем ее создания) в Гевандхаузе А. Никишем (30 декабря 1884 года). Правда, в Вене, где жил и работал сам Брукнер (он был профессором Венской консерватории и читал лекции в университете), симфонии его пробивали себе дорогу с большим трудом: той же Седьмой симфонией Ганс Рихтер впервые продирижировал только в 1892 году. Но общий резонанс от брукнеровских произведений быстро рос после лейпцигской премьеры; особенно успешным было исполнение Седьмой в «вагнеровском» Мюнхене (10 марта 1885 года; дирижировал Г. Леви!).

В эти же годы появляются Третья и Четвертая Брам-

са (1883, 1885). На венской премьере Третьей (2 декабря 1883 года) публика разделилась на два лагеря: одни бурно аплодировали, другие шикали и свистели. С уничтожающей критикой выступил на страницах одной из венских газет Хуго Вольф — молодой и очень талантливый композитор, страстный поклонник Вагнера, противопоставлявший величю брукнеровских симфоний «кротовую нору» симфоний Брамса (см.: Wolf, 1911, 265).

Антитеза Брамс — Брукнер в наши дни может показаться странной. Конечно, каждый из них глубоко индивидуален — и по складу личности, и по мироощущению, и в решении творческих задач. И все же мы воспринимаем симфонии обоих композиторов как естественное продолжение традиций австро-немецкого симфонизма — прежде всего Бетховена и Шуберта. Две их Девятые симфонии стоят у основания симфоний Брамса и Брукнера. Их питают и другие истоки, восходящие к музыке Баха, а также стихия бытовой танцевальности. Оба опирались на исторически сложившуюся схему четырехчастного симфонического цикла и на классические формы, индивидуализируя их трактовку. Оба использовали в своих сочинениях сложную разветвленную гомофонно-полифоническую ткань, оба сочетали сонатные и вариационные принципы развития. У обоих новизна в трактовке форм была тесным образом связана с новизной принципов тематической работы. Сближает обоих и этическая цельность их искусства.

Однако в Германии в 80-х годах прошлого столетия противопоставление Брамса и Брукнера было для многих столь же очевидным, как ранее — Брамса и Вагнера. Наверное, тут действовало то обстоятельство, что симфонии Брукнера вошли в практику концертной жизни только после того, как получили вагнеровское благословение; восторженное преклонение Брукнера перед Вагнером было всем известно — вот еще одно доказательство существования «магического поля» вокруг великого Рихарда. Брамс же давно уже зарекомендовал себя как заядлый традиционалист, «плетущийся в хвосте Роберта Шумана» (Вагнер, 1978, 676). Все — и поклонники и враги — ждали от него продолжения второго десятка симфоний Бетховена — одни с радостью, другие с презрением по отношению к «эпигону». От симфоний же Брукнера — после упомянутой премьеры Седьмой — ждали «новшеств». В 60—70-х годах в странах немецкого языка, где концертная жизнь развивалась необычайно бурно, сложился достаточно широ-

кий и просвещенный контингент слушателей, для части которых уже не только виртуозный концерт (как в годы гамбургской юности Брамса), но и симфония могла стать сенсацией. Брамсу такое отношение было глубоко чуждо и создавало определенную установку для отрицательной оценки сочинений Брукнера (см. с. 257).

Пугали его и масштабы брукнеровских симфоний, которые он называл «удавами» (см.: Specht, 1928, 285). Вся эволюция творчества Брамса направлена на преодоление «длиннот» в высказывании, еще имевших место, например, в фортепианных сонатах, отчасти в ре-минорном концерте и в фортепианных квартетах. Бесконечность и непрерывность мелодического развертывания, искусство длить мгновение, погружаться в одно состояние присущи не только музыке Вагнера и Брукнера, но и Брамса, однако осуществляются они у Брамса всегда в ограниченных временных рамках. Недаром итогом творческого пути композитора стали миниатюры и лаконичные формы последних камерных ансамблей. Требование от слушателей столь продолжительного внимания могло ему казаться просто нескромностью со стороны автора. **О г р а н и ч е н и е** является вообще одной из главных эстетических (и этических) норм его творчества — это касается и гармонического языка, и использования оркестра, и размаха кульминаций (как и их количества). Именно в этом в наибольшей степени проявляется классичность его мышления и эстетики, обнаруживающая себя прежде всего в стройности формы — интерпретация ее может быть при этом чрезвычайно свободной. Причем нередко гораздо более свободной, чем у того же Брукнера. У Брукнера действует закон индивидуальной нормативности — в отличие от гораздо большей индивидуализации формы в каждом отдельном случае у Брамса. «События» в крупных циклических произведениях Брамса часто «совершаются» на коротком участке формы и бывают связаны всего с несколькими звуками, одним-двумя аккордами, которые вне общего драматургического контекста вообще могли бы остаться незамеченными. Сама же драматургия его сочинений определяется сквозным развитием этих «скромных» интонаций; при этом возникает ощущение, что будто бы внезапные вершины-вспышки поднимаются над общей гладкой поверхностью, скрывающей глубинные внутренние процессы тематического развития. Здесь как раз и проявляется **р о м а н т и ч е с к а я** сущность брамсовской музыки, ее глубокая связь с шуманов-

ской дискретностью мысли, озаряемой откровениями «тайного тона», «доступного лишь тому, кто чутко прислушивается» (эпиграф из Ф. Шлегеля к до-мажорной фантазии Шумана).

Для современного же Брамсу слушателя его сонатно-симфонические циклы представляли прежде всего со стороны общего «благополучия» их классической архитектоники, раздражавшего одних и приветствуемого другими. Брамсианца Ганслика не устраивало именно то, чем они отличались от классических образцов: например, отсутствием единой ритмической пульсации в сонатном *allegro*. Брукнер же считал, что музыка Брамса может только успокоить, но не захватить (см.: Floros, 1980, 22—23).

Конечно, для близких Брамсу людей — Клары, Иоахима, Бильбота, Херцогенбергов, живших как бы внутри его творчества, брамсовская музыка была живым языком, выражением их собственных чувств и дум, но и им не раскрывалась сразу (например, Четвертая симфония). Больше и полнее всего она захватывала исполнителей, привлекая широкими возможностями «хорошо делать свое дело», проявлять максимум собственной инициативы в условиях естественной и увлекательной реализации звукового материала. Бюлов, очень глубоко «вошедший» в брамсовское творчество, поднимал его до значения религии, на которое оно не только не претендовало, но которое ему в каком-то смысле было противопоказано. Идея «трех Б», выдвинутая Бюловом, верно определяет линию, идущую от Баха и Бетховена к Брамсу. Однако с исключением из магистрального пути Шумана и Вагнера и сам Брамс тоже не мог бы согласиться.

К Третьей симфонии Брамс подошел, уже не чувствуя за собой «шагов гиганта». Она явилась естественным результатом творчества предыдущих лет. Можно представить себе, что Брамс после путешествий по прекрасной земле Австрии и Италии (в 1882 году состоялась и третья поездка), питавшей светлую гармонию созданий Пёртшаха, Прессбаума и Ишля, окинул мир новым взглядом с прирейнского утеса. Но именно высокий подъем духа, прорывающийся к экстатической восторженности в начальном *Allegro con brio*, оборачивается острым драматизмом, приоткрывающимся в первой части и разверзающимся в финале.

В Третьей симфонии основные конфликтные силы брамсовской концепции выступают в новом качестве. Интересен

факт ее различного восприятия и интерпретации — как критиками, так и дирижерами. Современники считали ее героической; существовала даже версия, связывающая замысел сочинения и его воплощение с идеей единства Германии (см.: Kalbeck, 1912—1913, 384—386). И. И. Соллертинский называет ее «патетической одой», акцентируя значение «драматических зарниц», вспыхивающих на всем ее протяжении и реализующихся в финале (Соллертинский, 1963, 285). Очень интересно мнение Асафьева: «Третья симфония — симфония сочных контрастов и нервных вспышек — отличается любопытным свойством: каждая из четырех частей ее в итоге развития приводит к успокоению и лирическому завершению. Это особенно характерно для финала, в основе которого лежит беспокойно настороженная, но как бы сдерживающая себя тема, и для первой части с ее бурным вдохновенно-темпераментным началом» (Асафьев, 1981, 85). Как чутко услышана здесь шумановская тенденция к лирическому эпилогу! Действительно, не связывается ли сейчас симфония в нашем сознании прежде всего с грустной жалобой Росо *Allegretto*? Не встают ли вслед за ней страстное томление коды *Andante* и «шумановский» порыв темы побочной партии из разработки первой части?

«Загадка» симфонии кроется, на наш взгляд, в особой степени концентрированности музыкальной мысли. Вследствие этого особым образом организовано *Allegro con brio*. В нем гораздо более рельефно, чем в предыдущих симфониях, представлены темы главной и побочной партии, соотношение которых воспроизводит тип классического контраста «героики» и «лирики», что подчеркнуто тональностями фа мажор и ля мажор. Однако не этот контраст составляет внутренний драматургический стержень сочинения. Подъем, порыв, патетика начала симфонии, выраженные с огромной интенсивностью и нарастающие при возвращениях, все же остаются скорее символом героического образа, чем последовательно развивают его.

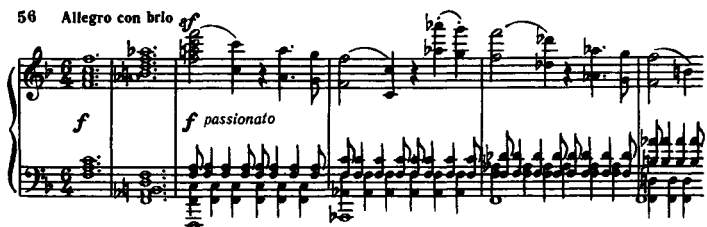
А вот лирика, имеющая поначалу достаточно определенное жанровое наклонение (черты лендлера или вальса), уже в пределах побочной партии обнаруживает потенцию к развитию в сторону обострения экспрессии, полностью реализующуюся впоследствии в разработке и в средних частях цикла. Краткость, афористичность воплощения образов в первой части сочетается с обилием протяжен-



ных и ясно оформленных однородных тем в средних частях — качество, не свойственное предыдущим симфониям.

Время течет неравномерно, то сжимаясь, то растягиваясь, что создает общую внутреннюю неустойчивость, разрешающуюся только в коде финала. Впрочем, и внутренний драматизм первых трех частей и открытый драматизм, впервые разразившийся в финале, пожалуй, недостаточно компенсируется итоговым мажорным просветлением. Речь идет, конечно, не о просчете формы, а о новом, чисто романтическом и абсолютно индивидуальном решении симфонической драмы, стоящей на грани трагедии. Длительно сдерживаемое, и, наконец, прорвавшееся смятение просто сменяется покоем и просветлением. «Разрешающее слово», подобное «благой вести» и хоралу Первой симфонии, уже не может быть произнесено.

Главным «действующим лицом» симфонии является единственный (в отличие от предыдущих симфоний) мотив *f-as-f*, напоминающий о юношеском девизе композитора. Он открывает симфонию в качестве ее эпитафии, обособленного массивной звучностью духовых инструментов и крупными длительностями. В этом мощном возгласе-призыве заключен весь мир, сконцентрирована вся воля — но и все противоречия, формировавшие облик вступления к Первой симфонии. Длительное звучание начальной тоники как бы символизирует устойчивость «в длинных тактах» на  $6/4$  с опорой на тоническое трезвучие фа мажор, но уменьшенный септаккорд с «перечащим» *as* наверху вбирает в себя огромный потенциал грядущих омрачений и драматической борьбы.



Лейтмотив многократно возвращается на протяжении первой части, одновременно и останавливая, и стимулируя развитие, иногда неожиданно меняя его русла (в частности, тональные). Появляясь в виде мелодического басового хода, он немедленно вступает в действие, внося ми-

норный оттенок в ликующий мажор главной партии: противодвижение оборачивается ладовым противоречием. Так, шубертовская светотень Второй симфонии превращается в конфликтную ладовую двойственность, борьбу мажора и минора. Она направляет тональный план экспозиции (F-A-a) и всей симфонии (F-C-c-f [F]), обуславливает минорные преобразования основных тем в разработке, предвосхищающие затемненный колорит финала. Вообще арка, перекидывающаяся от разработки к финалу, — важнейшая черта симфонической драматургии Брамса (она была намечена уже в Первой симфонии), ведущая к симфониям Малера. В разработке предвосхищен и конечный вывод симфонии: из лейтмотива вырастает тема-эпизод, очень близкая вокальной лирике композитора; ее интонируют те же солисты, что в коде финала, — сначала валторна, а затем гобой.

В разработке подтверждается уже отмеченная сквозная роль лирики в симфонии. Собственно разработочное изложение здесь только заявлено — оно выступает как продолжение активного развития в заключительной партии. Основное же место занимают «монологи» — лирико-драматический вариант побочной темы и лирический — лейтмотива.

Средние части симфонии — *Andante* и *Poco Allegretto* — возобновляют в расширенном виде логику движения лирики в *Allegro con brio*. После интонационной сложности и насыщенности медленных частей предыдущих симфоний начало *Andante* Третьей поражает простотой, первозданностью и бесхитростностью напева, простотой его фактурно-гармонического оформления. Но и здесь возникает романтический подтекст — томление, смутные предчувствия и таинственные зовы. Этот второй план *Andante* (средняя часть простой трехчастной формы с вариациями в крайних) концентрируется в коде, где начальный напев оборачивается страстной речью, порывом, столь же быстро расцветающим, как и гаснущим. Эта «недовысказанная» кульминация *Andante* вызывает — в качестве продолжения — непосредственную лирическую экспрессию *Poco Allegretto*.

Главную тему *Poco Allegretto* определяют обычно как бытовой городской романс, возведенный благодаря композиторскому мастерству Брамса в ранг подлинной художественной ценности (см.: Соллертинский, 1963, 294—295). Но если представить себе ее в длинной цепи тем

брамсовских интермеццо в его циклах от соль-минорного фортепианного квартета до си-бемоль-мажорного струнного, то мы поймем, что это не что иное, как его давняя жалоба, сама себя утешающая; ибо возник наконец «предлог всю душу изливать в признание» (Гёте). Она всегда у Брамса тем откровеннее, чем больше у него есть возможность «спрятаться» за бытовой жанр. В данном случае его приметы отражены не только в интонационном строе, но и в ясности и простоте формы: тема проходит шесть раз в виде предложений, звучащих как строфы песни, которые поют разные голоса хора-оркестра.

Но брамсовское «интермеццо» никогда не бывает однозначным. Искреннее высказывание прячет за собой еще более глубокую истину. В середине *Roco Allegretto* — две темы. Одна — отстраняющая, с элементом шутливой танцевальности, даже поддразнивания. Другая (одни струнные) содержит самую сокровенную мысль, светлый порыв поникает в ней, сменяясь тихой и усталой безнадежностью. Именно с этой темой соединяется основная в коде, содержащей последний кульминационный подъем и последний горестный вздох. От заключительного звука *c* берет свое начало тема финала — темный вихрь, в котором прослушиваются, однако, песенные интонации, реализующиеся во втором (с терцовыми удвоениями) проведении темы.

В финале разворачивается «генеральное сражение» устойчивости (до-мажорная гимническая тема побочной партии, остановка на хоральных аккордах) и смятенности. Это кульминация стихийного драматизма в брамсовской музыке; средства симфонического оркестра позволяют воплотить ее еще объемнее, чем в фа-минорном квинтете. Особенностью брамсовской «аппассионаты» является объединение всего этого бушующего потока песенно-лирической интонационностью, проникающей даже в активнейшую тему заключительной партии до минор — драматическую вершину экспозиции. С аналогичным явлением можно встретиться и в фортепианных рапсодиях ор. 79, в балладе ор. 118. «Балладность» финала дополняется присутствием рассредоточенных вариаций на главную тему, как бы «раскрепощающих» сонатную форму и приводящих в конце концов к просветлению и успокоению в фа-мажорной коде (ознаменованной возвращением заглавного лейтмотива) и к растворяющимся интонациям главной партии первой части.

Так возникает сплошной лирический ток, идущий от

первой части к финалу и объединяющий весь цикл линией непрерывного нарастания лирико-драматической экспрессии. Сильнейшие, но быстро гаснущие кульминации (в них вновь, как и в первой части, «уплотняется» время) в кодах *Andante* и *Poco Allegretto* как бы вызывают естественное «перетекание» лирики в следующую часть. Четкие грани классических форм не препятствуют свободному течению лирической мысли, вбирающей в себя и драматизм, и героизм, и эпичность. Творчество Брамса включается здесь в выражение общей тенденции времени, затронувшей самые различные музыкальные явления — от баллад и си-минорной сонаты Шопена до рахманиновских концертов.

Таким образом, в Третьей симфонии Брамс отчасти соприкасается и с поэмностью, как одним из принципов романтического симфонизма. В Первой симфонии он во многом исходит от идеи программной увертюры и даже использует приемы «театрализации» симфонического повествования. Однако общие контуры и основная арка от первой части к финалу удерживает все произведение в рамках классической концепции. В Третьей же симфонии сама организация целого тяготеет к балладе с драматической развязкой в конце. Первые три части можно представить себе как ряд сменяющих друг друга рельефных тем-эпизодов (в начале очень кратких, затем более развернутых); финал же, несмотря на возникающие в нем контрасты, воспринимается как единый драматический поток, который можно сравнить, например, с кодой шопеновской баллады. Элемент репризности в заключении (возвращение лейтмотива и главной партии) усиливает ассоциацию с одночастной балладой-поэмой. Эта ассоциация подтверждается прежде всего особым тонусом «исключительного события», которым характеризуется и начало симфонии, и экспрессия «манфредовского» монолога в разработке, и возвышенно-созерцательный облик ее эпизода, а также ролью и значением самого лейтмотива.

Драматические кульминации в завершающих разделах формы: заключительных партиях, кодах, финалах — характернейшая черта брамсовской драматургии. Минорные «взрывчатые» заключительные партии в сонатных *allegro*, драматические финалы и коды встречаются в самых различных произведениях композитора. От минорного финала си-мажорного трио ор. 8 тянется нить к финалам двух последних симфоний. Смятение и тревога, постоянно живущие

в мироощущении композитора, получают все более и более активный выход, тяготея к заключительному итогу симфонической драмы — финалу Четвертой симфонии.

Третья симфония возникла летом 1883 года, которое Брамс провел на Рейне, хранившем память его первых путешествий, возобновленных потом и вместе с отцом. В Висбадене, где он поселился, было много друзей: в разных городах на Рейне и неподалеку расположенном Крефельде — с недавних пор одним из наиболее активных центров распространения брамсовской музыки — жили члены многочисленного семейства Лайенов-Беккератов. Многие из них были прекрасными музыкантами, и Брамс имел возможность долгие часы проводить за любимым занятием — музицированием. Особенно часто звучали скрипичные сонаты Генделя, Моцарта, Бетховена, вновь привлекая внимание Брамса к этому всегда занимавшему его — тоже со времен юности — жанру.

Симфонию он записал очень быстро, ознаменовав пятидесятилетний рубеж своей жизни достойной его вершиной. В письме к Зимроку от 15 сентября 1883 года Брамс намекает на то, что замысел симфонии и наброски к ней возникли давно. *Бог должен Вас за это вознаградить, и, если я еще раз найду нотные листки из времен моей молодости, я их опять Вам пошлю... Собственно говоря, неправильно, несмотря на Рейн и Рюдесхайм, просиживать так лето. Из приложенного при сем Вы сможете увидеть, как я — должен проводить время!* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 387). Имелось в виду сообщение в газете о том, что Брамс написал симфонию.

Скорее всего связь со «временами молодости» относится к материалу первой части — девиз «frei, aber froh» возник в первые годы дружбы с Иоахимом. Недаром Брамсу так хотелось, чтобы Иоахим сыграл симфонию в Берлине, что и произошло в январе 1884 года, хотя до полного примирения было еще далеко. О венской премьере 2 декабря 1883 года, где симфония прозвучала вместе со скрипичным концертом Дворжака, уже говорилось.

Еще одно напоминание о днях юности принесло готовившееся празднование другого пятидесятилетия — творческой деятельности Эдуарда Марксена. Брамс, только что посвятивший ему вышедший в 1882 году си-бемоль-мажорный концерт, обращается к Зимроку в письме от 1 ноября 1883 года с просьбой еще больше порадовать

учителя: ...Во что обойдется гравировка прилагаемого произведения?

Будь Вы издателем с умом, Вы, разумеется, немедленно начали бы торговаться. Но этого я от Вас не жду и теперь вполне серьезно прошу Вас хорошенько помочь мне в этом деле. У моего учителя Марксена 19 ноября пятидесятилетний юбилей. Я знаю, что для него было бы большой радостью еще увидеть напечатанным какое-нибудь свое произведение. В частности, он очень гордится прилагаемыми 100 вариациями — и имеет все основания! Короче говоря, я хотел бы их напечатать за свой счет, и надеюсь, Вы обойдетесь со мной по-человечески. У меня нет ни малейшего представления, никакого понятия, сколько это может стоить, да мне это и безразлично — не думаю, во всяком случае, что очень уж дорого! 100 талеров за 100 вариаций я счел бы вполне справедливой ценой.

Ну так как, мог бы М., если вы поторопитесь, получить все сочинение в готовом виде (разумеется, без всякой корректуры) к 19 ноября? Если нельзя, то во всяком случае хотя бы первые несколько страниц, которые будут достаточно красноречивы и возвестят ему об этом деле. Ответьте мне тотчас — ведь особых возражений быть не может? (JBS, 385—386)

17 февраля Брамс дирижировал Третей в Гевандхаузе. Его песни в этом концерте исполняла Гермина Шпис — молодая талантливая певица (альт), общение с которой служило для Брамса в эти годы несомненным источником вдохновения. Ходили даже слухи о женитьбе — конечно, не оправдавшиеся... Как напоминание об уже навсегда упущенных возможностях, возникло еще одно предложение места (как оно раньше обрадовало бы Брамса!) в Кельне — центре Нижнерейнских музыкальных фестивалей. Брамс порекомендовал на него своего старого друга, одного из лучших исполнителей его произведений — Франца Вюльнера.

Среди песен ор. 94—97, возникших весной 1884 года, есть один редкий у Брамса монолог типа короткого оперного ариозо на весьма примечательные слова Ф. Хальма — «Ни дома, ни родины» (ор. 94 № 5). Вообще в песнях из ор. 94 преобладают драматические и трагические монологи. Бильрот справедливо называл этот опус «осенним или зимним путем» (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 387). Действительно, это брамсовский «Зимний путь», продолженный гейневской песней «Смерть — прохладной ночи тень»

ор. 96 и сумрачно-торжественным монологом «На кладбище» (Д. фон Лилиенкрон, ор. 105 № 4, 1886), завершающимся просветленно звучащим хоралом Хаслера (использованным И. С. Бахом в «Страстях по Матфею»).

Единственный контраст в ор. 94 вносит знаменитая «Ода Сафо» — изумительный образец брамсовской любовной лирики, величаво строгой и нежно чувственной одновременно.

Эта линия представлена и в песнях на слова Грота и Даумера — в одном из совершеннейших образцов брамсовского вокально-инструментального письма, ноктюрне «Бродили мы» (Даумер, ор. 96 № 2) и в песне «Приди скорее» (Грот, ор. 97 № 5), подаренной автором Гермине. Отголоски ее Кальбек слышит во Второй скрипичной сонате ор. 100 и в одной из вариаций финала Четвертой симфонии...

Песни 1884—1885 годов послужили единственным интермеццо между Третьей и Четвертой симфониями. Летом 1884 года Брамс долго не мог выбрать места для «отдыха». В конце концов выбор пал на Мюрццуслаг в Штирии. Несмотря на то, что место не отличалось такими красотоми, как Пёртшах или Рюшликон, Брамс провел там два лета, в течение которых и была записана Четвертая симфония (первая и вторая части — 1884, третья и четвертая — 1885).

Сильнейшие художественные впечатления принесли Брамсу в это время трагедии Софокла в посвященном ему переводе Вендта и си-минорная месса Баха, впервые полностью прозвучавшая в Вене в марте 1885 года. 1 апреля он пишет Бильроту: *Ужасно жаль, что ты вчера вечером не слышал мессу. Такого ощущения величия и возвышенности ты еще никогда не испытывал. Да и нельзя ожидать от творения рук человеческих, чтобы оно могло настолько возвысить и потрясти* (JBS, 392).

29 августа 1885 года Брамс приехал в Берхтесгаден, где жили Херцогенберги и Клара, и привез им первую часть и начало второй, а в конце сентября в Вене состоялось домашнее прослушивание всей симфонии. Брамс и Брюль играли на двух роялях, Ганслик и Бильрот переворачивали ноты, Кальбек и Поль следили по партитуре. Первая часть окончилась. Все молчали. Ганслик, вздохнув сказал: «После всей части у меня такое ощущение, как будто меня отлупили два ужасно остроумных человека» (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 452). Молчание царило

и после прослушивания всего произведения. Друзья не поняли симфонию...

На следующий день Кальбек, встретившись с Брамсом, пытался ему сказать что-то насчет того, что третью часть надо переделать, а финал превратить в отдельное произведение типа Вариаций на тему Гайдна. Брамс напомнил ему о вариациях в финале «Героической» и сказал, что скерцо надо слушать в оркестре. Но неуверенность все время преследовала его. Без сомнения, Брамс чувствовал истинную новизну своего творения и очень нервничал, предвидя непонимание. Он страстно хотел услышать симфонию, но волновался, почти не желая, чтобы ее услышали другие, всем своим существом протестуя против превращения своей исповеди в сенсацию и «новинку». Письма Брамса, как всегда, торопливые и отрывистые, правдиво раскрывают его напряженное состояние в эти очень тревожные и ответственные для него дни.

Брамс — Элизабет фон Херцогенберг

*Вена, 10 октября 1885 года*

*...Теперь Вы сумеете со всей приятностью оглядеть местность (Брамс посылает переложение симфонии для двух роялей. — Е. Ц.) — сквозь несколько тусклое стекло. Свое суждение Вы при случае сможете, разумеется, значительно изменить!*

*В скерцо три литавры, треугольник, пикколо создают, конечно, немалый шум.*

*Выдержите ли Вы вообще финал до конца? <...>*

*Весьма сомнительно, подвергну ли я в дальнейшем людей слушанию этой вещи. Правда, Бюлов охотнее всего как раз уже 3 ноября приступил бы к этому во Франкфурте! И здесь они объявили ее на собственный страх и риск (JBS, 393—394).*

Брамс — Зимроку

*Вена, 2 октября 1885 года*

*...Если я отдам долг природе (следовательно, уже не смогу ничего решать), то симфония безоговорочно принадлежит Вам, т. е. подарена в виде партитуры и фортепианного переложения, такая, какая она есть. Если же нет, я еще подумаю!*

*Теперь Вы меня, наверное, оставите в покое и пожелаете лишь, чтобы я оставил в покое симфонию. Было бы нелепо, если бы Вы затратили на нее хотя бы грош! Сейчас мне это не нужно, и потом у моих близких будет достаточно, а на памятник или на что-то подобное я не дам*



*и полушки и говорю Вам это со всей убедительностью, на какую способен! (JBS, 345)*

Брамс — Бюлову

*Пара антрактов между тем готова — вместе это называют обычно симфонией. Во время концертных поездок с мейнингенцами я часто с удовольствием представлял себе, как вы ее хорошо и приятно репетируете и этим я занимаюсь еще и сегодня, — думая, между прочим, при этом, завоеует ли она более широкую публику! То есть я опасаясь, что на вкус она соответствует здешнему климату — вишни здесь не становятся сладкими, ты бы их не стал есть! (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 447)*

С наибольшей откровенностью Брамс высказался о причинах своего беспокойства в письмах к Вюльнеру, просившему у него симфонию для исполнения; Брамс заподозрил друга в столь раздражавшей его погоне за сенсацией: *Извини, если я добавлю сверх того, что меня очень мало интересуют все эти премьеры и вся современная охота за новинками... Дело идет прежде всего о новинке и о том, расценивается ли она (симфония. — Е. Ц.) приблизительно так же высоко, как сегодня Брукнер. Прости, но все же это так (JBS, 396)*. Через несколько дней Брамс оправдывается перед обидевшимся Вюльнером за проявленное к нему недоверие:

*Мейнинген, октябрь 1885 года*

*Дорогой друг!*

*Во всем, что ты написал, ты, пожалуй, прав. Но ты отвечал, наверно, на большее и иное, чем сказал я. При моем нежелании писать мне приходится очень остерегаться, чтобы не начать разговор о чем-либо значительном: у меня недостает терпения договаривать до конца!*

*Итак, не вычитывай из письма больше, чем в нем сказано, — прощать там нечего, разве что спешку и небрежность.*

*Очень возможно, что из-за недостатка симпатии ко всему, что касается концертной жизни, я смотрю на нее слишком сурово и недобро. К своим вещам я отношусь с боязливостью и недоверием и, возможно, несправедливо проявляю их и по отношению к тебе, например, или Иоахиму, когда боюсь, что вы пока имеете в виду лишь новизну!*

*Ведь нет нужды говорить, что мне как художнику доставляет величайшую радость, когда вы любите мои вещи, хвалите их и беспрерывно исполняете?!*

*Но мои чувства к тебе и другим старым общим друзьям никогда не менялись — тем более, что и не вытесняются новыми.*

*Все опять в спешке и кратко! Также и замечание, что здешние репетиции доставляют мне истинную радость, и надеюсь, что ты впоследствии получишь некоторую радость от симфонии.*

*Ее исполняют здесь 25 и 1 ноября; 3 — во Франкфурте. Затем я, наверное, еще немножко пошатаюсь с мейнингенцами, выдержу ли до поездки в Кельн, не знаю. Так значит исполнение там тебя не обидит! Обременит ли оно тебя, зависит от вещи, пожалуй, не очень-то привлекательной.*

*Сердечный привет тебе и твоей семье.*

*Твой И. Бр. (JBS, 396—397).*

За несколько дней до премьеры Брамс в письме к Беккератам называет симфонию *печальной* (traurig) и опять жалуется на плохой климат в Мюрццуслаге. Начавшиеся репетиции немного успокоили его, но сомнения все еще остаются...

**Брамс — Кларе Шуман**

*Мейнинген, конец октября 1885 года*

*Уже несколько дней, как я здесь и репетирую новую симфонию. Ее исполняют в воскресном концерте, 1, вероятно, еще раз, а 3 — во Франкфурте!*

*Я долго и много над ней работал, думая о тебе и о том, что для тебя она может оказаться весьма сомнительным удовольствием.*

*Дело тут вот в чем. Здесь я имею чрезвычайно приятную возможность заниматься и репетировать, сколько душе угодно, вовсе не обязательно рассчитывая на последующее исполнение! Но так как ведь музыкантам нравится (а мне не то чтобы уже совсем не нравится), то неловко отказать Бюлову в том, чтобы он немного повозил симфонию с собой (JBS, 397).*

Между тем репетиции все больше и больше радовали Брамса. Меня теперь мало интересует премьеры, — пишет он Бюлову. — *Будет она на десять лет раньше или позже — какое это имеет значение для нашего бессмертия!* (цит. по: Kalbeck, 1912—1913, 455—456)

Намеченные исполнения тем не менее состоялись. 25 октября дирижировал Брамс, 1 ноября Бюлов. Состоялась и большая концертная поездка — в основном по прирейнским городам и Голландии. Симфонии сопутствовал

успех: гораздо меньше Брамс был доволен венской премьерой в январе 1886 года — «филармоники» мало репетировали и вяло играли. Но дело было сделано — симфония вышла в жизнь, оторвалась от своего создателя. Инстинктивное желание не отпускать ее от себя привело даже к конфликту с Бюловым, которого Брамс фактически отстранял от исполнения симфонии, даже не подозревая, как он этим обижает друга...

Свою последнюю симфоническую исповедь Брамс облек во внешне еще более классическую, по сравнению с Третьей симфонией, форму, введя в симфонию «большие» средние части — *Andante moderato* в сонатной форме и скерцо с *тремя литаврами, треугольником и пикколо*. Но внутренняя жизнь симфонического цикла, разворачивающаяся, по прекрасному определению И. Соллертинского, «от элегии к трагедии», абсолютно индивидуальна и беспрецедентна в мировой симфонической литературе (Соллертинский, 1963, 285). Пожалуй, только в соль-минорной симфонии Моцарта можно найти отдаленный прообраз подобного движения мысли\*.

Побуждая Брамса к созданию симфонии, Шуман писал в 1854 году Иоахиму: «Пусть он всегда помнит о том, как начинаются симфонии Бетховена; пусть он пробует создавать нечто подобное. Главное — это начало; уж если ты начал, то конец явится как бы сам собой» (Шуман, 1982, 370). Действительно, часто уже самое начало определяет индивидуальный облик всего произведения. Вспомним ту же соль-минорную Моцарта. В романтической музыке отчетливо проявляется стремление к тому, чтобы «застигнуть» образ в его кульминационном и целостном виде. Брамс реализует этот принцип в Первой и в Третьей симфониях. Начало Четвертой, на первый взгляд, совсем иное, но как раз в его неброскости, тихой и ясной простоте и обнаруживается самая глубокая сущность брамсовской музыки.

Первые такты симфонии воспринимаются не как на-

---

\* Сходство с этой симфонией, которая была для Брамса образцом естественности развития, проявляется и в некоторых элементах строения экспозиции. К ним относятся, например, контраст, вносимый энергичной темой между лирическими главной и побочной, мажорный вариант главной темы в заключительной партии.

чало, а как печально-усталое продолжение безначального, извечного пути — простого и общего удела многих. Из любимых Брамсом терций и секст складывается мотив, и указывающий на песенную природу высказывания, и воскрешающий интонации баховских тем. Тематическое зерно симфонии совпадает с началом хорала «Mein Jesu», с обработки которого Брамс начнет свой последний опус — хоральные прелюдии для органа.

57a Allegro non troppo



57b



Хоральная природа темы обнажится в ее октавно-уни-сонном проведении в начале репризы. Еще одно итоговое сочинение Брамса — «Четыре строгих напева» — утвердит смысл темы как мысли о «смерти горестной» (№ 3). Можно услышать и отдаленную ее связь с лирико-трагическими темами «пережитой судьбы», проходящими, начиная с Шуберта, через всю музыку XIX века. Связь эта, выражающаяся в квинтовой опоре, завуалирована совершенно индивидуальным распределением ритмомелодических акцентов. Семантику же подлинной «темы судьбы» начальная тема обретет в коде — трагедийной кульминации *Allegro non troppo*.

Многозначность и глубина интонационно-смыслового обобщения в теме проявляется не только по отношению к ее начальному мелодическому зерну. Весь целостный облик этой «темы-развития» подтверждает ее многогранность, давая, может быть, самый совершенный образец брамсовского жанрово-стилистического синтеза. Гомофонность ткани сочетается с полифоничностью (имитации у деревянных духовых), характерная для классической темы расчлененность на мотивы — с действием принципа ядра и вариантного развертывания. Некоторая нейтрализация ядра в процессе этого развертывания сменяется обострением лирической экспрессии — так уже в теме предвосхищается путь «от элегии к трагедии».

Как и Шуберт, Брамс сопоставляет в качестве главной и побочной партии две лирические темы. Импульс к конфликтному драматическому развитию музыки возникает на грани между ними: это фанфарная тема (перед побочной партией), властно вторгающаяся в лирический мир симфонии. Ее неоднократные возвращения на протяжении экспозиции вызывают к жизни новые оттенки лирики. Брамс опять, как и в Третьей симфонии, использует идею бицентричности сонатного *allegro*, но он не просто меняет местами лирику и героику. Вторжения фанфары кратки и неустойчивы, они возникают на вспомогательных участках формы, тогда как лирический тематизм завладевает всем пространством экспозиции, в которой цезуры сглажены, а общие формы движения отсутствуют. Текучесть ткани достигает предела, господствуют прерванные обороты. Только два предложения главной партии и два проведения короткой побочной остаются знаками классической структуры. При этом оказывается, что почти все основные тематические образования являются фактически вариантами — свободными или полифоническими — ядра темы главной партии.

Как будто отказываясь от принципа *motto* или лейтмотива, господствующего в предыдущих симфониях, Брамс достигает на самом деле еще большего единства ткани: нисходящее движение по терциям из главной темы (оно особенно ясно прослушивается у духовых) становится басовым контрапунктом в побочной партии; фанфара строится на основе трезвучия с прибавленной секстой, как и ядро, — только в обостренном ладовом варианте. Разработка, начинающаяся так же, как и экспозиция, основана на разнообразнейших ритмомелодических вариантах ядра и его образных трансформациях. Его унисонно-октавное изложение в начале репризы представляет собой как бы фиксацию хоральной темы для вариаций, рассредоточенных по всей первой части и завершающихся канонном на теме главной партии в коде. Вариационно-полифонические принципы развития теснейшим образом взаимодействуют с собственно сонатными — в первой части сохраняются общие контуры сонатной драматургии, волнообразный рельеф разработки, открытая конфликтность «внутреннего и внешнего».

И все-таки е д и н с т в о здесь берет верх над многообразием. Глубочайшая, хотя и внутренне противоречивая связанность объективного и субъективного, отстра-

ненно-спокойного и экспрессивно-обостренного, личного и внеличного определяет мир брамсовской симфонической элегии, втянутой в вечный круговорот жизни и оборачивающейся в самом конце неизбежной трагедией. И только после рокового преобразования главной темы в начале коды Брамс выносит на гребень последней волны подымавшегося смятения открытую экспрессию самых откровенных и общезначимых лирических интонаций — подлинного крика души — с тем, чтобы оборвать их неумолимыми ударами литавр. Смысл заключительной кульминации близок к концу первой части Четвертой симфонии, и главной кульминации Шестой симфонии Чайковского. Но у Чайковского гораздо сильнее исчерпанность этих кульминаций, подготовленная всем ходом ведущего к ним развития. У Брамса же все происходит «в последний момент» и требует продолжения. Балладные закономерности действуют и в этом симфоническом повествовании.

Классическая ориентация, как уже говорилось, сильнее всего сказалась на целостном облике цикла. Впервые Брамс вводит в симфонию две масштабные средние части в сонатной форме (соната без разработки и рондосоната) с динамикой развития, не уступающей первой части. Это связано с тем постепенным углублением и разрастанием мира, которое было уже намечено в соотношении главной партии первой части с предыдущей темой. Их конфликт отражается и в крупном плане противопоставления возвышенного созерцания *Andante moderato* шумному веселью *Allegro giocoso*, и во внутренних контрастах второй и даже третьей части (*Poco meno presto* — центральный эпизод).

Красота и гармония в искусстве прошлого и в природе — вот что определяет образный смысл *Andante moderato* и богатство отраженных в нем стилистических истоков. Сюда входят и шубертовские ассоциации («шаги *pizzicato*» из *Andante* «Неоконченной» в том же ми мажоре, отзвук темы природы в начальном зове валторн), и классическая строгость в побочной партии, и некоторые моменты фактурного оформления, напоминающие *Andante* венских классиков (переход к репризе), и несколько архаический колорит в гармонии (мелодический мажор с трезвучиями седьмой натуральной и минорной доминанты).

Преобразования вступительной фразы в сурово-героическом аспекте, контрастирующие общему лирическому

звучанию и напоминающие о вторжениях фанфары в первой части, не нарушают общего покоя и устойчивости, символизируя скорее твердость духа. Однако и здесь, как в конце *Allegro non troppo*, происходит перелом, включающий эту часть в общее образно-драматургическое движение к финалу. Опять уплотняется время и на первый план выступает деталь, штрих, свойственный миниатюре. Речь идет о побочной партии в репризе. С ее началом связано самое сильное противопоставление «внешнего» и «внутреннего», «героики» и «лирики», усиленное монотематическим преобразованием лейтинтонации *Andante moderato* (излюбленный брамсовский ход — I—II—III; в симфонии производный от одного из вариантов фанфарной темы в первой части). Хоральность, обнажившаяся при аккордовом изложении темы (одни струнные), приобретает значение этической идеи. Второе проведение темы звучит с неожиданно вспыхивающей восторженностью, но введение брамсовской «интонации томления», усиленной нонаккордовой гармонией, внезапно приостанавливает подъем экспрессии. Едва наметившийся выход за пределы объективной лирики приводит к снятию «лирического *crescendo*», уступая место интонациям главной темы, наделенным теперь семантикой печально-взволнованного прощания и последующего растворения в «равнодушной природе»...



Контраст, вносимый скерцо в симфонию, несравним ни с одним контрастом частей в предшествующих симфонических циклах. Факт отсутствия «настоящего» скерцо в трех симфониях особенно примечателен потому, что музыке Брамса идея драматической скерцозности отнюдь не чужда. Подобно соответствующим частям минорных симфоний Бетховена, драматические скерцо Брамса всегда связаны с «сюжетом» цикла, нередко именно в них обнажаются контрастные «действующие силы». Замена их лирико-жанровым «интермеццо» — один из главных

признаков возрастания роли лирики в симфоническом цикле. В Четвертой же симфонии последовательный путь «от элегии к трагедии» исключает такую возможность. Раздвижение границ мира и столкновение внутреннего мира с чуждой ему внешней жизнью, вносящее новое измерение в общую концепцию брамсовской «тетралогии», — вот что приносит с собой скерцо Четвертой симфонии. Сила контраста подчеркнута немедленностью вторжения: *ff, tutti*, противодвижение фактурных пластов, готовящее финал (!). Многие же известные примеры связаны, наоборот, с «тихим» началом — таково скерцо Третьей симфонии Бетховена, контрастирующее Похоронному маршу, или скерцо Шестой Чайковского, по своим функциям в цикле отчасти близкое брамсовскому.

Оригинальность и новизна этого скерцо в симфонической литературе XIX века связана и с еще одной его чертой: отсутствием в нем таинственно-фантастического элемента, который окрашивает даже героическое скерцо из бетховенской Третьей или скерцо Чайковского. Яркий, бьющий в глаза свет солнечного дня, открытая жанровость, достигающая эпического размаха в сочетании с карнавальным суетом и напоминанием о фанфарной теме из первой части (три элемента главной партии), создают уникальный облик *Allegro giocoso*, который ассоциируется с финалами классических симфоний, Чайковского (Четвертой) и даже Бородина. Эта ослепляющая реальность скерцо, еще больше подчеркнутая романтическим хоральным преобразованием третьего элемента главной партии в центральном ре-бемоль-мажорном эпизоде, придает концепции Четвертой симфонии совершенно особую убедительность и жизненную силу. В ее свете особенно страшным предстает фатальный хорал — «труба предвечного», открывающий финал симфонии — брамсовское «*Dies Irae*».

Убедительность решения финалов — столь различных и всегда единственно необходимых — одно из определяющих качеств брамсовского симфонизма. Это относится и к Первой, где Брамс впервые после Девятой Бетховена находит и обоснование заключительного триумфа, и его внутреннюю драматургическую подготовленность, и к выходу в эпическую сферу во Второй, и к Третьей, где центр открытой драматической борьбы впервые перемещается в финал, и особенно к Четвертой. Здесь найдено единственное в своем роде сочетание «смятения» и «устойчивости»,



дающее возможность довести до конца возведение целостного и стройного здания симфонии и вместе с тем утвердить трагический смысл концепции.

Идеальной формой для воплощения такого итога явились вариации типа пассакальи или чаканы. Брамс обобщает здесь огромный опыт предшественников — за вариациями Четвертой симфонии стоят и столь любимая им Чакана Баха, и Тридцать две вариации Бетховена, и финал его же Третьей симфонии, и «Симфонические этюды» Шумана. Индивидуализированность каждой из вариаций сочетается с непрерывным волнообразным развитием, организованным в трехчастную структуру с динамизированной репризой (она обозначена возвращением темы) и кодой-кульминацией. Бесконечное богатство мелодии и фактуры (вспомним, как Брамс любил писать вариации на бас, дававшие особенную свободу его творческой фантазии) направляется интенсивнейшей логикой симфонической мысли, воздвигающей совершенное по своей архитектонике величественное и монументальное здание финала.

Для Брамса вариации всегда связывались с идеей целостного, многообразного в своем единстве мира (вспомним вариации на темы Генделя, Гайдна), для воссоздания которого он часто обращался к искусству прошлого. Тему финала Четвертой симфонии Брамс заимствовал из кантаты Баха № 150 (у Баха — басовый голос, у Брамса — мелодия; обостряющий ее звук *a1s* введен Брамсом), но в образном мире музыки финала при всех ее связях с первоисточком (особенно близка Баху гениальная медленная флейтовая вариация) гораздо больше страшного смятения. Очень сильна в нем и властная воля — не только к преодолению, но и к подавлению страданий и страстных порывов. Здесь переплетаются отчаяние и надежда, борьба и смиренная покорность. Рок выступает и как античная идея возмездия, и как голос собственной совести, «нравственного закона внутри нас», повелевающий преодолеть нахлынувшее смятение и вместе с тем вновь и вновь его порождающий. Возникновение прекрасных лирических образов-видений усиливает драматическую накаленность музыки финала, в которой до последнего мгновения бьется активнейший пульс симфонического действия. Впервые ф и н а л симфонии стал вместительным н е р а з р е ш а е м ы х противоречий, приводящих к истинно трагической развязке.

Так завершилась брамсовская симфоническая тетралогия. Трудная необходимость построить симфонический мир, получившая триумфальное разрешение — его естественное возникновение из образов природы и народной жизни — раскрытие его лирико-драматических свойств, как бы увиденных с романтических высот подъема духа, — и вновь его трудное построение, включающее все пережитое и неизбежно приводящее к трагическому итогу, — вот путь становления брамсовской симфонической концепции, предстающей каждый раз в индивидуальных вариантах. Четвертая симфония не снимает ни радости финала Первой, ни идиллии Второй, ни патетики Третьей, но трагедия финала все же подводит окончательную черту в правдиво рассказанной истории человеческой жизни. Весьма знаменательно, что у Брамса, по свидетельству Кальбека, были планы и материалы к еще двум симфониям. Но композитор убедился в невозможности продолжить создание крупных симфонических полотен после закономерного итога Четвертой.

Последовательное усиление драматизма и трагедийности в цикле брамсовских симфоний совпадает и с эволюцией симфонизма Чайковского, и с движением симфонической концепции в трех последних симфониях Брукнера. Сходные процессы можно наблюдать и в фортепианном творчестве Листа — еще раньше они отразились в вагнеровском «Кольце нибелунга». При всех различиях индивидуальностей художников, национальных школ, условий и обстоятельств жизни здесь прослеживается общая тенденция эпохи: углубляющиеся противоречия действительности делают все более недостижимым идеал всеобщей гармонии.

В эпоху романтизма жанр симфонии вступает в известные противоречия с субъективно-лирической природой романтического искусства, со стремлением к непосредственному отражению процессов духовной жизни. То, что в эпоху становления жанра гениально осуществил Моцарт в соль-минорной симфонии, было трудно сделать последующим поколениям. Психологическая драма личности, с не меньшей гениальностью заявленная Шубертом в своей так и не оконченной си-минорной симфонии (как символично ее более чем сорокалетнее отчуждение от мира!), долго оставалась уделом других жанров — прежде всего фортепианной и вокальной музыки. Именно здесь, а также на путях взаимодействия различных

видов искусства, жанров, форм совершались открытия романтической музыки. К последней трети XIX века симфония, однако, возрождается, обогащенная завоеваниями программного симфонизма и синтетических жанров, в то же время противопоставляя им свою исходную классичность.

Роль симфоний Брамса в этом процессе чрезвычайно значительна. Осуществляя «связь времен», соединяя достижения классической и романтической эпохи, они доказывают жизнеспособность жанра, его обобщающее значение на различных исторических этапах развития музыкального искусства, его мобильность, гибкость и универсальность. Разнообразны и перспективы, открываемые активным использованием образов и средств музыки баховской эпохи, сквозной драматургией кратких интонаций, ярких жанровых и стилевых цитат и аллюзий; дальнейшим обогащением сонатной формы принципами вариационного развития, насыщением оркестровой ткани приемами органной и хоровой фактуры. Все это нашло воплощение и развитие в симфониях Малера и Хиндемита, Онеггера и Шостаковича, продолживших жизнь симфонического жанра в искусстве нашего столетия.

## ИТОГИ И СТРЕМЛЕНИЯ (1886—1890)

...если меня осенит красивая мелодия, мне это милее, чем орден Леопольда, а если мне и вовсе удастся симфония, то мне это милее всех прав почтенных бюргеров.

*Брамс — Петерсену*

Завершение «печальной» симфонии, как и в свое время завершение Первой, придало Брамсу новые творческие силы. Опять он ищет нового «приюта спокойствия, трудов и вдохновенья» и находит его на этот раз в Хофштеттене на озере Тун, в давно любимой Швейцарии. Место это, как когда-то и Пёртшах, очень нравилось Брамсу, и он тоже провел там три лета. Сюда пригласил его живший неподалеку Видман, с которым Брамс особенно близко сошелся в эти годы.

В длительных беседах обсуждались разнообразные вопросы искусства, образования, политики, современной жизни. Отголоски этих бесед можно услышать в письмах Брамса к Видману. В одном из них, например, находим любопытные мысли по поводу музыкального просвещения и образования:

*То рвение, с которым Вы выступаете против мужского хорового пения и грубой музыки духовых оркестров, напоминает мне... общества трезвенников, которые просят меня порой принять участие в их деятельности <...>*

*Простому же человеку приятно хоровое пение, ему доступны современные духовые инструменты. Другие же инструменты требуют больше внимания, обучаться игре на них надо так же заблаговременно, как и привыкать к ним. В так называемых «лучших» классах пристрастие к роялю, к сожалению, практически вытеснило увлечения другими инструментами.*

*Нужно и должно, чтобы родители обучали своих де-*

тей игре на скрипке, виолончели, флейте, кларнете, валторне и т. д. <...>

*Б о л ь ш е г о* внимания заслуживает в народных школах хоровое пение, знакомство же мальчиков со скрипкой вполне может состояться и в самом раннем возрасте. Мне часто приходилось слушать пение в католических церквях австрийской деревни. Оно весьма недурно: поют с листа, в любой тональности, владеют фугами!

Прошу прощения, я заболтался! Мне не следовало касаться столь обширной темы: боюсь, не хватит терпения осветить ее сполна в письме.

*Сердечный привет всем дамам! Между прочим и Вам от Вашего И. Брамса (JBS, 408).*

Конечно, как всегда, приезжали гости, и звучала музыка. Гермина Шпис, побывавшая в Хофштеттене летом 1886 года, пела по рукописи две песни, которые можно назвать итоговыми вершинами брамсовской вокальной лирики, — «Звучат нежней свирели», слова К. Грота, ор. 105 № 1 и «Глубже все моя дремота», слова Г. Линга, ор. 105 № 2. 18 августа, посылая эти песни Бильроту, Брамс писал: *На днях я постеснялся приложить песню Грота, связанную с ля-мажорной сонатой. Так как теперь я ее все-таки посылаю, то с ней протискивается и другая, тоже Грота, и еще одна — одного твоего старого коллеги!* (цит. по: Kalbeck, 1915, 16)\*. Дело в том, что десятью днями раньше Брамс послал Бильроту две первых главы (выражение Брамса) — первые части двух скрипичных сонат.

Ля-мажорная, законченная в том же году, действительно вся выросла из песни — в ней использована упомянутая выше «Звучат нежней свирели». Соната ре минор была завершена два года спустя (посвящена Гансу фон Бюлову): она резко контрастирует предыдущей своей трагедийной силой. В ней явно ощущается связь с Четвертой симфонией — это самое близкое ей по концепции произведение, воплощающее сходные образы в условиях камерного жанра и достигающее при этом подлинно симфонического размаха.

Первым тунским летом Брамс завершил еще одно капитальное произведение — трио до минор для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 101. Трио — одно из не-

---

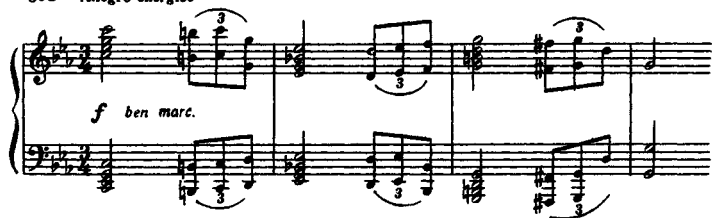
\* Г. Линг был военным врачом.



Летний дом Брамса на берегу Тунского озера

многих «послесимфонических» драматических сочинений Брамса, подводящих вместе с Третьей скрипичной сонатой итог этой линии его творчества. Взгляд на драматические коллизии жизни возникает здесь как бы со стороны, что способствует их эпическому осмыслению. Драматизм и героика, так же, как и утверждение радостной гимничности, постулируются изначально — в главной и побочной партиях первой части, вырастающих к тому же из одного мотива. Скульптурный массивный рельеф темы, открывающей *Allegro energico*, напоминает о начале фортепианной сонаты фа минор. В постоянной брамсовской анти-тезе — устойчивости и внутренней конфликтности — здесь преобладает первое. Тема опирается на трезвучия, которые как бы притягивают к себе триольные мотивы; из их контрапунктического взаимодействия вырастает тематизм всей первой части. Побочная же партия представляет еще один вариант брамсовской «темы радости», очень близкий самому главному — из Первой симфонии.

59a *Allegro energico*



59b [*Allegro energico*]



Плотные аккорды, октавные удвоения, пунктирные ритмические рисунки определяют облик первой части. Образ «притяжения», заложенный в начальной теме, присутствует во всем *Allegro energico*, где образуются четыре основных «узла», — весь комплекс средств, характеризующий главную партию, возобновляется в начале разработки, в ее третьем разделе, сливающимся с началом репризы, и в коде. Названные вершины связаны с основным *motto*, но точных повторов нет. На грани разработки и репризы тема вообще не фиксируется, а в начале разработки и в

коде тяготеет к расширению, большой протяженности, даже распевности. От нового варианта темы в центре разработки — до-диез-минорном эпизоде, где она приобретает облик брамсовской лирической песни, начинается сквозная линия развития лирико-жанрового начала, распространяющаяся на весь цикл. В *Presto non assai* (в основе — мелодическое зерно из темы первой части) лирическая интонационность окрашена в сумрачно-таинственные тона. Звучание струнных с сурдинами, «арфовые» *pizzicato* в трио, «облегченное» использование фортепиано резко контрастируют фоническому облику *Allegro energico*. Развитие идет по пути углубления лирической выразительности: возникающие в трио и в варьированной репризе типичные варианты «танцевальной» и «песенной» фактуры приводят к *Andante grazioso* (до мажор), которое можно было бы назвать серенадой. Изящество ее подчеркивается прихотливой сменой двух- и трехдольности, а светлая уютность оттеняется ля-минорной серединой, построенной на обращенном мотиве из первой части.

Возвращение в финале к драматическому тону первой части происходит на развитой в предыдущих частях жанровой основе — это динамичное «скерцо-тарантелла», пронизанное лирическими интонациями, вспышками энергии и реминисценциями типов изложения из первой и второй частей. Финал несколько напоминает шумановский «калейдоскоп» образов: неумолимая логичность первой части сменяется контрастами неожиданных растворов, угасаний, порывов. Объединяющим моментом служит варьирование интонаций исходного интонационного зерна, отдаленно связанного и с основным мотивом из первой части. Именно л и р и ч е с к а я вариация в начале мажорной коды и оказывается источником торжествующего взлета, заключающего трио и образующего арку с мощным звучанием первой части. Так эпико-драматический зачин произведения смыкается с его лирико-эпической «развязкой».

По некоторым особенностям драматургии трио напоминает и о Третьей фортепианной сонате, и о Первой симфонии. Но в нем действует своего рода центробежная сила — от концентрации драматических образов в первой части — к их «рассеиванию» в дальнейшем. Этому способствует некоторая облегченность средних частей, не несущих той сильнейшей психологической нагрузки, которая обычно характеризует брамсовские «интермеццо».



Они, наоборот, берут на себя функцию постепенной жанровой и эмоциональной объективизации музыки, подготавливая в то же время финал. Так Брамс дает еще один вариант своей концепции и по-своему убедительный.

Еще в 1884 году в Мюрцшуглаге Брамса посетил Роберт Хаусман, прекрасный виолончелист, долгое время выступавший в квартете Иоахима. Он просил композитора написать что-нибудь для его инструмента: литература для виолончели в XIX веке была весьма ограниченной. Плодотворнейшее первое тунское лето ознаменовалось еще и Второй виолончельной сонатой. Она вышла вместе с ля-мажорной скрипичной сонатой и до-минорным трио в 1887 году под ор. 99, дополнив лирику сонаты и драматизм трио мужественным романтическим пафосом, роднящим ее с Третьей симфонией. Симфонический размах четырехчастного цикла (Кальбек высказывает предположение, что *Adagio affetuoso* могло быть медленной частью, исключенной когда-то из Первой виолончельной сонаты ор. 38) проявляется во всем: в масштабности и значительности музыкальных мыслей, в концертной яркости партии виолончели, превосходно выявляющей разнообразные выразительные возможности этого инструмента, в оркестральности фортепианной партии. Чрезвычайно рельефны и тональные контрасты между частями, а именно: фа мажор с постоянным «влечением» к одноименному минору (еще одно напоминание о Третьей симфонии) в *Allegro vivace*, фа-диез мажор в *Adagio affetuoso* (связанный с одноименным минором в начале разработки первой части), до-минор в драматически-вихревом *Allegro appassionato* и устойчивый фа мажор в финале (*Allegro molto*). Правда, очень высокий уровень эмоционального накала первых трех частей несколько снижается в *Allegro molto*, его песенно-хороводная тема, вызывающая в памяти финалы Первой и Второй симфоний, не с такой органичностью вытекает из всего предыдущего, как в этих сочинениях. Финал воспринимается как «возвращение на землю» после романтической исключительности предыдущих частей; в то же время скерцозная кода (тема у виолончели *pizzicato*) придает этому выводу и оттенок иллюзорности... Обе виолончельные сонаты Брамса безусловно принадлежат к высшим достижениям этого жанра, наметившим именно с симфонические перспективы его дальнейшего развития.

Концертная судьба сочинений первого тунского лета сложилась счастливо. Уже в сезон 1886/87 года публика

познакомилась с еще не изданными сочинениями, исполнявшимися по рукописи. Брамс принимал участие во всех премьерях: 14 ноября в Вене прозвучала виолончельная соната в исполнении Хаусмана, 2 декабря Хельмесбергер необыкновенно удачно сыграл Вторую скрипичную, возбудившую всеобщий восторг. После этого Брамс поехал в Будапешт, где в содружестве с известными музыкантами Е. Хубаем и Д. Поппером исполнил все три новых произведения. В это же время в Вене состоялись и совместные выступления с Герминой Шпис, к которым он тщательно готовился. Большим событием в музыкальной жизни Вены стало исполнение 4 ноября выдающимся пианистом Эженом д'Альбером си-бемоль-мажорного фортепианного концерта, удовлетворившее Брамса больше, чем его собственное.

Поездка в Будапешт была в ту зиму едва ли не единственной отлучкой Брамса из Вены. Число гастролей резко сократилось, — Бюлов, отношения с которым к тому времени возобновились, ушел из Мейнингенского оркестра. Летом 1887 года после смерти хозяйки квартиры на Карлсгассе друзья Брамса Феллингеры, обычно бравшие в то время на себя заботы о его быте, приглашают в качестве домоправительницы госпожу Трукса, которой удалось с большим тактом и пониманием организовать всю домашнюю жизнь композитора. Брамс очень полюбил двух ее сыновей, для которых устраивал рождественскую елку с подарками в своей библиотеке. Устанавливается твердый распорядок дня: Брамс встает очень рано, сам готовит себе кофе и первую половину дня работает (осенне-зимние сезоны посвящались главным образом подготовке рукописей к печати, корректурам и т. п.), после обеда гуляет, а затем вновь работает или встречается с друзьями. Обеды и ужины обычно проходят в ресторане при гостинице «Красный еж», где Брамс предпочитает самый скромный зал.

В декабре 1886 года Брамса избирают почетным президентом основанного в 1885 году Венского общества музыкантов, ставившего, в частности, своей целью поддержку молодых — деятельность, всегда привлекавшая композитора. Здесь он встречается со старыми и новыми друзьями. По воскресеньям члены общества устраивают большие прогулки по Венскому лесу — Брамс, как всегда, широкими шагами идет впереди, шляпа в одной руке, другая — за спиной, борода развеивается на ветру. Имен-

но за эти три года — 1886—1888 — он сильно поседел, постарел, но глаза по-прежнему лучатся и бодрости еще хоть отбавляй. Никогда не болевший, он с каким-то страхом относился к болезням своих друзей и с трудом общался с ними в это время. Возвратившись после очередной итальянской весны 1887 года в Тун, он узнал о тяжелой болезни Бильрота. Могучий организм друга переборол недуг. Однако после болезни Бильрота между ним и Брамсом все чаще стали возникать недоразумения, и, несмотря на то, что они в конце концов ликвидировались, Бильрот потерял свое место самого близкого поверенного в творческих делах Брамса, какое он занимал в течение многих лет.

Зато возрождается дружба с Иоахимом. Уже начиная со времен Третьей симфонии Брамс (против своего обыкновения) делал неоднократные попытки к ее возобновлению, однако по-настоящему оно произошло только в связи с созданием нового крупного произведения — Двойного концерта для скрипки и виолончели с оркестром, возникшего летом 1887 года и предназначенного для Иоахима и Хаусмана. Разнообразно использованные скрипка и виолончель объединились со звучанием симфонического оркестра. Новизна состава (практика сохранила только Тройной концерт Бетховена — с фортепиано; в старом concerto grosso виола да гамба или виолончель выполняла в concertino только функции баса) волновала автора, который с нетерпением хотел услышать, как звучит его новое детище. Закончив партитуру, он 24 июля 1887 года пишет Иоахиму из Туна:

*После твоего дружеского приветов мне гораздо легче сделать свое признание, чем я ожидал!*

*Однако приготовься к небольшому испугу! Дело в том, что я за это время не сумел устоять перед идеей написать концерт для скрипки и виолончели, как ни пытался отговорить себя от этого.*

*Теперь же все, касающееся этого дела, мне безразлично, кроме вопроса, как ты к нему отнесешься. Прежде всего, прошу тебя от всего сердца и по всей дружбе, чтобы ты ни в малейшей степени не стеснялся. Если ты пришлешь мне открытку, на которой будет просто написано «я отказываюсь», то я сам сумею сказать себе все остальное и в достаточной степени.*

*Если нет, начинаю спрашивать: не хочешь ли взглянуть на мою попытку? Я как раз свожу воедино сольные пар-*

тии; не возьмешь ли ты вместе с Хаусманом на себя труд просмотреть их на исполнимость. Допускаешь ли ты возможность опробовать пьесу при случае где-нибудь с Хаусманом и со мной в качестве пианиста, и, наконец, в любом городе с оркестром и с нами? Прошу написать хоть слово и повторяю, что я... Но может быть, ты напишешь именно упомянутую открытку, когда согласишься эту вещь!

Не стану вслух и подробно говорить, на что я втайне надеюсь и чего желал бы.

Хаусману же передай наилучшие приветы, а я с прежним уважением остаюсь

твоим И. Б. (JBS, 407).

Ответ друга был благоприятным, и обрадованный Брамс сообщает Зимроку: Он с такой радостью и охотой откликнулся на мое краткое, предоставляющее ему полную свободу сообщение, что я теперь действительно уже на днях попробую вещь с ним и Хаусманом — прежде всего с фортепиано (цит. по: Kalbeck, 1915, 68).

Брамс оповещает всех ближайших друзей о курьезной фантазии, которая пришла ему в голову. Самым прекрасным для меня в это лето были несколько чудесных дней у госпожи Шуман, — пишет он Э. Херцогенберг. — О подписавшемся музыканте ничего толкового сообщить не могу. Сейчас он, правда, записывает историю, которая в его каталоге еще не встречается — в каталогах других такой тоже нет! А теперь угадайте, что это за глупость! (JBS, 407—408).

Интересно, что композитор, имевший к тому времени столь богатый опыт сочинения для струнных, сомневается в своем знании этих инструментов. В августе он пишет Кларе: О себе могу рассказать нечто очень забавное. Дело в том, что мне пришла веселая идея написать концерт для скрипки и виолончели. Если он хоть в какой-то мере удался, он мог бы, пожалуй, доставить нам удовольствие. Ты, наверное, можешь себе представить, как много здесь можно натворить — но не представляй себе лишнего. Задним числом я тоже об этом подумал, но концерт оказался уже готов.

Мне следовало бы уступить замысел кому-нибудь знающему струнные лучше, чем я. Ведь есть большая разница, пишешь ли для инструментов, природа и звучание которых знакомы тебе приблизительно, или же для инструмента, досконально тебе известного, как для меня форте-



**Брамс на пути в «Красный еж»**  
*Силуэт работы О. Бёлера*

*пиано, когда я точно знаю, что пишу и почему пишу так-то и так-то. Что ж, посмотрим* (JBS, 410).

Конечно, Брамс опять воспользовался практическими советами Иоахима (как всегда, избирательно) и после первой пробы в Баден-Бадене внес в партитуру некоторые изменения. В Кельне, где состоялась премьера (18 октября 1887 года, исполняли Иоахим, Хаусман и Вюльнер), встреча друзей была особенно сердечной. Ее ознаменовали совместные исполнения трио ор. 101, сонат ор. 99 и 100. Концерт, прозвучавший затем также в Висбадене, Франкфурте и Базеле, особого успеха не имел. Только лет двадцать спустя он стал привлекать внимание исполнителей (ими стали, например, Э. Изай и П. Казальс) и завоевывать слушателей.

31 июля 1886 года в Байрейте умер Лист, с которым Брамс незадолго до этого встречался в Будапеште. Нижнерейнский фестиваль в Кельне 1887 года был посвящен его памяти. Брамс, уже очень неохотно выезжавший на концерты и сохранивший неприязнь к листовскому кругу, сначала не хотел ехать, но Вюльнер уговорил его. Исполнялась «Триумфальная песня» (Вюльнер), Скрипичный концерт (А. Д. Бродский) и до-минорное трио с участием автора. В прессе опять разгорелись страсти, но приезд Брамса все же был воспринят как знак примирения.

Зимой 1887—1888 года Брамс побывал в Мейнингене. Бюлова сначала ненадолго сменил Рихард Штраус, тогда начинающий композитор и дирижер, к первым оркестровым опусам которого Брамс относился в целом положительно (симфония фа минор исполнялась в Мейнингене в 1885 году — в год премьеры Четвертой). Теперь же оркестр возглавлял Фриц Штейнбах, перенявший от Бюлова эстафету пропаганды брамсовского творчества. В рождественском концерте прозвучали Вариации на тему Гайдна, Третья симфония и си-бемоль-мажорный концерт в исполнении д'Альбера.

В Лейпциге, в доме известного скрипача Бродского, с одинаковым успехом игравшего концерты Брамса и Чайковского, произошла встреча двух композиторов. Петр Ильич подробно рассказывает о ней в своем «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году»: «В первый раз в жизни случилось мне тут увидеть знаменитейшего современного немецкого композитора. Брамс человек небольшого роста, очень внушительной полноты и чрезвычайно симпатичной наружности. Его

красивая, почти старческая голова напоминает голову благодушного, красивого немолодого русского священника; характерных черт красивого германца Брамс вовсе не имеет...Какая-то мягкость очертаний, симпатичная округленность линий, довольно длинные и редкие седые волосы, серые добрые глаза, густая, с сильной проседью борода — все это скорее напоминает тип чистокровного великоросса, столь часто встречающийся среди лиц, принадлежащих к сословию нашего духовенства. Брамс держит себя чрезвычайно просто, без всякой надменности, нрав его веселый, и несколько часов, проведенных в его обществе, оставили во мне очень приятное воспоминание...» (Чайковский, 1953, 342).

К этому времени Чайковский уже отказался от той почти полностью негативной оценки, которую он дал когда-то раннему Брамсу. Со свойственной ему пронизательностью в оценке современной музыкально-исторической ситуации он охарактеризовал положение в ней Брамса как необходимого противовеса Вагнеру. «У музыкального немца, не зараженного вагнеризмом и чуждого его исключительности, есть известная девственная стыдливость, целомудрие слухового аппарата, заставляющие его брезгливо отворачиваться от всего, бьющего на эффект, от всего поразительного, резкого, пикантного, блестящего, курьезного, от всего, одним словом, чем старается блеснуть новая симфоническая музыка всех европейских школ», — писал Чайковский, объясняя таким образом «потребность в музыканте, специально посвятившем себя симфонической манере классических композиторов», которая, по его мнению, и выдвинула Брамса (Чайковский, 1953, 360).

Но Чайковский «не слышал» музыки Брамса, раздражавшей его своей недовысказанностью, тем, что Брамс, по его мнению, «стыдится говорить языком, доходящим до сердца». И уважение («глубоко уважаю артистическую личность Брамса; преклоняюсь перед девственной чистотой его музыкальных стремлений») не переходило в любовь (Чайковский, 1953, 343). «Читатель поймет, — пишет далее Чайковский, — что это обстоятельство мешало мне искать ближайшего знакомства с глубоко симпатичной личностью Брамса. Я видел его постоянно в обществе убежденных брамсианцев... и мне казалось как-то неловко, странно быть в их среде, не разделяя их культа к своему кумиру... С другой стороны, и сам Брамс как будто инстинктивно понимал или даже знал, что я не из его лагеря

и не сделал никакого шага для сближения со мной. Он был со мной так же прост и ласков, как и со всеми, — но не более. А между тем все, что я слышал о Брамсе как о человеке, усугубляет мое глубокое сожаление о том, что «откровение», предсказанное Бюловым, не снисходит еще на меня. Это необычайно благородная и высокая личность, и все, кто имел случай близко соприкоснуться с ним, питают к нему горячую любовь и преданность» (Чайковский, 1953, 343—344).

Проблема соотношения творчества современников, выступавших во многом наследниками Бетховена и Шумана, может представить значительный интерес. Не претендуя ни в коей мере на ее разрешение, заметим только, что при всех огромных различиях, вызванных прежде всего спецификой национальной культуры и характера, самого склада личности, ролью театра в творческой жизни Чайковского, можно наблюдать целый ряд параллелизмов и соприкосновений — и в творчестве, и в музыкальных вкусах, и в круге личных и художественных симпатий. Именно Брамс и Чайковский дали — каждый свое — решение психологической драмы в симфонии, соединив в ней напряженный драматизм с опорой на лирическую интонационность. Мы уже упоминали об усилении трагедийности в эволюции симфоний; общей «точкой отсчета» в этой эволюции стала для обоих композиторов Пятая симфония Бетховена (Первая Брамса — 1876, Четвертая Чайковского — 1876—1878). Интересным было бы сравнение влияния шумановской фортепианной и вокальной музыки на соответствующие области творчества Брамса и Чайковского, а также воздействия на них другого сочинения Шумана — увертюры к «Манфреду». Среди музыкальных пристрастий обоих композиторов мы найдем и «Дон-Жуана» (и вообще Моцарта), и «Кармен». Можно вспомнить и о параллелизмах в контактах с композиторами и исполнителями (Дворжаком, Григом, Бюловым, Бродским). Маленький, но любопытный штрих вносит знакомство Чайковского с давним гамбургским приятелем Брамса Аве-Лаллеманом (1888), увековеченное посвящением ему Пятой симфонии.

Завершая это отступление и возвращаясь к событиям 1888 года, позволим себе еще два замечания. Первое: как жаль, что во время пребывания в Германии Чайковский услышал именно до-минорное трио и Двойной концерт — произведения наиболее далекие от его художественной



ориентации! Второе. В одном из писем этих дней Чайковский обронил весьма примечательную фразу. Рассказывая Модесту Ильичу о том, что он теперь понял, «почему обоготворяют Брамса», Чайковский прибавляет: «Узнай я это раньше, может быть, я бы даже и писать иначе стал». Конечно, было бы наивным предположить, что творческое направление великого русского композитора могло бы зависеть от «потребностей немецкой симфонической музыкальной публики» (Чайковский, 1974, 337). Но не сказались ли полученные впечатления — хотя бы чуть-чуть — на более «строгой» организации материала в Пятой симфонии (по сравнению с Четвертой), написанной как раз в 1888 году? Нет ли в ми-минорной (!) теме ее главной партии того же оттенка «вечного пути», что и у Брамса?

Посещение Лейпцига на этот раз не принесло обычной встречи с Херцогенбергами — Генрих был тяжело болен; супруги уехали в Мюнхен. Вернувшись в Вену, Брамс пишет Элизабет письмо — их переписка теперь уже не так интенсивна, прежний шутивно-почтительный тон, за которым он прятал волновавшие его мысли об искусстве, о своих произведениях, уже неуместен...

*Вена, февраль 1888 года*

*Милая подруга!*

*Я часто упрекаю себя в том, что не пишу Вам, но я не в состоянии писать; уж чересчур грустными и меланхолическими становятся мысли, когда я сажусь за письмо, намереваясь утешить и обнадежить Вас. Вы же, напротив, приветливы и полны надежд. Не смею задавать вопросов, ибо имея наконец вести о лучшем, Вы, конечно же, не преминули бы сообщить их Вашему другу. Как бы обрадовала меня маленькая радостная весть!*

*Надеюсь, благодаря частым вестям из Лейпцига Вы наслышаны, что мы ни разу не собирались вместе «без Вас». Здесь все по-прежнему (Ваш портрет стоит на моем письменном столе). При встречах с нашими общими друзьями речь обязательно заходит о Вас — особенно в гостях у нашего милого Эпштейна.*

*Не могли бы Вы составить планы на весну и лето?*

*Я обещаю писать Вам понемногу и почаще. Тогда мне, возможно, не будет так трудно. Сейчас же, перевернув листок, я не в состоянии писать далее. Не могу начать другую тему и навязывать Вам свои вопросы... (JBS, 413).*

Весной Брамс с воодушевлением планирует новую поездку по Италии — ему необходимы впечатления и творчес-

кие импульсы. Письма к Кларе — до и после путешествия — оживленны и полны энергии. Сообщает он ей и еще об одном сочинении — «Цыганских песнях» для вокального квартета: *На прелестном вечере у Бильрота пели мои Цыганские песни для квартета и фортепиано — своего рода венгерские песни любви. Слушать такое прекрасное исполнение и в таком веселом обществе доставило бы тебе большое удовольствие* (JBS, 415). Этим сочинением (квартеты ор. 103 и ор. 112, где кроме них есть еще несколько песен на слова Ф. Куглера) фактически завершались публикации брамсовской вокальной лирики. Под ор. 105—107 вышли песни, частично возникшие еще в период Четвертой симфонии, частично в Туне. Тогда же были написаны и хоры а саррелла ор. 104, не уступающие сольным песням по глубине и проникновенности лирического высказывания. Итог работы в этой области подвели законченные уже в следующем, 1889 году, мотеты ор. 110.

Завершением швейцарского трехлетия стало и окончание Третьей скрипичной сонаты, исполненной Ене Хубаем и Брамсом 22 декабря 1888 года. Ранней весной 1889 года Брамс и Бюлов приняли участие в торжествах по случаю пятидесятилетия творческой деятельности Иоахима, которые состоялись в Берлине. После концерта произошла встреча с известным немецким режиссером О. Брамом, руководителем «Свободной сцены», пригласившего Брамса на спектакль по пьесе Ибсена «Женщина с моря». Деятельность этого молодого коллектива ориентировалась, в отличие от классического направления мейнингенцев, на современную драматургию Ибсена и Гауптмана. Брамс был знаком с постановкой «Привидений» — единственным ибсеновским спектаклем Мейнингенского театра (1886), теперь же состоялось и личное знакомство с автором. Он хорошо знал творчество великого норвежского драматурга — создателя «психологического театра» в искусстве XIX века, — но интерес не означал большой симпатии. Тяготение ибсеновской драматургии — особенно в произведениях рубежа 80—90-х годов к символизму было чуждо Брамсу, хотя в своих идеях разоблачения эгоизма современного мира и утверждения идеала чистой и верной любви творчество норвежца в чем-то перекликается и с поздним Вагнером, и с Брамсом. Слова Сольвейг, отвечающей в финале «Пер Гюнта» на вопрос героя о том, где он был «самим собой» — «в надежде, вере и любви моей», — совпадают

с итогом последней брамсовской исповеди — «Четырех строгих напевов». Близость некоторых музыкальных образов Грига (в частности, в том же «Пер Гюнте») и Брамса косвенным образом подтверждают правомерность такой ассоциации.

О. Брам приглашал Брамса в Берлин для сотрудничества в театре, однако тот отказался, мотивируя это неприязнью к Берлину. В свою очередь он предложил режиссеру приехать в Вену. Так постоянное соприкосновение Брамса с деятельностью самых выдающихся режиссеров и коллективов немецкого драматического театра (Э. Девриента, с которым сотрудничал Леви в Карлсруэ, Ф. Дингельштедта, собиравшегося ставить «Фауста» в Вене, мейнингенцев, О. Брама) все же не привело к творческому содружеству.

Летом 1890 года Брамс вернулся в Ишль и этой летней резиденции не изменял уже до конца. *Здесь действительно не так красиво, как в Туне... Но я на протяжении всего лета не увижу ни одного англичанина, а немногочисленные северные немцы невольно стараются здесь изменить выражение лица* (цит. по: Kalbeck, 1915, 160). Как всегда, здесь много друзей. Среди них Иоганн Штраус, на вилле которого Брамс часто бывает.

К этому времени Брамс получил уже много различных орденов и наград — немецких и австрийских, к которым он, впрочем, относился с вполне искренним равнодушием. В 1889 году к ним прибавился орден Австрийской империи и особая для него награда — звание почетного гражданина родного Гамбурга, которая принесла удовлетворение, хотя опять всколыхнула воспоминания о прежних обидах. Инициатором ее присуждения был Бюлов, работавший в это время в Гамбурге. Ему стоило немалых трудов добиться подобного официального признания заслуг «беглого» гамбургца. Помог бургомистр Гамбурга К. Петерсен, с дочерью которого Бюлов был хорошо знаком... В знак благодарности Брамс решил посвятить Петерсену «Торжественные и памятные притчи» ор. 109 для хора а cappella. Они были исполнены в Гамбурге на открытии торгово-промышленной выставки в сентябре 1889 года. Брамс послал их (вместе с мотетами ор. 110) также и Вюльнеру, которого особенно ценил как знатока хоровой музыки — мотеты И. С. Баха под его редакцией только что вышли в очередном томе полного собрания сочинений композитора. Премьера мотетов — вершины брамсовской хо-

ровой музыки а *sarrella* — состоялась 13 марта 1890 года в Кельне.

Летом 1890 года в Ишле Брамс закончил Второй струнный квинтет соль мажор. ор. 111. Начало квинтета — соло виолончели в огромном диапазоне в сопровождении фигураций всего ансамбля очень напоминает о Второй виолончельной сонате. Героико-романтический пафос сближает оба этих сочинения с Третьей симфонией. В их начальных темах воплотился один из ведущих образов эпохи, сконцентрировавшийся в «зигфридовских» темах Вагнера и Брукнера. Особенно много общего в начальных темах квинтета и Седьмой симфонии Брукнера: воплощение высокого душевного подъема, призывность сочетаются в них с лирической распевностью.

60a *Allegro non troppo, ma con brio*



60b *Allegro vivace*



60c *Allegro moderato*



Той же тематической рельефностью главной мысли отмечены и средние части квинтета. В *Adagio* ре минор, написанном в форме вариаций, слышатся отзвуки Баха, Бетховена и Шуберта, но в индивидуальном, типично брамсовском горестно-траурном образном строе. Третья часть — грустный соль-минорный вальс. Его ясная жанровость ведет к темпераментному чардашу в финале (*Vivace ma non troppo presto*, соль мажор). Драматургия цикла, основанная на принципе «заполнения скачка» (от сильнейшего контраста между первой и второй частями к постепенному выходу в танцевальную стихию финала), включает и использование общей интонации. Ее характерный при-

знак — четвертая высокая ступень; она входит в основное ядро темы *Adagio*, определяя его ламентозное звучание, обостряет томительной напряженностью начало *Un poco Allegretto*. Совсем по-другому — с лидийским оттенком — звучит она в финале.



Такое значение микроинтонации, имевшее место и в более ранних произведениях (фа-минорный квинтет, Третий фортепианный квартет), особенно возрастает в поздних, приобретая нередко сходство с использованием одних и тех же интонаций в началах частей (иногда и тем) в циклических произведениях XVII—XVIII веков. Сходство это возрастает при известной нейтральности тематического материала — подобные связи как бы остались от эпохи доклассического тематизма. Использование кратких общих мотивов в началах пьес шумановских циклов («Карнавал», «Давидсбюндлеры») не наводят на мысль о «возрождении» давней традиции — из-за новизны образной системы и языка. У Брамса же характер самой интонации и контекст ее использования вызывает различные ассоциации, то приближаясь к более старым образцам, то к романтической моноинтонационности, монотематизму и лейтмотивизму. Наглядность применения общих кратких интонаций возрастает, если в произведении есть часть в вариационной форме, в тему которой входит такая интонация (Второй струнный квинтет, квинтет с кларнетом, Четвертая симфония).

Квинтет представляет собой значительную веху в эволюции творчества Брамса. Характер первой части и финала, рельефность кульминаций и контрастов в цикле сближают его с более ранними произведениями; отмеченные принципы интонационной драматургии, тип тематизма и специфи-

ческие приемы развития в *Adagio*, роль вальсовости в жанровом отстранении субъективно-лирической экспрессии ведут к позднему периоду. Впрочем, градации здесь, как и на всем протяжении творческого пути композитора, очень условны. Можно скорее говорить о преобладании каких-либо тенденций в определенный период. Та же Четвертая симфония содержит почти весь комплекс указанных черт позднего периода, на границе которого и находится квинтет. Но он еще «стремится стать симфонией», и именно это качество и удерживает его в «симфоническом» периоде творчества композитора. Отказ от этого стремления и переход к камерности как принципу музыкального мышления характеризует сочинения, возникшие всего год спустя.

Отказ этот дался Брамсу трудно. Импульсами симфонической музыки жили основные инструментальные сочинения конца 80-х годов; существовали и мысли о создании еще двух симфоний, а возможно, что и их эскизы. Но написаны они не были, и Брамс стал все чаще говорить о том, что сочинять он больше вообще не будет. Началась ревизия старых рукописей — все надо было привести в порядок. Еще в феврале 1890 года Брамс переработал юношеское произведение — трио си мажор (ор. 8, 1854). Речь шла в основном о сокращении, коснувшемся глзвным образом первой части. Сильно уменьшились развивающие разделы, разветвленный материал трех тем побочной партии заменила одна прекрасная тема в мелодическом сольдиз миноре, обобщившая образ романтического томления.

Сообщая Кларе о репетиции и исполнении трио, Брамс замечает, что *все нашли его мечтательным, романтическим и все в таком роде* (JBS, 431). Пересмотрел он и огромное количество накопившихся канонов: тринадцать из них составили ор. 113. Уезжая из Ишля, Брамс сжег много разорванной нотной бумаги. Повторившаяся в январе 1891 года болезнь (в декабре 1889 года он впервые в жизни заболел гриппом!) укрепила его в решении прекратить создание новых произведений.

Брамс начинает подготовку к составлению завещания. 7 мая 1891 года, в день, когда ему исполнилось пятьдесят восемь лет, он излагает его в письме к Зимроку. Завещание обеспечивает прежде всего сестру и детей ее мужа, мачеху и ее сына, квартирных хозяев в Вене и Ишле. Большие суммы должны поступить в пенсионные фонды музыкан-

тов Гамбурга и Вены. Книги, ноты, богатейшая коллекция рукописей предназначаются Обществу друзей музыки. Особо оговаривает Брамс требование сжечь рукописи неопубликованных сочинений (если они останутся), а также уничтожить те письма, которые невозможно будет вернуть отправителям.

Составляя завещание, Брамс уже знал, что список его произведений скоро пополнится новыми названиями. В августе 1891 года он писал Зимроку: *Как часто я уже принимал твердое решение ничего больше не печатать, но никогда еще не делал этого так решительно, весело и энергично, как этой весной, когда сообщил Вам в письме свою «последнюю волю». Я был так счастлив, чувствовал себя столь свободным и уверенным, что мне все время приходило на ум самое прекрасное и веселое! Многие я летом напридумывал, и кое-что, вероятно, останется (JBS, 441).*

*Кое-что действительно осталось.* Брамс вступил в новый период творчества, подаривший нам едва ли не самые совершенные его создания. Но прежде чем перейти к этому периоду, необходимо вернуться к тем жанрам, работу над которыми Брамс завершил к концу 80-х годов.

## КОНЦЕРТЫ. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО. ХОРОВАЯ МУЗЫКА А САРРЕЛЛА

Рассмотрение произведений, осуществляемое в предлагаемой главе, поможет воссоздать стилистический портрет Брамса на зрелом этапе его творчества. Скрипичные сонаты и хоры — это символы романтической свободы и «строгого стиля» в искусстве композитора. Концерты же занимают центральное положение — с различными оттенками соотношения составляющих брамсовский синтез классических и романтических черт.

Обращение к жанру концерта знаменует важнейшие вехи в эволюции брамсовского творчества. Первый фортепианный концерт ре минор (ор. 15, 1854—1859) явился итогом брамсовского «крейслерианства» и одновременно уходом от него. Концерт для скрипки с оркестром ре мажор (ор. 77, 1878) и Второй фортепианный (ор. 83, 1881) были созданы в пору высшего расцвета симфонического творчества композитора. Двойной концерт для скрипки и виолончели ля минор (ор. 102, 1887) возник в преддверии позднего периода.

Черты романтической рапсодичности, свобода в организации материала не затемняют общей для всех произведений классической основы. Она проявилась и в использовании циклической формы, и в наличии двойной экспозиции, и в равноправии сольной и оркестровой партий на основе симфонических закономерностей целого. Отправной точкой для Брамса послужили бетховенские концерты.

Близость к симфонии особенно непосредственно сказа-



лась в фортепианных концертах. Первый концерт как бы заменяет симфонию на раннем этапе творчества, включаясь в русло эволюции драматической концепции композитора (между сонатой фа минор и фортепианным квинтетом) — на пути к Первой симфонии. Второй возникает в окружении симфоний. Даже несколько превосходя их в эпичности и монументальности, он перекликается с ними в использовании жанровых элементов, напоминая Вторую симфонию светлой классичностью мироощущения, приближаясь к Третьей — значением лирической интонационности. Место фортепианных концертов Брамса в общей эволюции жанра определяется продолжением в них бетховенской традиции симфонизации концерта, происходящей — в отличие от Листа — в рамках классического цикла. Максимальное сближение концерта с симфонией, усиление эпичности в общем синтезе драматического, лирического и жанрового начал — эти качества роднят концерты Брамса с концертами Грига, Чайковского и продолжают развиваться в концертах Рахманинова (Втором, Третьем) и Прокофьева (особенно в Третьем).

Классическая традиция в фортепианных концертах проявляется и более конкретно. Так, ре-минорный концерт, начало которого вызывает явные ассоциации с Девятой симфонией Бетховена (и с одним из последних произведений Шумана — концертом для скрипки ре минор), имеет своим истоком и концерт Моцарта в той же тональности (развитие идеи контрастного тематизма солиста и оркестра в сонатном *allegro*). Эпико-лирический си-бемоль-мажорный концерт опирается на Пятый (особенно много общего в первых и в медленных частях) и отчасти на Четвертый концерты Бетховена.

Т. Бильрот сравнивал положение Первого и Второго концертов в творчестве Брамса с соотношением «юноши и зрелого мужа» (ВВВ, 68). Это не просто меткое сравнение, но и тонкое ощущение автобиографичности обоих сочинений. Фортепианные концерты часто предстают портретами их создателей — вспомним Бетховена, Листа и особенно — Шопена, Рахманинова и Прокофьева (в первых концертах). Действительно, Первый концерт — это один из портретов Брамса «в костюме Вертера», воплотивший и всю силу трагического смятения, и поиски внутренних сил преодоления страданий.

Эпичность, симфоническая «объективность» тона Второго концерта не мешает увидеть новый «портрет» компо-

зителя. Это — Брамс накануне своего пятидесятилетия — величественный, но одновременно пламенно юный, влюбленный в природу, в жизнь — особенно после посещения Италии (вспомним Гёте!) и уже ощущающий холодное дыхание вечности, стремящийся к строгости и обретающий в ней свободу.

Степень взаимодействия, единства и индивидуализации фортепиано и оркестра достигает в концерте высочайшего уровня. Фортепианная партия как бы вплавлена в массив оркестра — тем более впечатляют ее отдельные «прорывы». Концерт — своеобразный «ответ» Брамса на принципы листовского пианизма. Он представляет и мощное брамсовское *al fresco* в самых разных видах аккордовой фактуры (излюбленные «пласты» или «утолщенные линии»), и тонкость штриха в «воздушном» плетении музыкальной ткани. Весь концерт объединяется лирической напевностью, достигающей кульминации в *Andante* (третья часть) и придающей особое обаяние финальному *Allegretto grazioso*.

«Устойчивость» и «мятежность» — пожалуй, ни в одном из брамсовских крупных сочинений эти слагаемые его симфонической концепции не противо-п-о-с-т-а-в-л-я-ю-т-ся так последовательно, как во *Втором фортепианном концерте*. Их контраст формирует вступление, очень необычное для произведения этого жанра. Не провозглашение, не импульс к действию, не демонстрация возможностей солиста, а тихая и сосредоточенная мысль, голос природы, растворяющийся в пространстве, но находящий отклик и в человеческой душе. «Тема природы» представлена здесь в варианте, близком шубертовскому: звучание валторны, восходящий ход от первой ступени. Сразу возникающее эхо аккордов фортепиано дает почувствовать полноту слияния солирующего инструмента с оркестром, имеющую принципиальное значение для всего произведения.



В интонациях начального мотива и последующей реплики деревянных духовых — источник лирико-эпического тематизма первой части. В свою очередь, небольшая quasi-каденция фортепиано является импульсом для музыки патетической и страстной, противопоставленной образу природы, «сияющей вечной красотой». Этот контраст формирует бицентричность и *Allegro non troppo*, и всего цикла. Он развивается в противопоставлении сферы главной и побочно-заключительной партий (фа минор), в соотношении *Allegro non troppo* — ре-минорное скерцо — си-бемоль-мажорное *Andante*, отражается внутри всех частей, включая финал. Классический принцип бицентричности взят как бы в обращении: драматическая образность оказывается «побочной», характерная для Брамса драматизация заключительных разделов распространяется на всю вторую половину экспозиции, причем основным носителем «беспокойства» оказывается именно пламенное, «флорестановское» высказывание солиста (побочная партия — соло фортепиано).

63 [Allegro non troppo]



К этой же образно-тематической сфере тяготеет идущая от вступления линия призывных интонаций с пунктирным ритмом, активизирующая общее неторопливое течение музыкальной мысли. Интонации эти проникают в развернутую тему перед побочной, концентрируются в упругой, токкатно-моторной заключительной, затем в си-минорном скерцозно-драматическом эпизоде, в разработке и, собираясь вновь в заключительной партии в репризе, проникают в код.

Но при всей своей яркости драматические образы ощущаются лишь контрастными вторжениями, в конце концов только оттеняющими светлое величие *Allegro non troppo*, массив которого держится на мощных опорах оркестровой экспозиции и грандиозной эпической кульминации в коде. Центральной вершиной оказывается фа-минорное проведе-

ние главной темы (начало разработки). К вершинам подводят драматические нарастания «побочной» сферы. Остальное же пространство заполняет широкий поток вариантного развития, основанный на исходных мотивах. В нем преобладают лирическая распевность, текучесть мелодических линий. Кульминацией «тихого созерцания» предстает переход к репризе. Так контраст лирико-эпического безграничного покоя и драматической возбужденности, заложенный во вступлении, развивается и далее, образуя совершенно индивидуальный рельеф *Allegro non troppo*. Корни его — в двух последних концертах Бетховена, но у Бетховена волевой импульс, моторность выражены гораздо сильнее. У Брамса — все и статичнее, и... неустойчивее — при всей своей эпической монументальности.

Ре-минорное *Allegro appassionato* (сонатная форма с разработкой и эпизодом), наоборот, сразу дает почувствовать нерв и пружину активного движения. Оно выводит на первый план «побочную» сферу *Allegro non troppo* — уже не в виде мгновенной вспышки, а в длинных линиях певучих аккордовых пластов. Здесь сконцентрированы многие черты брамсовской балладности, соединяющей интенсивность движения и певучесть, экспрессию венгерских танцев и архаичность некоторых гармонических оборотов, напряженность порыва и его торможение.

Собственно разработка, выявляющая мелодическую близость тем главной и побочной партии, реприза и кода продолжают основную линию *Allegro*. Единство фортепиано и оркестра проявляется в «обмене» партиями в начале репризы. Эпизод же во втором разделе разработки дает, наоборот, четкое противопоставление «бетховенской» ремажорной темы у оркестра и «романтического ноктюрна» у фортепиано.

*Andante* — лирическая сердцевина концерта, стягивающая все его драматические линии в одно целое и ярче всего воплощающая эпический принцип многообразия в единстве. Среди других медленных частей в брамсовских циклах *Andante* выделяется особенно гармоничным равновесием «строгости» и «свободы». Различные планы брамсовской лирики: хоральность, песенно-романсовая сфера, колыбельность, патетический речитатив, импровизация, утонченное созерцание — предстают в едином гибком комплексе, в котором контрасты отражают драматургию первой части и еще более возрастает текучесть музыкальной мысли. Возникает своеобразная монотематическая

форма «единого дыхания», сочетающая принципы трехчастности и вариационности. Тематизм то растворяется в легко размывающихся контурах фигураций, 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», одновременно обнаруживающую сходство с темами «строгого стиля», — длительно излагает солирующая виолончель в сопровождении струнных, а затем и деревянных духовых. И в дальнейшем в оркестре преобладает «хоральный» тип фактуры, но с четко прочерченными линиями, чаще всего развивающими основной материал.

84a *Andante*

846 *Langsam und leise*

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer

Фортепиано же поначалу противопоставляет этому сольное изложение свободных вариантов начального зерна, а в репризе обвивает строгий остов оркестра парящим орнаментом. Здесь реализуется идея, заложенная в начальном диалоге-прелюдировании в первой части. Черты *concerto grosso* органично сливаются с бесконечным богатством романтических высказываний и импровизаций солиста. Особенно выделяются патетические речитативы — их яркие эмоциональные вспышки напоминают о побочной партии первой части. В тональном развитии выделяются «глубокие» бемольные тональности (ре-бемоль мажор, фа минор, си-бемоль минор) и, наконец,

музыка застывает в фа-диез мажоре среднего раздела (*Piú Adagio*), словно приоткрывающем таинственный и недостижимый мир. Мелодические линии, столь определенные в первом разделе, растворяются в гармонических фигурациях и едва улавливаются в тихо вспыхивающих и мерцающих репликах в контрастных регистрах. Хрупкость окончаний этих реплик подчеркивается и их гармонической неустойчивостью. Абсолютная плавность перехода к репризе достигается проведением основной темы в фа-диез мажоре до возвращения в основной си-бемоль мажор.

Финал концерта отражает и монолитность, и многогранность цикла. Верный традиции концертных жанровых финалов, Брамс не утяжеляет финал — монументально только последнее проведение темы. Органичность вхождения в общую эпическую концепцию финалу обеспечивает как раз широта «панорамы» венской музыки, разворачивающейся не быстро, а только подвижно (*Allegretto grazioso!*) с некоторым смакованием юмористических и бытовых «подробностей». Многотемность, уже проявившаяся в двух первых частях, едва ли не перерастает здесь в сюитность. Так, побочная партия предстает как своего рода «венгерская сюита» из нескольких тем, скрепленных, правда, в единую форму. Ее первая тема в ля миноре несколько напоминает *Allegro appassionato*, вторая тема звучит как своеобразный припев с наивно юмористическим повтором оборота S-T, третья — с оттенком свирельной пасторальности в мелькающих пентатонических оборотах.

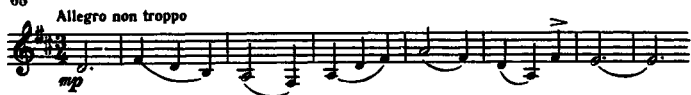
Но главное обаяние венской музыки заключено все-таки в рефрене (общая форма финала — рондо-соната) с его постоянной «игрой» восходящими полутонами, придающими вкрадчивость и томность этой действительно грациозной теме. Финал может ассоциироваться с возвращением Брамса из итальянского путешествия, восхитившего его ощущением гармонии природы, человеческого бытия и искусства, в не менее милый ему Прагер.

Концерт для скрипки с оркестром является своеобразным центром всей жанровой группы. Не уступая фортепианным концертам в симфоничности, он гораздо ярче представляет характерные черты жанра: самое его создание сразу после Второй симфонии было связано с иным жанровым вариантом решения сходной кон-

цепции. Знаменателен и отказ Брамса от первоначального замысла четырехчастной композиции и «передача» ее более свободному в этом отношении си-бемоль-мажорному концерту. Большую роль сыграло и предназначение концерта для Иоахима. Возможно также, что, памятуя о лейпцигском провале ре-минорного концерта, Брамс хотел соблюсти бóльшую чистоту жанра, но — не в ущерб его симфонизму.

Самый, может быть, совершенный образец такой «противоречивой гармонии» и представляет *Allegro non troppo*. Его драматургическая логика и общий композиционный план с чрезвычайной последовательностью опираются на классические закономерности как собственно сонатной формы, так и ее концертной разновидности. От первой идет идея, очень полно разработанная в симфониях Моцарта (например, в «Юпитере»): главная партия как исходное зерно драматургического противоречия, побочная — развитие и углубление ее лирического аспекта; сдвиг в побочной партии (у Брамса в эту зону входит и заключительная) — нагнетание драматических образов. Брамс претворяет и бетховенский принцип динамизации главной партии — как внутри ее, так и на протяжении всего *Allegro*. Да и сам «проспект» последующего развития в главной партии в оркестровой экспозиции выражен очень индивидуально, в виде четырех предложений. Первое представляет главную мысль, эпически спокойную и лирически мягкую мелодию, изложенную в характерном для Брамса октавном удвоении (ср. с началами соль-минорного квартета, фа-минорного квинтета). Мелодия опирается на звуки ре-мажорного трезвучия, но в начальном обороте содержит «тень» параллельного минора.

65



Второе предложение вносит оттенок лирического стремления: плавное поступенное движение с хроматическими звуками и заключительным оминориванием главной тональности. Третье углубляет наметившуюся минорность (акцент на си-бемоль) и поворачивает в сторону активного драматического развития, вызывая мощное

мажорное tutti на теме главной партии, звучащей в базах. Контрастные по фактуре и инструментовке, все четыре построения крепко спаяны интонационной логикой.

Многократно повторяя этот путь на протяжении Allegro, Брамс опирается на классический динамический профиль концертной формы, связанный с кульминационными tutti, приходящимися на основные грани разделов формы.

Переноса основную драматическую нагрузку на заключительную партию и включив первое вступление скрипки в эту зону, композитор достигает таким образом абсолютной слитности и симфоничности Allegro, драматургия которого опирается на четыре волны, имеющих кульминации на основных гранях формы. Все они строятся на теме главной партии, освещаемой по-разному. Первая — патетический монолог-импровизация скрипки в ре миноре (между двумя экспозициями), вторая — tutti в ля миноре, сменяющемся до мажором (начало разработки), третья — tutti в ре мажоре (начало репризы) и четвертая — tutti в си-бемоль мажоре (переход к коде). Они образуют цепь вершин, в которую включается и самая начальная (в конце первого оркестрового проведения главной), причем последняя совпадает с первой по типу изложения. Так возникает эпический круг восхождения к уже предначертанной кульминации. Однако си-бемоль мажор, символизирующий преодоление и отрицание минорности, безусловно дает и новое качество; фактурная динамизация выделяет и ре-мажорное проведение в начале репризы. «Рассредоточенные вариации» на тему главной партии дополняются и ее лирическими вариантами у скрипки (сольная экспозиция и кода), разработкой ее отдельных мотивов.

Уже варианты темы главной партии охватывают основной круг образов Allegro non troppo: эпическую мощь, поэтичную лирику, драматическую патетику. Однако вторая и третья сферы имеют и собственных «представителей». Рельефность контрастов во многом зависит от яркости драматической темы заключительной партии. Очень интересна цепь связанных с ней стилистических ассоциаций. Звучание плотных аккордов — у струнных или у солирующей скрипки — сразу вызывает в памяти баховскую чакону. Ритмическая энергия, преобладание квартовых интонаций напоминает о Бетховене.



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The first measure of the first system is marked 'f marc.' and features a fermata over a note in the right hand. The second system also consists of two staves, with the second measure marked 'sf'.

Весь этот комплекс действует и в дальнейшем развитии, причем образ романтического воодушевления постепенно становится доминирующим. Мотив заключительной партии, вступающий в драматический диалог с патетическим соло скрипки, все больше теряет исходную классичность.

Внутренним стимулом драматургического развития в *Allegro non troppo* является лирическое начало в его романтически-субъективном выражении. Все драматические прорывы подготовлены глубокими процессами в лирической сфере. Целью, к которой они стремятся, является прекрасная тема побочной партии солиста, настоящая брамсовская «тема любви». Подобные темы не часто встречаются в этом разделе формы у Брамса — побочная партия чаще всего выступает у него как оттенивание главной или ее продолжение, уступая ей (даже в случае яркого контраста) в тематической рельефности. Роль «лирического центра», которую получает здесь побочная партия, безусловно связана с жанром концерта: она вытекает из идеи новизны этого тематического материала, возникающего именно во второй экспозиции (в партии скрипки). Подобная трактовка уже имела место в Первом фортепианном концерте, где побочная партия солиста являлась антитезой всему трагедийному миру первой части (анalogии можно видеть во многих фортепианных концертах — Грига, Чайковского, Рахманинова — Втором и Третьем, в скрипичном концерте Мендельсона); нередко в таких случаях и объединения побочной и заключительной в общую форму или просто

образно-эмоциональную сферу (Первый концерт Чайковского, Второй Рахманинова).

Однако в более лаконичном решении Скрипичного концерта лирическому высказыванию побочной партии солиста отведено места не больше, чем другим, — зато еще сильнее степень концентрации экспрессии в начальной интонации восходящего задержания, в длительном «сокрытии» так и не появляющейся тоники ля мажора, в секвенции, уводящей в конце концов к ля минору... Теме свойственно желание «исчезнуть», раствориться в «улетающих» мотивах скрипки. Гармония малого вводного к доминанте, нередко символизирующая у Брамса образ светлого томления (здесь возникает и нонаккорд), дополняет романтический облик темы.

Теме свойственно своего рода балансирование на грани реальности и призрачности, чувственности и бесплотности — первое усиливается в до-мажорном оркестровом проведении в разработке, второе — в фа-диез-мажорном в репризе. Однако побочная партия — только результат лирического процесса. «Тайным тоном» *Allegro non troppo*, направляющим его развитие, является тема, а по сути дела мотив побочной партии, впервые появляющийся в оркестре. Он строится на одной из любимых брамсовских интонаций — простое нисхождение от третьей к первой ступени минора сначала вли-то в мягкую и пластичную ре-мажорную тему, потом оно ритмически обособляется и, наконец, застывает в таинственно-напряженном звучании уменьшенного вводного (без терции), обостренное восходящим задержанием к его основному тону в одном из средних голосов. Это звучание и приобретает характер лейтмотива. Здесь нельзя не вспомнить и о начале побочной партии у солиста, где восходящее задержание звучит уже в мелодии, как бы приоткрывая самое сокровенное...

67a [*Allegro non troppo*]



67b [*Allegro non troppo*]





Лейтмотив звучит многократно. Из него вырастает — и к нему возвращается «тема любви», он служит внутренним импульсом к возникновению темы заключительной партии; в разработке из него вырастает новый вариант — страстная элегия в до миноре (двойные ноты у скрипки) и самостоятельный эпизод, в котором вводится новый контрапунктирующий мотив. Развитие этого мотива и приводит к кульминационной зоне разработки, начало которой отмечено *tutti* на мажорном секстаккорде — мгновенное напоминание о кульминации в первой части Девятой симфонии Бетховена и о Первом фортепианном концерте Брамса. Интенсивность симфонического процесса наполняет эту ассоциацию глубоким смыслом.

Действительно, первая часть концерта — замечательный пример глубочайшего постижения того самого «живого драматического смысла классической структуры», о котором говорил Соллертинский. Если в сонатных *allegro* симфоний Брамс нередко прибегает к особым средствам индивидуализации (вступления, *molto*, эпиграф, «перемена местами» лирической и драматической тем, «тихая» динамизация репризы, максимальное насыщение вариационностью и разработочностью всего тематического процесса, нетипичная структура разработки, «снятые» кульминации и т. п.), то здесь все происходит только за счет интенсификации действия известных средств при сохранении их классической функциональной направленности. Активность интонации, темы, гармонии, ритма, фактуры, формы, контрастов, идеальный баланс сгущений и разрежений (при полном отсутствии «общих мест»), краткости и исчерпанности мысли, расчлененности и сквозного развития в этом сочинении просто поразительны.

Примечательно, что Брамс не пошел при этом по пути замены симфонических принципов концерт-

но-виртуозными: он просто усовершенствовал их в связи с требованиями жанра, позаботившись и о максимальной яркости звучания скрипки. Исследователи отмечают обычно особое внимание к технике левой руки; обилие широких скачков, двойных нот и разнообразных аккордов акцентирует именно экспрессию и воздушность, а не виртуозность саму по себе. Необычайной выразительностью отличается кантилена — нежная и прозрачная в верхнем регистре, мягко-певучая в среднем, глубокая и темная в нижнем. Вызывая разнообразные, впрочем достаточно мимолетные, ассоциации со звучанием скрипки в сочинениях для этого инструмента Баха, Бетховена, Мендельсона, представляя манеру брамсовского письма, партия солиста обнаруживает широкий круг выразительных и технических возможностей инструмента. Скрипка участвует в репрезентации и развитии всего тематического материала на равных правах с оркестром — «расходятся» они только в крайних точках: в противопоставлении эпического оркестрового и лирического «вокального» варианта темы главной партии.

В *Adagio* Брамс дополняет лирическую сферу концерта новыми оттенками. Здесь возникает характерный для многих медленных частей его циклов контраст: из светлой и безоблачно чистой, с оттенком безыскусного народного напева темы вытекает — и в нее возвращается — тема напряженно взволнованная, печально-страстная. В концерте это соотношение представлено со свойственными всему сочинению лаконизмом и рельефностью (простая трехчастная форма), подчеркнутыми тональным соотношением фа мажор — фа-диез минор. Однако линия производного контраста присутствует и здесь. В дополнении к первому предложению возникает и далее развивается хроматический ход. На развитии этого оборота строится переход к средней части; он остается там в виде контрапунктирующего голоса (в уменьшении), активно участвуя в движении к кульминации и переходе к репризе. Начальный же мотив средней части вырастает из интонаций дополнения к первому периоду.

Скрипка в *Adagio* царит безраздельно, но вступление ее оттягивается полным проведением темы у солирующего гобоя, что создает эффект «отстранения» и способствует еще большей выразительности кантилены «главного героя». Орнаментальное варьирование темы у

солиста вносит в нее оттенок изысканной хрупкости и импровизационной свободы, способствующий естественности перехода к средней части, где фигурации приобретают характер лирической, а затем и драматической экспрессии. Сквозная линия еще более утончающихся фигураций продолжается в репризе, начинающейся как дуэт гобоя и парящей над ним скрипки. Сочетание простоты и утонченности, широкого мелодического дыхания и ясного рельефа формы с детализированностью, интонационным единством, со сквозным развитием мотивов достигает в *Adagio* совершенства, свойственного брамсовской миниатюре.

Традиция утверждения жизненной энергии, нередко воплощающейся в стихии народного танца, одна из самых устойчивых в инструментальном концерте — от Баха и Вивальди до Бартока и Хачатуряна. Из брамсовских концертов скрипичный претворяет ее ярче всего. Более того, не будет преувеличением сказать, что подобных образцов воплощения народной жанровости, как в финале брамсовского скрипичного концерта (*Allegro giocoso, ma non troppo vivace*), еще не знали концерты ни XVIII, ни XIX века. Да и в других жанрах их не так много — можно вспомнить «Камаринскую» Глинки, рапсодии Листа или «Фарандолу» из «Арлезианки» Бизе и соль-минорный квартет самого Брамса. Стихия венгерского танца, с юных лет бывшая для него символом вольного выражения чувства, чувства в с е о б щ е г о, получила здесь самое радостное и могучее воплощение. Естественно, что это произошло в произведении для скрипки — звучание инструмента было для Брамса неразрывно связано с экспрессией и страстью венгерских напевов. Огненный пляс финала заключен в рамки четкой ритмической и структурной организации. Брамс не изменяет характерному для всего концерта лаконизму и ясности формы. Выбирая классическую схему рондосонаты, он усиливает ее динамизм пропуском рефрена в начале репризы и постоянной разработкой основного мотива в переходах. Натиск энергии в побочной партии, подчеркнутый октавами у скрипки, усиливает триумфально-героический характер музыки, оттеняемый скромной лирикой центрального эпизода, слегка напоминающего о второй части (особенно в эпизоде дуэта скрипки и гобоя). В коде, где основная тема подвергается излюбленному брамсовскому метроритмическому варьированию,

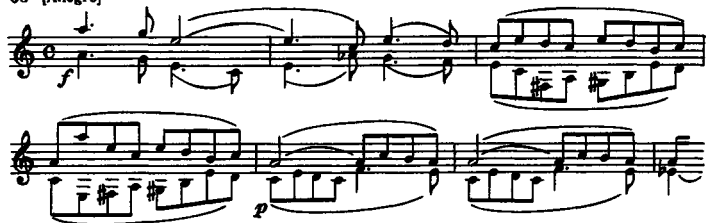
мелькает «хроматический мотив» из *Adagio*. Эпическая мощь *tutti* вызывает в памяти и первую часть. *Adagio* и финал дополняют и расширяют «картину мира» первой части до подлинной всеохватности.

В Двойном концерте Брамс предстает перед нами в облике более суровом и сдержанном, чем в предыдущих сочинениях этого жанра. Общие контуры цикла в чем-то воскрешают Первый фортепианный концерт — от драматичной и наиболее «симфонической» по замыслу первой части (*Allegro* в ля миноре) — через камерное ре-мажорное *Andante* к темпераментному минорному финалу (*Vivace poco troppo*) с явными чертами жанровости (в том числе и с венгерским колоритом), приводящему к мажорному итогу. Отличается же Двойной концерт преобладанием объективности тона, во многом вызванной, вероятно, полным равноправием сольных партий (правда, *начинает* почти всегда виолончель, с чем и связывается общее ощущение господства темных и густых красок — во всех частях, кроме *Andante*). Именно идея совместного музицирования, не дающая преимуществ ни одному из солистов, сближает концерт с *concerto grosso*. Характер же взаимодействия оркестра и сольных партий, инструментовка, гармонический язык (в целом), формы не вызывают подобных ассоциаций, оставаясь в пределах брамсовского стиля, тяготеющего здесь к тому «брамсовскому классицизму», о котором шла речь в связи со струнными квартетами и произведениями для хора и оркестра.

Тематический материал в *Allegro* крепко цементирован заглавной интонацией. Ее яркая начальная репрезентация во вступлении и явное переосмысление в побочной партии дают возможность говорить о монотематичности *Allegro*. Главная тема возобновляется неоднократно, но неизменными остаются два аспекта ее освещения: эпическое величие с драматическим оттенком — у оркестра (вступление, главная партия оркестровой экспозиции, центральный раздел разработки, главная партия в репризе) и лирико-драматические высказывания у солистов (главная партия сольной экспозиции, начало разработки, несколько приближающее к оркестровому варианту, и кода). Эти два варианта можно истолковать как суровый объективный закон и его субъективное осознание. Драматизм этого «приятя» особенно ярко раскрывается в коде, когда тема главной партии сникает в устало-

печальном диалоге солистов (вспомним основную тему Третьей скрипичной сонаты).

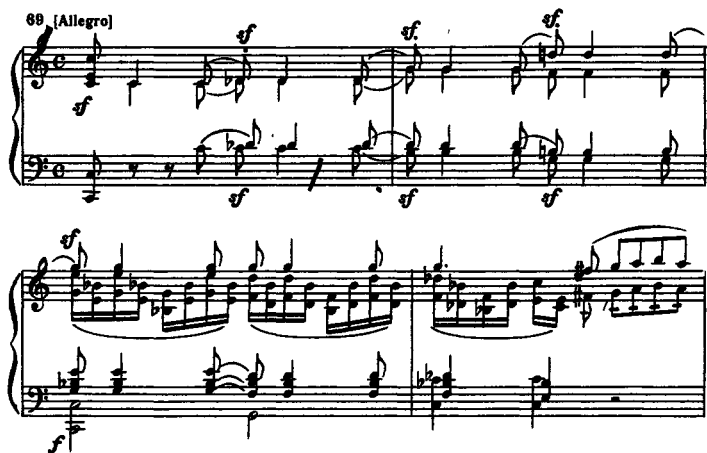
68 [Allegro]



Тема побочной партии содержит очень выразительный гармонический оборот с излюбленным брамовским аккордом (малым вводным к доминанте, ср. с побочной партией Скрипичного концерта), особенно выделяющимся благодаря диссонированию с доминантовым басом и вводным тоном в мелодии. Ее светлое стремление и порыв неоднократно возобновляется, составляя последовательно проводимое противопоставление главной теме, начиная от зарождения интонации побочной во вступлении и далее в обеих экспозициях и репризе.

В Allegro есть еще один тематический «персонаж», с которым связаны наиболее активные процессы драматургического развития. Это тема связующей партии у оркестра, возникающая затем в качестве сдвига (или середины побочной) во второй экспозиции и в репризе, а также в разработке и в коде.

69 [Allegro]



Единственная передача этой темы от оркестра к солистам в коде (уже без движения к мажору) знаменует последний драматический поворот Allegro, уничтожающий «свободное стремление», запечатленное в ее порыве.

Светлое спокойствие Andante в буквальном смысле слова «отвечает» драматизму первой части. Его motto — две восходящие кварты *a-d*, *e-a* — представляет собой свободное обращение нисходящих мотивов, на которые опирается начало Allegro. Песенность брамовской лирики предстает здесь в облике, близком хоровой музыке: унисонно-октавные «запевы» чередуются с аккордовыми «припевами», слияние сольных партий с оркестром символизирует объективность выражения, только в заключении первого раздела приобретающего более экспрессивный оттенок. Обращает на себя внимание и песенная структура этого раздела (первая часть сложной трехчастной формы) с последовательной периодичностью и квадратностью кратких четырехтактовых построений. Тонкие и нежные краски среднего раздела, где параллельным терциям деревянных духовых противопоставлены фигурации в партиях солистов, дополняют гармоничный облик «брамовской песни» для скрипки и виолончели с оркестром.

Песенность Andante находит продолжение в эпизодах финала (рондо-соната), в которых усиливается тематическая рельефность и интенсивность выражения, отчасти благодаря изложению тем в двойных нотах у скрипки и виолончели, сменяющему бóльшую графичность письма в Andante. Тема рефрена — одна из удивительных находок Брамса. Обобщение в ней образа «вечной танцевальности», знакомое нам еще по музыке Баха (тему эту можно представить как тему фуги), неожиданно отзывается в известной прокофьевской мелодии из «Ромео и Джульетты».

70a *Vivace non troppo*

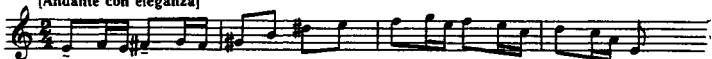




70б



70в [Andante con eleganza]



70г



В целом можно сказать, что «брамсовский классицизм», представленный в первой части связями с барочной музыкой, классическим инструментальным концертом (в том числе и давно любимым Брамсом ля-минорным скрипичным концертом Виотти), во второй — чертами «строгого стиля» в изложении первой темы, во всем концерте — использованием общих форм движения в сольных партиях, приближается к тому типу стилевой ретроспекции, который характеризует многие явления в музыке XX века. Предвосхищение некоторых принципов неоклассицизма — в том случае, когда композитор опирается на очень широкий диапазон стилистических аллюзий (как, например, в симфонии «Художник Матис» Хиндемита или в его же Скрипичном концерте), — заметно именно в Двойном концерте, а не в таких сочинениях, как Вариации на тему Гайдна (или Генделя). Это происходит из-за соединения различных предпосылок, в том числе упомянутых уже ассоциаций с *concerto grosso*, а также некоторых особенностей композиции цикла, в котором процессуальная динамичность, присущая брамсовским симфониям (в особенности Третьей и Четвертой), несколько оттесняется скюитным (или собственно концертным) приципом сопоставления контрастных частей. Последнее отнюдь не означает отсутствия е д и н с т в а цикла — наоборот, крепкая интонационная спаянность в высшей степени характеризует концерт. Но она ближе к уже упоминавшемуся в связи с квинтетом ор. 111 единству кратких интонаций, тяготеющему к принципам доклассической музыки, особенно в условиях соответствующего характера самого тематизма. Все отмеченные качества делают Двойной концерт произведением чрезвычайно значительным в общей эволюции брамсовского творчества.

Триада скрипичных сонат во многом дополняет мир брамсовской поэтики. «Идеальный голос» скрипки, соединяющий вокальную распевность со способностью растворения в «беспредельных просторах» инструментализма, возможность выявления контраста или единства скрипичного звучания с «объективным» или, наоборот, лиричным фортепиано — все это способствовало выражению лирической сущности брамсовского искусства. Роль таких дуэтов в жанровой системе композитора трудно переоценить. Вместе с виолончельными (а затем — кларнетовыми сонатами) они приняли эстафету от его фортепианных сонат, образовав не прекращающуюся ни в одном из творческих периодов разработку жанра сонаты.

Выдвижение сонат-дуэтов (и в частности, скрипичных) на магистральную линию развития жанров инструментальной музыки происходит в это время не только в творчестве Брамса. Три скрипичных и виолончельная соната Грига и скрипичная соната Франка также принадлежат к вершинам жанра после Бетховена (отдельные прекрасные образцы у Шуберта и Шумана все-таки остались эпизодами в их творчестве). У всех трех композиторов инструментальные сонаты-дуэты синтезируют симфоничность, концертность и камерность, продолжая тем самым бетховенскую традицию. Для Брамса также важны и открытия Шуберта в области камерного («песенного») инструментализма.

Песенность проявляется во всех сонатах — прежде всего, в самом типе соотношения скрипки и фортепиано, напоминающем о вокальной лирике композитора (голос и «basso continuo» в начале ре-минорной сонаты, полное единство музыкальной ткани в крайних частях соль-мажорной), а также в целостности мелодического высказывания, в сплошном токе лирического тематизма. В первых двух сонатах роль песенности подтверждается введением тем из брамсовских песен (см. с. 221 и 269). Все песни написаны на стихи Грота, чья лирика в наибольшей степени отвечала мировосприятию Брамса. Обе сонаты пронизаны и интонациями других песен Брамса («Приди скорее» на слова того же Грота, «Как сирень» на слова Ф. Шумана), имеющих автобиографическое значение. Все это создает предпосылки для проникновения элементов программности, сродни тем, которые были претворены, например, в квартете «Смерть и девушка» Шуберта.

Особенно явными они становятся в Первой сонате.

Известие о смерти Феликса Шумана совпало по времени с ее созданием, вызвав образ «траурного шествия», контрастирующего светлomu покою ми-бемоль-мажорного Adagio (вторая часть). Порывы «песен юности» (название цикла песен на слова Ф. Шумана), столкновение смерти и юной жизни вошли в мир сонаты. В «Песне дождя» Грота возникают образы-воспоминания о навсегда утраченном детстве, навеваемые стучащими в окно каплями дождя; в «Эхо» они сравниваются со слезами... Брамсовские песни — прекрасные элегии, в которых «пейзаж» сливается с настроением ровной и неизбывной печали. Соль-минорный финал сонаты (Allegro molto moderato) весь окутан этим настроением, развеивающимся лишь с введением темы Adagio; она звучит и в заключении, принося с собой тихое просветление и утешение, а в самом конце — даже радостный взлет в одноименном мажоре, напоминающем о первой части.

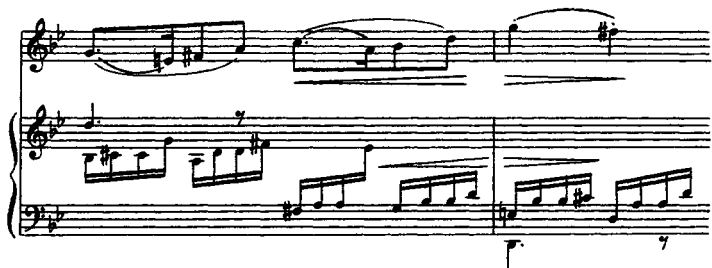
Программные ассоциации подтверждаются и соответствующими чертами драматургии. В финале конкретизируется брамсовское motto — репетиция с пунктирным ритмом, — входившее в начальную тему первой части (также — в траурный эпизод Adagio). Здесь оно и становится «мотивом дождя», и реализует свое значение «мотива судьбы», решенного на этот раз в лирическом плане.



716 *Allegro molto moderato*

*p dolce*

*p dolce*



Прибегает Брамс и к достаточно редкому для себя приему целостной тематической реминисценции. Обращает на себя внимание рельефность контрастов в *Adagio* (смена темпов), определяемая жанровой конкретностью образа «траурного шествия», противопоставленного гимнической возвышенности основной темы, где строгая хоральность постепенно уступает место лирическому дифирамбу.

Особый интерес представляют глубокие, хотя и находящиеся как бы на втором плане связи обеих «песенных» сонат. Их объединяет «мотив стремления», вырастающий в финале Первой из *motto* (такты 4—5), всплывающий в развитии побочной партии *Allegro amabile* (такт 59) и в финале Второй. Кульминационная интонация «Сирени», больше соотносимая в образно-смысловом плане с первой частью соль-мажорной сонаты, конкретно воплощается в финале ля-мажорной. Большая смысловая значимость песенных ассоциаций — по сравнению с несколько более нейтральными стилистическими связями в «циклах» струнных квартетов или симфоний — как бы проливает свет на значимость подобных связей в масштабе всего брамсовского творчества, вскрывая принципиальное единство его творческих устремлений.

Есть в трех сонатах и сквозное движение мысли, противоположное отмеченному нами в квартетах. Соль-мажорная соната — может быть, самое «привольное» произведение Брамса. Возникшая следом за ре-мажорными симфонией и концертом, она даже их превосходит полным отсутствием какой-либо эмоциональной скованности. Упоение восторгом или грустью, полная погруженность в светлый полет поэтической мысли или в ее бесконечное печальное кружение — вот единственный образ сонаты. Предел этому движению, который поначалу кладет *Adagio*, только еще

больше подчеркивает бесконечность самого движения: логика *Adagio* направлена на освобождение от исходной суровости. Свобода и непринужденность определяют строеные *Vivace ma non troppo*. Главенствующая здесь начальная тема — одно из прекраснейших брамсовских открытий, ласковое обращение, «утренний привет» («с добрым утром, милый ангел мой»), тихое вслушивание в красоту природы... Из нее вырастают и вторая тема главной партии, и побочная, и все певучие фигурации, и хоральные аккорды заключительной. Но и сама тема — в разных вариантах — неоднократно возвращается (в связующей, в конце побочной, разработке, коде). Ее появление в основной тональности после экспозиции акцентирует черты рондообразности. В финальном же рондо сонатность уже только чуть намечена тональными соотношениями второго эпизода рондо и коды на том же материале.

Ля-мажорная соната более лаконична, на первый взгляд еще более камерна и «песенна». Но в ней больше внутреннего беспокойства и преград к его свободному выражению. На смену созерцанию бесконечности и вечности природы и красоты приходит ощущение краткости «чудного мгновенья». Рельеф *Allegro amabile* больше изобилует контрастами, фортепианная фактура плотнее, тяготеет к вертикальному «собираению» интонаций. Особенно характерно в этом плане развитие побочной партии — оно отличается от использованной в ней песни драматической возбужденностью, находящей выход в волевом порыве заключительной партии и достигающей краткой кульминации в коде (*vivace*).

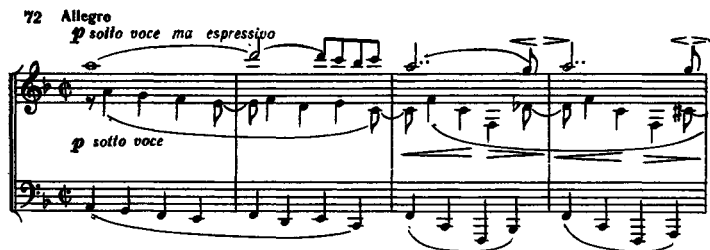
Вторая часть, где сопоставляются песня-наигрыш (*Andante tranquillo*) и скерцозно-танцевальный наигрыш (*Vivace*; ср. со скрипичными сонатами Грига), несколько отстраняет лирико-драматическую экспрессию первой части. В финале же (с обманчивой ремаркой *Allegretto grazioso*) воссоздается весь комплекс настроений *Allegro amabile*, причем они переплетаются здесь еще более тесно и «импровизационно». «Поздней любовью» можно было бы назвать это произведение Брамса, к которому удивительно подходит характеристика Томасом Манном лирики Теодора Шторма, адресованная «...его песням о любви, о воспоминаниях, о разлуке, где каждый слог волшебным напоен задушевной теплотой, а элегическая мягкость как бы сдерживается чувством правды, которое не допускает никакой сентиментальности и свидетельствует о му-

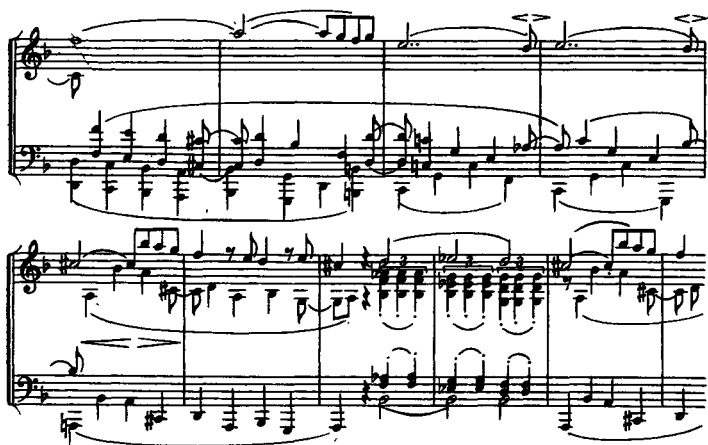
жественной природе искусства вообще» (Манн, 1961, 17).

В Третьей сонате Брамс возвращается к симфонической логике крупной формы, хотя песенные принципы развития отчасти сохраняются. Соната ре минор — трагический финал всей триады. Уравновешенность светлого покоя и «смутного влечения чего-то жаждущей души», все то, что воплотилось в эмоциональном строе первых двух сонат, терпит крушение. Третья соната — одно из самых правдивых брамсовских произведений, совершающих — вслед за Четвертой симфонией — еще один путь «от элегии к трагедии». Но здесь Брамс воплощает эту концепцию в рамках камерного жанра, с характерным для него полным погружением во внутреннюю жизнь, без единого отвлечения от напряженного движения музыкальной мысли. Все четыре части — этапы ее развития, что не исключает главной арки — от первой части к финалу, в чем как раз проявляется близость к симфониям.

Как отличается начало сонаты от начал ее предшественниц! Сколько печали и никнущей усталости в элегическом признании скрипки, в ее грустном и сдержанном рассказе, отодвинутом благодаря высокому регистру в «страну воспоминаний»! Как неумолимо отсчитывают время мерные шаги фортепиано. «И к медленному длительному хладу усталую ты душу приучи...»

Опять скрипка выступает как идеальный голос, как источник бесконечной кантилены — чистой и бесплотной, которую только изредка обостряет экспрессия полутоновых опеваний или «баховский» мотив с уменьшенной септимой. Соотношение скрипки и фортепиано напоминает соотношение голоса и basso continuo в музыке XVII—XVIII века — или в брамсовской песне.





Начальное Allegro (как и всю сонату) отличают лаконизм и концентрация мысли, рельефность контрастов и абсолютное драматургическое единство. Заглавная интонация, завершающая тему, тут же вспыхивает и вздымается в связующей партии, мгновенно приводящей от доминанты ре минора к доминанте фа мажора. Светлый порыв побочной партии гаснет и растворяется в заключительной. Вся разработка идет на доминантовом органном пункте ре минора; его постоянная пульсация как бы зачаровывает мотивы темы, окутанные воздушно певучими, постепенно хроматизирующимися фигурациями. На том же басу начинается реприза с расширенной разработочными элементами связующей партией. Фигурации возобновляются при переходе к коде с кульминационным проведением главной темы и ее возвращением к исходному образу. Начальная тема господствует в Allegro. Преобладание доминантовости держит Allegro в постоянном напряжении, сменяющемся в коде угасанием на тоническом органном пункте.

В том же только что отзвучавшем ре мажоре начинается Adagio, воплощение этического идеала спокойствия и величия духа, по характеру напоминающее генделевские Largo. Печально ниспадавшая кварта *d-a* превращается в уверенно твердую квинту *a-d*. Дважды (второй раз — с варьированной фактурой, усиливающей гимничность) звучит

тема, каждый раз сменяясь другой, мучительно напряженной, с характернейшим рельефом мгновенной вспышки и последующего спада, приводящего в конце *Adagio* к гаснущим, но утвердительным интонациям первой темы.

*Un poco presto e sentimento* — брамсовское скерцо-интермеццо, все пронизанное интонацией ниспадающей терции (из главной темы и связующих разделов *Allegro*). Тщетная попытка забвения в призрачных видениях и арабесках, сквозь которые неотступно преследует все та же «пульсация времени и сердца».

*Presto agitato* — самая развернутая часть цикла, безусловный центр тяжести, очень близкий по характеру финалу Третьей симфонии. Долго сдерживавшаяся пружина наконец распрямляется, давая простор бушующей стихии. Неистовое движение, энергия и сила которого может сравниться только с финалом бетховенской «Крейцеровой сонаты» (тот же размер  $\frac{6}{8}$ ), завладевает всем пространством финала. В его вихре возникает и растворяется яркая начальная интонация мелодии, опирающаяся на ключевые звуки темы первого *Allegro* (a-e-f).

Как и в финале Третьей симфонии или еще гораздо раньше, в финале фа-минорной сонаты, возникает контрастный образ, который несет с собой тихая хоральная мажорная тема побочной партии (форма финала — рондосоната с пропуском рефрена в репризе и большой разработкой). Впервые в сонате хорал, бывший как бы подспудной основой тем *Allegro* и *Adagio*, персонифицируется и получает ясное фактурно-ритмическое оформление. Но и он не может остановить разбушевавшуюся стихию, которая, однако, до последнего мгновенья выносит на гребне волн главный мотив финала. Воля и мужество не исчезают полностью в разверзшейся бездне. Окончание финала на заключительном взлете (как и весь он в целом) противостоит угасаниям всех предыдущих частей и как бы компенсирует их. Трагедия финала пробуждает дух человеческий к сопротивлению и борьбе. Ре-минорная соната стала последним — самым концентрированным — решением драматической концепции композитора в камерных жанрах.

Произведения для хора *a cappella* создавались Брамсом на протяжении всего творческого пути. В начале они были особенно тесно связаны с его практикой как хорово-



го дирижера, а также с задачами совершенствования композиторской техники. Еще юношей Иоганнес начал работать с хором. Идея согласного звучания человеческих голосов, объединенных единой волей и единым чувством, была для Брамса одной из самых естественных и органичных, глубоко соответствуя его человеческой и творческой сути. В музыке для хора и оркестра она приобретает выражение более грандиозное и всеобщее, в хоровой музыке а *capella* — более камерное.

Первым сочинением Брамса для хора а *capella* были обработки народных песен, которыми он начал заниматься, возможно, еще в Гамбурге и продолжал в Дюссельдорфе, Детмольде и Вене. Он опубликовал четырнадцать из них в 1864 году, посвятив их хору Венской певческой академии; остальные вышли уже после смерти композитора. По совершенству отделки они, пожалуй, превосходят первые обработки для голоса и фортепиано, сделанные до 1858 года. В Дюссельдорфе Брамс начал и эксперименты в области канонов, которые сочинял всю жизнь (тринадцать из них опубликовано под ор. 113 в 1890 году), оттачивая свою полифоническую технику.

Серьезным стимулом для хоровых композиций была работа в Детмольде и с гамбургским женским хором: так появились хоры ор. 22, 29, 37, 42, 44. Созданные в более позднее время мотеты (ор. 74 № 1 и ор. 110), песни ор. 104 и «Торжественные и памятные притчи» уже не были непосредственно связаны с деятельностью Брамса-дирижера. Именно эти сочинения позволяют говорить об едином стиле брамсовской хоровой музыки а *capella*.

В обращении к любой жанровой области Брамсу всегда было свойственно идеально точное претворение специфики жанра, опора на первоисточники. Естественно, например, что в области симфонии это были венские классики, в песне — народная песня и Шуберт, в хоровой музыке а *capella* — старые мастера. Брамс отлично знал и Шютца, и Изаака, и Эккарда, и итальянцев, и нидерландцев. В каноне № 13 из ор. 113 он воспроизводит форму «летнего канона» — одного из первых известных образцов полифонии XIV века, используя при этом мелодию шубертовского «Шарманщика».

Таким образом хоровая музыка во многом определяется «брамсовским строгим стилем», примеры которого мы уже отмечали в Немецком реквиеме. К ним относятся линейность музыкальной ткани, архаизмы в гармонии, тенденция

к рассредоточенности тематизма, преобладание ходов на секунду и терцию, обилие канонических имитаций, использование техники обращения и т. д. Эти черты дополняются влияниями «свободного стиля» Генделя и Баха, воспроизведением манеры барочных многохорных композиций, хоровой колоратуры, мадригального, мотетного, хорального письма, немецкой духовной песни, а также чертами индивидуального стиля Брамса. Брамсовское хоровое письмо многое черпает и в народной песне, и в сольной лирике самого композитора. В соответствии с этим синтезом возникают и различные жанры, и определенные колебания в стилевой манере: от хоровой миниатюры в духе сольной брамсовской лирико-жанровой песни (см., например, «Винету» — баркаролу на сл. В. Мюллера ор. 42 № 2) до «баховского» мотета ор. 29 № 1 или сугубо архаического песнопения типа первого мотета ор. 110.

Хоровая миниатюра, духовное песнопение или мотет, народная песня составляют три основные жанровые разновидности хоровой музыки Брамса, однако главным является синтез и взаимодействие различных стилевых и жанровых тенденций. Главенствует «строгий» полифонический стиль. Он реализуется не только в канонических имитациях; подвижность и самостоятельность мелодических голосов сохраняется и в условиях аккордового склада, так же как и их свободная вариантность и текучесть. Здесь, может быть, особенно ясно выступает это общее качество брамсовского стиля и его связь с традициями доклассической музыки.

Различные стилевые компоненты лучше всего слышны в обработках народных песен. Тут есть и гораздо более немногочисленные, по сравнению с сольными песнями, примеры жанрово-бытовой лирики: № 3 — «В час ночной» («Bei nachtlicher Weil»), № 11 — «С собой приносит радость май» («Die Wollust in der Mai»), № 17 — «Позволь мне» («Erlaube mich»), характеризующиеся гомофонной фактурой и танцевальным ритмом.

Противоположный полюс в этих сочинениях образуют песни архаического склада, как правило, на тексты духовного содержания. В песнях «О святом мученике Эммерано» («Vom heiligen Märtyrer Emmerano») и «Белый голубок» («Täublein weiß») канонические начала сразу же напоминают о старинной вокальной полифонии; очень близка брамсовскому мотетному письму линейность в «Белом голубке».

*p dolce* Es flog ein Täub - lein wei -

*p dolce* Es flog ein Täub - lein wei - ße

Однако самые прекрасные образцы возникают на пересечении различных тенденций. К ним относится, например, песня, открывающая публикацию. Ее первые слова «Von edler Art, auch rein und zart» («благороден, чист и нежен») замечательным образом соответствуют характеру музыки. Тип свободного канонического начала (канонические имитации возникают и дальше), так же, как и гармоническая последовательность, вызывает ассоциации со строгим письмом. Однако широта дыхания мелодических линий, их певучесть, длинные распевы, достаточно большой регистровый диапазон, пластичность, направленность движения к заключительной кульминации придают музыке оттенок более «современной» брамсовской возвышенной лирики.

Von ed - ler Art, auch rein und zart

*p*

Von ed - ler Art, von ed - ler Art auch rein und zart

Единственный раз Брамс позволяет себе расцветить ткань яркой гармонической краской в песне «Тихой ночью» («In stiller Nacht»). На это его, очевидно, «спровоцировал» текст — типичный лирический пейзаж. Так «строгие песни» хорового цикла озаряются таинственно мерцающим романтическим светом.

Среди собственно хоровых миниатюр мы находим примерно тот же круг жанров, поэтов — да и композиционных средств, — что и в сольной лирике. Здесь тоже есть песни в народном духе, в том числе сербские, чешские, рейнские, старинные песнопения «Мой рог звучит в долине скорби» («Ich schwing mein Horn ins Jammertal») op. 41 № 1 и «Миновало мое счастье и радость» («Vergangen ist mir Glück und Heil») op. 62 № 7 встречаются и в сольном, и в хоровом вариантах. Предпочтение Брамс отдает лирическим пейзажам: звучание хора создает атмосферу «вслушивания» в природу. К жемчужинам хоровой лирики относится песня «Ночной дозор» (op. 104 № 1) на глубоко поэтический текст Ф. Рюккерта: стихи и музыка пронизаны интонациями вздохов, неясных дуновений ночного ветра. Дифференцированное использование шестиголосного хора с имитациями, противопоставление трехголосных групп создает эффект прозрачной невесомости звучания этого прекрасного образца поздней элегической лирики композитора.

Исключительной силы выразительности достигает Брамс в песне «Осенью» на слова Клауса Грота. Во всех областях его вокальной музыки (для одного голоса, дуэта, хора) есть кульминационные точки, связанные с этой поэзией. «Осенью» — одно из лучших стихотворений, положенных Брамсом на музыку. Использование хора (в строгом четырехголосии) прекрасно соответствует характеру произведения — сдержанному и угрюмо-непреклонному, воссоздаваемому короткими утвердительными предложениями в начале каждого двуступища («Ernst ist der Herbst!» — «Сурова осень!»).



Ernst ist der Herbst

Музыка очень точно фиксирует текст. Начальным утверждениям соответствует своего рода лейтмотив — повторяющийся (в различных вариантах) оборот с гармонией альтерированной субдоминанты, появляющийся и в конце строфы. Сдержанность, серьезность эмоционального строя создается текучестью и линейностью ткани, в которой время от времени возникают острые и жесткие диссонансы. Мотив «нисхождения» (падают листья, сердце погружается в печаль, солнце опускается) воплощается в преобладании нисходящего рисунка в верхних голосах, в мрачном погружении в гармонию минорной субдоминанты. В третьей мажорной строфе (песня написана в форме бар) выделяется медленный напряженный подъем к вершине — почти в духе хроматического мадригала конца XVI века.

Определяющим для группы духовных песнопений Брамса стал жанр мотета. Произведения в этом жанре, созданные на различных этапах творческого пути, концентрируют характерные черты его «строгаго стиля» и вместе с тем иллюстрируют эволюцию, которую можно определить как движение от «подражания» старым мастерам ко все более органичному срастанию их принципов с индивидуальным стилем композитора.

Так, первый мотет ор. 29 и второй из ор. 74 (60-е годы) демонстрируют скорее блестящее владение формами полифонической музыки, чем их индивидуальную интерпретацию. Первый из них представляет собой хорал (типа баховских четырехголосных обработок) и хоральную фантазию — пятиголосную фугу на темы трех его строф; стиль близок баховскому, но в несколько «упрощенном» варианте. Второй мотет ор. 74 — полифонические вариации на *cantus firmus*, использующие сложную каноническую технику и архаический линейный склад. Даже внешние приметы: фактическое отсутствие обозначения темпа (*Tempo giusto*), начало в дорийском фа (три знака в ключе, в третьем такте появляется гармонический фа минор), заключительные колоратуры на слове *amen* говорят об опоре на стилевые пласты музыки Ренессанса. Характерно в обоих случаях и обращение к духовной поэзии Возрождения.

Подбирая тексты из Библии, Брамс обычно дает более оригинальное решение формы; можно предположить, что идея подбора уже зависела от плана музыкальной композиции или что они возникали одновременно. Мотеты ор. 29 № 2 и ор. 74 № 1 (1877) — четырехчастные

композиции, в первом случае — с очень лаконичным, во втором — с довольно большим текстом, получающим достаточно «подробное» отражение в музыке. Последование четырех частей в ор. 29 № 2, несколько напоминающее тип цикла барочной «церковной сонаты» (нечетные части аккордово-полифонического склада, четные — более подвижные, фугированные), определяется текстом. Первая часть ор. 74 № 1 содержит образы мрака и скорби (ре минор). Светлая и бодрая вторая часть и лирическая третья составляют единое целое: материал второй повторяется в заключении третьей. Четвертая часть — хорал на текст Лютера.

Наибольший интерес представляет первая часть. Воспользовавшись повторением в тексте вопроса: «На что дан страдальцу свет?», Брамс выделил вопросительное слово и превратил его в рефрен, таинственный и печальный. Вопрос этот задается каждый раз дважды, отзываясь тихим и скорбным эхом. Интонация возникает полувопросающая, полуутвердительная — доминантовое трезвучие разрешается ходом на терцию в несовершенную тонику. Недоумение и приятие своей печальной доли, сомнение и утверждение — в этой истинно брамсовской интонации, вновь проливающей свет на смысл еще не написанного начала Четвертой симфонии.



Три последних мотета ор. 110 — это уже одночастные произведения, составляющие композиционно и драматургически объединенный цикл (№ 1 на библейские тексты, № 2 и № 3 на старинные духовные стихи). Линейной канонической полифонии первого мотета (с использованием полного восьмиголосия) противопоставлен ясный аккордово-функциональный склад четырехголосного второго. Третий объединяет их: хоральное четырехголосие сменяется свободными имитациями, в том числе анти-

фонными и, наконец, мощным восьмиголосием с развитым подвижным голосоведением.

Такое использование всех ресурсов хора, как и широкий диапазон стилевых приемов, способствует обобщающему и вместе с тем наиболее индивидуализированному характеру этого последнего хорового опуса Брамса. Содержание его несколько отличается от предшествующих — это уже не выражение горя и страдания, преодолеваемое возвышенным созерцанием и бодрой энергией, а постоянное ощущение тяжелого бремени жизни, проникнутое в то же время твердостью духа. Вместе с тем индивидуальный, авторский характер высказывания подчеркивается прежде всего самим текстом, особенно его началом: «А я беден и страдаю», которому соответствует еще один вариант темы Четвертой симфонии.

Во втором мотете («Ах, бедный мир») возникают мотивы обличения и гнева на «фальшивый мир», обманувший человека. Общий характер главных музыкальных мыслей в № 2 и № 3 («Когда мы в величайшей нужде») несколько напоминает об одном из самых сильных выражений объективно-трагического начала у Брамса — о «хоре смерти» из Немецкого реквиема. Но к этому присоединяется удивительная проникновенность песенно-лирической интонации в кульминации ор. 110 — мотете «Ах, бедный мир». Для этого сочетания твердости и сожаления, жалобы и силы, личного и всеобщего Брамс нашел идеальную форму воплощения, связанную с древнейшей традицией национальной культуры.

77 Con moto

*f* Ach, ar - me Welt, du trü - gest mich, ja

*sf*

das be - kenn ich ei - gent - lich,

*f*

«Торжественные и памятные притчи» ор. 109 по своему стилю в целом ближе хоровой музыке в сопровождении оркестра, в частности финалу Немецкого реквиема, а также «Триумфальной песне». В восьмиголосном хоре Брамс широко использует возможности антифонных двухорных перекличек, что не только вызывает ассоциации с барочной музыкой, но и как бы компенсирует «недостающий» оркестр. Вместе с мотетами ор. 110 «Притчи» знаменуют собой з а к л ю ч е н и е хоровой музыки Брамса, объединенное плодотворным развитием национальной традиции хоровой культуры. Окончательный же итог вокального творчества Брамса возникает уже в сольном произведении — «Четырех строгих напевах».



## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ (1891—1897)

Цветы последние милей  
Роскошных первенцев полей.  
Они унылые мечтанья  
Живее пробуждают в нас.  
Так иногда разлуки час  
Живее сладкого свиданья.

А. С. Пушкин

*В последнее время я начинал много произведений, в том числе и симфонии, но ничего не получалось; тогда я подумал, что я уже слишком стар, и твердо решил ничего больше не писать. Я рассудил, что я вроде бы всю мою жизнь был достаточно прилежен, достиг достаточно многого и мог бы теперь жить спокойно и не иметь в старости забот. И это решение принесло мне столько радости и удовлетворения, что я начал все сначала (цит. по: Kalbeck, 1915, 247).*

Но для начала понадобился все-таки и повод. Им послужило очередное приглашение из Мейнингена в марте 1891 года. Собираясь ехать, Брамс пишет Видману, с которым должен встретиться там на премьере его трагедии «Юнона», и подтрунивает над республиканцем, которого ждет княжеский прием... Из письма к Кларе видно, как хорошо он чувствует себя в Мейнингене и как ему хочется, чтобы Клара разделила с ним его радость.

*Мейнинген, 15 марта 1891 года*

*Дорогая Клара,*

*Твое письмо было милым и дорогим сюрпризом! С огромным наслаждением я многократно перечитывал, что ты играла мои Вариации на тему Гайдна, что они тебе понравились да саро и, самое главное, глубоко тронули тебя. Я не равнодушен к этому произведению и думаю о нем с большим удовольствием, нежели обо всех остальных. Но вначале о главном. Ты здесь всегда желанный и доро-*

гой гость и можешь приезжать, когда и насколько пожелаешь.

Я должен был послать тебе обстоятельную депешу с предложением немедленно принять решение. К сожалению, это представляется маловероятным: я хорошо знаю тебя и фройляйн Марию. Поэтому я не телеграфировал. Если же решение будет принято в ближайшие дни, сообщи мне об этом телеграммой. Я останусь и буду ждать тебя. Можешь приехать в четверг, в воскресенье либо в другое удобное для тебя время.

Волноваться за какие-либо неудобства не следует (это касается и туалетов). Излишни опасения в связи с передвижением (лестницы в замке): любое твоё желание будет выполнено. Я подробно описал тебе благотворный уют и радушие этого дома. Возможно, ты сможешь приехать на следующей неделе. Я уже не надеюсь на невероятное. И если ты не обрадуешь меня немедленно принятым решением, я намерен отправиться в пятницу утром во Франкфурт, чтобы в субботу утром присутствовать на репетиции.

Уже в первый день моего пребывания здесь я в гордом одиночестве позволил себе провести репетицию. Если бы на ней присутствовали светлости, то это был бы Брамс и только Брамс. Я же заставил их сыграть концерт Моцарта для квартета духовых инструментов и концерт Баха для трех скрипок, трех альтов и трех виолончелей! (JBS, 440)

В концертах действительно прозвучали Первая и Четвертая симфонии Брамса. Кроме того, кларнетист оркестра Рудольф Мюльфельд играл концерт Вебера. На камерных вечерах он участвовал в исполнении произведений Моцарта. Ты даже не можешь себе представить такого кларнетиста, как тамошний Мюльфельд. Он вообще лучший духовик, какого я знаю, — пишет Брамс Кларе (JBS, 441).

Мюльфельд и оказался виновником плодов этого лета, о которых Брамс сообщил Кларе из Ишля в июле 1891 года. Это были почти одновременно рожденные близнецы, как он назвал их в письме к Э. Мандичевскому — своему доверенному лицу и помощнику в те годы (Мандичевский сменил умершего в 1887 году К. Ф. Поля на посту архивариуса Общества друзей музыки). 12 июля Брамс посылает ему трио для кларнета, виолончели и фортепиано, а 21 июля просит еще нотной бумаги, так как трио — близ-

неу гораздо большей глупости, которая оказалась квинтетом для кларнета и струнных (цит. по: Kalbeck, 1915, 237). Одновременно были подготовлены к печати и каноны ор. 113.

Оба произведения украсили список камерной музыки Брамса. Если трио, быть может, несколько и недостает непосредственности вдохновения, то квинтет принадлежит к вершинам творчества композитора, концентрируя все характерные особенности брамсовского позднего камерного стиля и давая новое решение драматической концепции композитора.

Брамс мечтал как можно скорее услышать новые произведения. В ноябре в Мейнингене они впервые прозвучали — Иоахим и Хаусман приняли участие в исполнении. Мюльфельд был на высоте. Но особенно неожиданным был настоящий триумф в Берлине. Adagio из квинтета сыграли на бис. В Берлине Брамс приобрел нового поклонника и друга — выдающегося немецкого художника Адольфа Менцеля. За венской премьерой 5 января 1892 года последовали гастроли Мюльфельда и Иоахима в Лондоне. Результатом было повторное присуждение степени доктора Кембриджского университета.

Но радость от обретения творческих сил не могла полностью захватить Брамса. 1892 год принес горечь тяжелых потерь. В январе умерла в возрасте сорока пяти лет Элизабет фон Херцогенберг, 11 июня — сестра Элиза, последний человек из семьи Брамса (Фриц скончался еще в 1886 году), с которым связывались воспоминания о детстве, доме, о матери. Теперь в Гамбурге остались только Каролина Брамс и ее сын, о которых он заботился до последних дней своей жизни.

И все-таки, наверное, главным источником тревоги и беспокойства оставались для Брамса в эти дни отношения с человеком самым близким в его жизни — с Кларой. Внимательно следя за их в общем постоянной перепиской и за дневником Клары, можно видеть, как ее тон становится более скупым или более внимательным и нежным, как она обижается, далеко не всегда принимая его шутки, и ревнует его к друзьям или радуется его хорошему настроению, и, конечно, его музыке. Брамс часто бывает во Франкфурте, но иногда «забывает» сделать это вовремя: так, он приехал на неделю позже на празднование ее семидесятилетия (в Баден-Баден в 1889 году). Зато он всегда спешит привезти ей новое произведение, рассказать об успешном

концерте или впечатлении от очередной итальянской поездки. А какая гордость за нее чувствуется в письме к Видману от 13 ноября 1889 года — как раз после семидесятилетия: *Надо надеяться, что Вы опять увидите и фразу Шуман. Я, конечно, нахожу само собой разумеющимся, что эта прекрасная женщина произвела на Вас такое большое впечатление, но все же меня это очень обрадовало* (JBS; 426). В своих воспоминаниях о Брамсе Видман приводит его слова, относящиеся примерно к тому же времени: *Если Вы что-нибудь пишете, то спрашивайте себя всегда, смогла бы такая женщина, как фраза Шуман, бросить на это сочувственный взгляд. И если у Вас есть сомнения, то вычеркивайте это* (цит. по: Kalbeck, 1915, 123).

Брамс постоянно изыскивал возможность оказать Кларе и материальную помощь, делая это всегда очень чутко и деликатно. Только один раз он решился на открытое предложение. Вот письмо из Туна от 24 июля 1888 года.

*Дорогая Клара!*

*Даже взгляда на твое письмо было достаточно, чтобы сердце мое наполнилось радостью. «Так много „самонаписанного“, — подумал я, — значит, ревматизм не так уж и страшен, и это утешительно».*

*Тем не менее я не спешил с ответом на милое письмо. На душе были чувства, никак не хотевшие ложиться на бумагу. Но в конце концов молчать бесполезно. Собери всю свою доброту и рассудительность, выслушай и скажи мне дружеское «да».*

*Все, что касается тебя, меня крайне интересует. Не составляют исключения и заботы, без которых немаловажна столь полнокровная жизнь. А их на твою долю выпадает более чем достаточно.*

*Что касается менее значительных из них — денежных затруднений, то я не склонен преувеличивать их роль в твоей жизни. Но мне, право, досадно, что ты их испытываешь, в то время как я купаюсь в деньгах, практически не замечая их и не получая от этого особого удовольствия. Не могу, не хочу и не буду менять свою жизнь. Я не вижу смысла в том, чтобы мои близкие получали больше денег, нежели я им отпускаю. Но творить добро по велению сердца я могу, не обременяя себя ни в коей степени. Смерть лишит меня всех желаний и обязательств.*

*Итак, все предельно ясно.*

*На днях я вновь обдумывал, каким путем можно было бы выслать тебе некоторую сумму. Анонимным письмом —*

как состоятельный меценат, дополнительным взносом в фонд Шумана либо каким другим образом. Мне не у кого спросить совета в столь щепетильном вопросе.

Ежели ты считаешь меня человеком добрым, какой я есть на самом деле, и если ты любишь меня, как я того желаю, то осуществить задуманное не составит особого труда. Позволь мне уже, скажем, в этом году принять участие в обеспечении твоих внуков, выделив 10 000 марок из моих обильных сбережений.

Я послал Зимроку уйму хоров, квартетов и песен. Но абсолютно не вижу своих гонораров — они плывут бесшумно и бесполезно в рейхсбанк.

Подумай только, какую радость доставит мне это предприятие и гонорары, если услышу от тебя милое, мягкое «да».

В противном случае я приму следующее решение: поручу Зимроку перевести эту сумму в фонд Шумана... (JBS, 420—421).

Не дожидаясь ответа, Брамс послал Кларе 15 000 марок. Она записала в дневнике: «Мы были все в совершеннейшем ужасе. Что я должна была сделать? Отослать это обратно моему старому другу? Это было невозможно, я должна была принять и поблагодарить его, мне вообще не оставалось ничего другого» (цит. по: JBS, 421).

А как бывали поэтичны рождественские письма Брамса — от них веет Диккенсом или Андерсеном; в то же время они напоминают его Allegretto или интермеццо — элегия и шутка, одиночество и приветливость, невысказанная жалоба и нежность переплетаются в них. В письме 1889 года опять возникает образ Клары — жрицы искусства — как и в далекие дюссельдорфские годы, но уже окрашенный в другие тона...

*Дорогая Клара!*

Я чуть было не поддался искушению еще раз посмотреть на праздничное рождественское шествие твоих учениц или на еще более радующую взор картину, когда ты торжественно и строго сидишь за фортепиано, как жрица в храме у священного огня. Ведь именно это делает событие таким радостным и мы наконец действительно по-королевски радуемся и наслаждаемся.

Да, а теперь я буду сидеть здесь завтра один, как сегодня вечером, один пойду в трактир. Мне это, пожалуй бы, подошло, так как меня к 4 января недвусмысленно пригласили во Франкфурт. Собственно говоря, это было бы не



Клара Шуман

*так уж плохо. Я мог бы тем временем побывать в Мейнингене или в каком-нибудь другом приятном месте. Но я со страхом замечаю, что, как видишь, у меня неподходящее настроение для поздравления с рождеством. Такой чудак не замечает ничего из сопутствующих этому приятных вещей, только большая, красивая елка, которая стоит в моей комнате (для двух сыновей моей хозяйки), напоминает мне о них — завтра, вероятно, это же сделают несколько дружеских поздравлений. Тебе я, однако, желаю от души, чтобы в твоём сердце свечи горели по-настоящему светло и радостно... (JBS, 428—429).*

В течение длительного времени Брамс и Клара готовили к печати полное собрание сочинений Шумана. Огромное впечатление на Брамса произвела первая редакция Четвертой симфонии Шумана. Шумана напугала первая репетиция, и позднее, приученный к плохому оркестру с плохими музыкантами, он в Дюссельдорфе переинструментовал симфонию. Нотный текст первой партитуры всегда приводил меня в восхищение. И вправду, ведь ра-

*достно видеть, как весело и непринужденно найденная мысль столь же весело и естественно высказывается. Здесь то же (не вдаваясь в дальнейшие сравнения), что в соль-минорной симфонии Моцарта, которая ведь у меня тоже есть, все совершенно естественно, будто иначе и быть не может, нигде нет кричащих красок, какого-либо насилия и т. д. Зато Вы, наверное, тоже всегда ощущали, что насладиться вторым изданием не так просто, что зрению и слуху все время приходится вступать в противоречие... (JBS, 401)\*.*

Брамс многократно высказывал свое отношение к первому варианту в письмах к Вюльнеру, Иоахиму, Кларе и настаивал на его издании и исполнении. Вюльнер с успехом сыграл симфонию в Кельне, а в 1891 году она вышла из печати. Клара, которая всегда протестовала против издания неопубликованных самим Шуманом произведений, необычайно возмутилась, хотя определенных предварительных возражений против известного ей намерения не высказывала. Она написала Брамсу очень резко, последовала размолвка, более серьезная, чем все предыдущие, и, конечно, принеся много горя обоим. Объясняя происшедшее, Иоганнес заканчивает письмо следующими горькими словами:

*Вот и все, что я могу ответить на то, о чем говорится в твоём письме. В написанное между строк, в то, чем, в сущности, дышит твоё письмо, я не хочу вдаваться. Я давно уже это предполагал и чувствовал, но у меня не было опасений, что мне придется выслушать подобные вещи в таком неприкрытом виде.*

*Долго я носил это в себе. Но каждый раз, когда собирался бороться с этим, я, как и сегодня, был вынужден признать всю безнадежность положения.*

*Однако твоё сегодняшнее письмо слишком резко даже для просто честного человека и делает невозможным все дальнейшее.*

*С прежним уважением, преданный тебе И. Б. (JBS, 444).*

И все-таки он не мог допустить разрушения храма дружбы (выражение Брамса), уже не раз шатавшегося,

---

\* Четвертая симфония Шумана (ор. 120) была создана сразу после Первой в сентябре 1841 года, но успеха при исполнении не имела и Шуман не решился ее издать. В 1851 году он переинструментовал ее и исполнил в Дюссельдорфе.



**Иоганнес Брамс в зрелом возрасте**



но должного устоять. Вот рождественское письмо 1891 года:

*Дорогая Клара!*

*Ближащиеся праздники представляются мне аудиенциями самых высокопоставленных господ, даваемыми для всех, такими, на которые разрешается прийти даже тем, кто в другое время сомневался бы в своем на это праве. Так позволь же и мне вместе со многими другими сказать тебе, что я именно на этот раз буду много думать о тебе и прежде всего желаю, чтобы эти дни благодаря полному выздоровлению стали для тебя действительно праздниками.*

*В последние дни я тоже ни о ком так часто не вспоминал, как о тебе. Почему так, тебе, надеюсь, написали другие. У меня же не получалось, да и ты, наверное, была не в том настроении, чтобы выслушивать мою болтовню по этому поводу. Впрочем, мне кажется, что я могу не сомневаться в твоём интересе и твоей симпатии к моей музыке. Но ведь невозможно, да и нельзя отделять художника от человека. Таков уж я есть — художник во мне не столь раним и не столь требователен, как человек, и последнего нельзя утешить, зачтя за его грехи работу первого. Но сегодня я уж вовсе не думаю о себе или своей музыке, а только от всего сердца желаю, чтобы тебе жилось хорошо и становилось все лучше.*

*Еще хочу сообщить тебе, что я навестил в Гамбурге свою сестру, которая уже несколько месяцев лежит тяжело больная. Думаю, что в течение зимы еще как-нибудь поеду туда.*

*По-прежнему всецело преданный тебе И. Б. (JBS, 445).*

Вскоре опять возникло недоразумение: Брамсу показалось, что Клара не хочет включить в собрание сочинений Шумана дополнительный том, над которым он работал. 13 сентября 1892 года в день рождения Клары Брамс пишет ей:

*Дорогая Клара!*

*Позволь же и несчастному отверженному сказать тебе сегодня, что он относится к тебе все с тем же почитанием и от всего сердца желает тебе, самому дорогому человеку, всего хорошего, доброго и прекрасного. Отвержен я, к сожалению, больше, чем кто-нибудь другой. Я давно и с прискорбием чувствовал это, но не ожидал такого жестокого проявления. Тебе известно, что чисто внешний*

повод (издание симфонии) я принять не могу. Молча, но глубоко я ощущал то же самое много лет тому назад — когда фортепианные пьесы Шумана, которые впервые издал я, не были включены в полное собрание сочинений. В обоих случаях я мог предположить лишь то, что тебе неприятно видеть там мое имя; другой причины я при всем желании не могу найти или допустить.

По отношению к друзьям я могу упрекнуть себя лишь в одном недостатке: неумелость в обхождении. Ты долго проявляла к нему большую снисходительность. Жаль, что ее не хватило еще на несколько лет.

После сорокалетнего верного служения (или как еще тебе угодно назвать наши отношения) тяжело оказаться ни кем иным, как «еще одним печальным опытом». Что ж, и это придется перенести, я привык к одиночеству и должен привыкнуть к мысли об этой огромной пустоте. Тебе же я сегодня смею повторить, что ты и твой муж — лучший опыт моей жизни, вы составляете ее величайшее богатство и содержание.

Чувствую, что из-за своего характера, а не чего-нибудь другого, я, возможно, заслужил глубокую боль, которую причинил мне твой отход от меня, но почтительная память о тебе и о нем всегда будет согревать и ярко светить твоему преданному И. Б. (JBS, 447—448).

Недоразумение вскоре разъяснилось и внимание и сердечность Иоганнеса уже не покидали Клару. Вот письмо от 22 февраля 1893 года.

*Дорогая Клара!*

Вернувшись наконец домой, я должен тебе сказать, с каким наслаждением я вспоминаю о днях, проведенных во Франкфурте. Лишь ради этого я предпринял путешествие, и как же я теперь рад, что решился на него! Да, да, ты в этом так же уверена, как и я, и несомненно с величайшей радостью ощущаешь, как благодарен я тебе за прекрасные дни, которые были для меня необычайно благотворны и полезны... (JBS, 450—451).

В том же письме Брамс слегка задевает нашего великого Брукнера. Он оставался верным себе. Вкусы его — как и их основания — в общем-то никогда не менялись. Это подтверждает письмо Зимроку после широкой распродажи новых и старых нотных изданий, рукописей, состоявшейся в Вене весной 1892 года:

«Кармен» благополучно прибыла и доставила мне совершенно особенную и неожиданную радость. Мне уж

так хотелось иметь эту партитуру, но я давно потерял надежду на обладание ею!

Какое, однако, нынче урожайное лето! Первый том «Памятников» (органные произведения Шейна) уже у меня, тут же новый том Шютца, можно ожидать еще нового Баха, и рядом со всеми этими старыми пророками теперь это прелестное мирское дитя! К тому же еще есть и достаточное количество хороших книг и наших повседневных радостей — будь Вы умнее, чем кажется, Вы бы поняли, что при этом нет потребности в новых сонатах и квартетах Брамса! (JBS, 448).

А вот «Вертер» Массне не пришелся Брамсу по вкусу — он назвал его автора французским кондитером (см.: Kalbeck, 1915, 270). Возможно, тут сыграла роль его ненависть к эксплуатации литературных шедевров и особенно сочинений Гёте.

Новейшие явления австрийской и немецкой музыки — симфонии Малера, симфонические поэмы Рихарда Штрауса, ушедшие от классической логики формы еще дальше, чем брукнеровские симфонии, тоже не могли заслужить его одобрения.

Между тем приближалось шестидесятилетие композитора.

Друзья готовились к юбилею. Виктор фон Миллер, один из преданнейших почитателей Брамса в последние годы жизни, заказал медаль в его честь. Но Брамс, предвидя слишком шумные празднества, уехал с Видманом в Италию, проделав любимый маршрут — из Сицилии на север. *К счастью, я не замечаю своих шестидесяти лет — я вообще плохо считаю, — пишет он Кларе, вернувшись домой (JBS, 451).* В другом письме он сообщает о том, что собирается переписать для нее фортепианную пьесу, *кишащую диссонансами. Маленькая пьеса чрезвычайно меланхолична, и сказать о ней «играть очень медленно» — значит недостаточно сказать. Каждый такт и каждая нота должна звучать как ritard., будто из каждой отдельной хочется напиться меланхолией, а из определенных диссонансов — с наслаждением и удовольствием (JBS, 452—453).*

Здесь идет речь скорее всего об интермеццо си минор ор. 119. Два лета в Ишле (1892 и 1893 годов) Брамс работал над фортепианными пьесами, образовавшими ор. 116—119. Только что выразив уверенность в том, что издатель не будет требовать от него новых произведений,

Брамс опять просит Мандичевского прислать ему нотной бумаги.

Одним из стимулов для создания пьес послужила работа над дополнительным томом произведений Шумана. Да и вся история с Кларой не могла не всколыхнуть воспоминаний юности. Элегический тон звучит и в предисловии, написанном Брамсом к этому тому с пометкой: *Ишль, июль 1893 года*. Речь идет о когда-то варьированной им шумановской теме:

*Завершающая эту тетрадь тема — действительно последняя музыкальная мысль Шумана. Он записал ее 17 февраля 1854 года и дополнил еще пятью вариациями, которые решено было не опубликовывать. Тихая, сердечная (innig) мелодия говорит на этом месте все, что нужно. Она обращается к нам, как улетающий привет гения, и мы с уважением и умилением чтим память замечательного человека и художника (цит. по: Kalbeck, 1915, 288).*

И название ор. 116 — «Фантазии», и контраст в них «флорестановских» капричио и «эвсебиевских» интермеццо, и многое в фактурном облике пьес, и некоторые тематические реминисценции говорят о Шумане. В подаренном Кларе интермеццо си минор ор. 119 завершается ряд брамсовских «транскрипций» его любимой шумановской песни «Я утром в саду встречаю» (см. с. 73). Си минор (квintет ор. 115, «Песня девушки», ор. 107 № 5), когда-то постепенно выплывавший (вместе с брамсовской элегической интонацией) из си-мажорной баллады ор. 10 № 4, здесь уже царствует безраздельно, как «тональность терпения, тихого ожидания своей судьбы» (это определение К. Ф. Шубарта приводит Кальбек; см.: Kalbeck, 1915, 250).

Возможно, что наброски некоторых пьес возникли в 70-х годах вместе с ор. 76. Кальбек высказывает предположение, что отдельные эскизы могли относиться еще и к дюссельдорфским временам. О возвращении к прошлому говорит и использование в интермеццо ор. 117 № 1 эпиграфа из антологии Гердера.

В то же время абсолютное совершенство стиля, высшая степень концентрации мысли, сочетание классической ясности формы с романтической свободой высказывания, преобладание элегического тона в соединении с широтой образного и стилистического диапазона говорит и о характерных чертах позднего периода и

об итоговом значении этих пьес по отношению ко всему творчеству композитора.

Ранее других было закончено интермеццо ми-бемоль мажор ор. 117 № 1. Посылая в ноябре 1892 года Рудольфу фон дер Лайену в Крефельд все три интермеццо этого опуса, Брамс пишет: *Меня необыкновенно радует, что первая из трех колыбельных попала к Вам и так прекрасно звучит у Вас. Напишите мне в свое время, так же ли хорошо удаются и другие... Это колыбельные песни моей скорби*, — сказал Брамс как-то Лайену (цит. по: Kalbeck, 1915, 276).

Главным жанром, господствующим во всех поздних фортепианных опусах, стало интермеццо. К этому названию Брамс тяготел больше всего — быть может, по причине его «ни к чему не обязывающего» характера. Оно появилось впервые в крупных циклических произведениях (соната ор. 5 и квартет ор. 25). Подзаголовок «Rückblick» («взгляд назад») в первом из них и переходный характер от скерцо к лирическому высказыванию во втором (Брамс назвал «интермеццо» и скерцозную пьесу из баллад ор. 10) уже наметили оттенки смысла, который Брамс вкладывал в это название. Впоследствии тип интермеццо из соль-минорного квартета, как мы видели, получил широкое развитие в средних частях его инструментальных циклов (уже без этого названия), обнаруживая тенденцию к усилению жанрово-танцевального и особенно песенно-лирического начала, достигшего кульминации в Росо Allegretto Второго струнного квинтета (вальс) и в Третьей симфонии. Фортепианные интермеццо продолжили эту линию, но уже в качестве самостоятельных произведений. Характерно, что если в ор. 76 (1877), где они появились впервые, интермеццо действительно расположены между более масштабными каприччио, то в ор. 116—119 они постепенно «освобождаются» от подобного соседства (в ор. 116 три каприччио и пять интермеццо, потом каприччио исчезают). При этом диапазон лирики расширяется, включая драматические, эпические, жанрово-бытовые элементы. Итоговая роль интермеццо подтверждает мысль о лирической доминанте его творчества.

Брамса, как когда-то и в связи с ор. 76, смущала проблема общего названия опуса. Если ор. 116 сразу получил шумановское наименование «Фантазии», ор. 117, состоящий из трех интермеццо, не ставил в этом смысле ника-

ких проблем, то ор. 118 и ор. 119, которые он сначала думал назвать «монологи и импровизации», вышли из печати просто как «фортепианные пьесы» (Klavierstücke). В ор. 118 кроме интермеццо входят баллада и романс, в ор. 119 — рапсодия.

Выдающийся немецкий музыковед, исследователь творчества И. С. Баха Филипп Шпитта, мнение которого Брамс всегда высоко ценил, написал ему после знакомства с пьесами ор. 116—119 (Брамс послал ему также и «Пятьдесят одно упражнение для фортепиано»): «Фортепианные пьесы и упражнения передо мной, и я вдвойне благодарю Вас: за то, что Вы мне их прислали, и еще больше за то, что Вы их сочинили. Несказанно занимают меня пьесы, которые так сильно отличаются от всего, что Вы написали для фортепиано, и которые, может быть, являются самыми содержательными и глубокими из всех Ваших инструментальных форм, какие я знаю. Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению (nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vor-Denken), и я думаю, что правильно Вас понимаю, если полагаю, что Вы на что-то подобное хотели намекнуть названием «интермеццо». «Промежуточные пьесы» имеют предпосылки и последствия, которые каждый исполнитель и слушатель может сам вообразить себе в этом случае. <...> Мне только не хотелось бы, чтобы наши виртуозы тащили их в концертный зал. Баллада, романс, рапсодия — извольте! Но интермеццо? С какими глупыми лицами будет сидеть при этом публика!» (цит. по: Kalbeck, 1915, 276).

Интермеццо все-таки попали в концертные залы. Но их исключительное значение, определенное Шпиттой, было полностью оценено позже, когда они стали высшей пробой духовной зрелости для исполнителей. Эти пьесы, созданные на закате музыкального романтизма и на закате жизни самого Брамса, вобрали в себя всю историю романтической инструментальной миниатюры. Сохранив при этом свежесть мелодического дыхания и глубоко искреннего, не уставшего от жизни чувства, они стали живым воплощением лирики воспоминаний. «Закатную» элегичность Брамса питают народная песенность, традиции предшественников, ощущение общности и жизненной естественности людских радостей и страдания. Богатство этого всеобщего опыта придает лирике Брамса

объективность, а неповторимость опыта личного — остроту и трепетность.

В интермеццо, обобщающих мир брамсовской лирики, можно выделить отдельные ее аспекты: просветленный покой (ми-бемоль мажор, ор. 117) и глубокий трагизм (ми-бемоль минор, ор. 118), скорбную элегичность (си-минор, ор. 119) и драматическую патетику (ля-минор, ор. 118), суровую эпичность (до-диез минор, ор. 117) и светлое воодушевление (до-мажор, ор. 119), лирическое томление (ми-мажор, ор. 116 № 4) и тревожную возбужденность (фа-минор, ор. 118). В некоторых интермеццо более конкретно проступают и жанровые опоры: колыбельная (ми-бемоль мажор, ор. 117), баллада (до-диез минор, ор. 117), «девичья песня» со славянским колоритом (ля-минор, ор. 116); на втором плане (в серединах) — вальс (ми-минор, ор. 119), хорал (ля-мажор, ор. 118). Однако главное — в тончайшем и гибком переплетении оттенков и нюансов, постоянном взаимодействии жанрово-стилистических компонентов, как бы растворенных в едином потоке лирического высказывания.

Так, черты шумановской миниатюры с ее неуловимой сменой душевных движений, остающейся исходным прообразом брамсовской лирики, выступают подчас в сложном синтезе с баховской прелюдийностью (си-бемоль-минорная ор. 117 и си-минорная ор. 119 пьесы). В целостном облике ми-бемоль-мажорного интермеццо ор. 117 сливаются приметы «простой песни» и органной хоральной прелюдии. Хорал и вальс, строгость и чувственное томление вновь «сходятся» в ми-мажорном интермеццо (ор. 116 № 4), из «уютной» лирики ля-мажорного интермеццо вырастает настоящая романтическая поэма. Путь «от элегии к трагедии» формирует облик интермеццо ми-бемоль минор, а мотив беспокойной жалобы ми-минорного (ор. 119 № 2) превращается в воспоминание о венском вальсе, усугубляющем тревогу и безысходность «кружения сердца».

Приведенные примеры говорят об удивительной емкости интермеццо. Сравнить их в этом плане можно, пожалуй, только с прелюдиями Шопена. Но семантика шопеновской интонационности и жанровых связей действует в масштабах цикла; каждое же из брамсовских интермеццо, хотя и находится безусловно «на своем месте» в тетрадах последних опусов (Брамс воспротивился же-

ланию Зимрока издать отдельно ми-бемоль-мажорное интермеццо из ор. 117), характеризуется тем не менее полной законченностью и уникальностью. Каждая пьеса содержит не просто образное развитие, но и (почти всегда) основана на достижении нового качества в его процессе или на таком взаимодействии образов, которое вскрывает многомерность целого. Речь при этом идет не о ярком контрасте, а о контрасте-углублении, уточнении или прояснении, обогащении смысла всей пьесы.

Так, возникновение баховского «образа слез» в ми-бемоль-минорной середине ми-бемоль-мажорного интермеццо (простая трехчастная форма) делает более явной связь всего интермеццо с хоральной прелюдией. Еще более сложные соотношения возникают в ля-мажорном интермеццо. Развитие основного зерна в первой части сложной трехчастной формы только намекает на возможность раскрытия драматического подтекста этой светлой идиллии; тема трио, вырастающая из «второстепенных» интонаций первой части, «неожиданно» обнаруживает в своем характере истинную страсть и жгучую тоску. Превращение же этой темы в середине трио в хорал, озаряющий все интермеццо спокойным и ясным светом, привносит в музыку пьесы оттенок идеальной возвышенности, по-новому окрашивающий и динамизированное возвращение темы трио, и общую репризу.

Внешняя гомофонность пьесы («мелодия с сопровождением» почти на всем протяжении) оказывается обогащенной непрерывным действием полифонических приемов: кульминации в крайних частях строятся на перемещении интонационного зерна в басовый голос, все трио пронизано каноническими имитациями. Вариационное развертывание исходного интонационного материала, охватывающее все музыкальное пространство пьесы, и составляет главный итог позднего брамсовского стиля.

Он включает в себя и песенность, как свое неотъемлемое качество, как основу этического и эстетического идеала брамсовского искусства, как интонационную основу и как (в отдельных случаях) архетип формы, связанный с определенными жанрами (баллада, колыбельная, лирико-бытовая Lied). Можно выделить два типа песенности, хотя они нередко взаимодействуют между собой. Один из них связан с более непосредственным претворением жанрово-бытовых истоков, другой — с песенностью в более широком смысле слова, то есть с протя-



женностью напевной мелодии, основывающейся на песенных интонациях. С типами песенности соотносятся и виды варьирования: вариационность, опирающаяся на строфичность, и мотивная вариантность, имеющая часто мелодико-полифоническую природу.

По сходному принципу можно классифицировать и брамсовский тематизм, обобщенный в поздних фортепианных пьесах. Одни темы имеют четкое структурное оформление, их повторения — варьируются. Другие представляют собой темы-развития, в которых действует принцип ядра и развертывания. Наиболее «чистые» случаи представлены в интермеццо си-бемоль минор ор. 117, где тематичностью насыщаются общие формы движения и в интермеццо до-диез минор ор. 117, где обособление темы подчеркнуто ее пятитактовым строением (с припевом). Интонационная основа в обоих случаях одна и та же — это излюбленный брамсовский поступенный ход, символ высшей простоты выражения и связи с классическим и народно-песенным искусством. Одинаково характерно для стиля композитора растворение напева в прелюдийных фигурациях и обнажение его в октавно-унисонном изложении (ср. с квинтетом фа минор, финалом Третьей симфонии).



Мы встретимся в интермеццо и с «лейтмотивной» брамсовской техникой, знакомой по крупным произведениям. Она тоже приобретает в условиях миниатюры «всеобщий» характер. Таково интермеццо ми мажор ор. 116 № 4, где воскресает «лейтмотив томления» с интонацией h-his из

Andante Первой симфонии, становящейся своеобразным кантусом фирмусом этого Adagio.

79a Adagio

79б [Adagio]

79в [Adagio]

О характерных «началах с кульминации» напоминает начало ля-минорного интермеццо ор. 118 с его полифонией тональных пластов. Тематическая идея Четвертой симфонии — рождение темы из последования нисходящих терций, много раз претворенная и в других сочинениях, кристаллизуется в медленном рождении-становлении темы интермеццо си минор ор. 119.

80 Adagio

Кульминационным обобщением брамсовского тематизма и развития, выводящим миниатюру за рамки лирического высказывания, предстает интермеццо ми-бемоль минор op. 118. Основная мысль интермеццо лаконична и вместе с тем «довысказана»: напев с вариантным кружением в объеме тонической терции воплощает и угрюмую думу, и грустную жалобу, и предчувствие роковых событий. В ней обобщен интонационный строй многих брамсовских тем — от хорала в Немецком ревиеме до интермеццо op. 117. Явной впоследствии становится и близость к «Dies Irae».

81a      Andante, largo e mesto

*p*    *sotto voce*  
*dolente*

816      [Andante, largo e mesto]

*pp*

В дальнейшем развитии экспрессия нагнетается терцовыми удвоениями, оплетением напева волнами фигураций, хроматическим контрапунктом, гармоническим движением, но неизменность и скованность мелодической мысли определяет сгущенно-трагическую окраску произведения\*. Окончание первого периода и его варьированного повтора звучанием темы в низком регистре и в двухоктавном удвоении усугубляет мрачный эмоциональный колорит.

Вторжение героической фанфары (средняя часть) разрушает трагическое оцепенение. Ее победное провозглашение вызывает сильнейшую динамизацию основной темы в репризе, включающейся в момент драматической кульминации (нонаккорд двойной доминанты). Разви-

\* Форма интермеццо — простая трехчастная, принцип развития — вариации на *soprano ostinato*.

тие приводит к возникновению нового варианта — ликующего, страстно-патетического, с неожиданной перегармонизацией в ре-бемоль мажор. Но и здесь мелодический остов темы остается неизменным. Освобождение от оков *soprano ostinato* происходит только в кратком нарастании к последней лирической кульминации. Однако она быстро сникает, приводя к еще более мрачному, чем в первой части, «органному» варианту и лирико-трагическому послесловию, построенному на основной интонации.

Как и многие поздние брамсовские произведения, ми-бемоль-минорное интермеццо по характеру — элегическое повествование. Но постепенно оно приобретает, с одной стороны, траурный оттенок, с другой — эпичность. Роль подобных образов в музыке второй половины XIX века исключительно велика: от вступления к III действию вагнеровского «Тристана» тянутся нити к поздним фортепианным пьесам Листа («Кипарисы виллы д'Эсте»), к *Adagio* из Седьмой симфонии Брукнера (вбирающему и черты траурного марша из «Гибели богов»). Брамсовское интермеццо в этом ряду выглядит, конечно, гораздо скромнее, но обнаруживает удивительную образно-драматургическую объемность. Использование вариаций на *soprano ostinato* предоставляет возможность для непрерывного развития и монотематических трансформаций. Местоположение и характер главной кульминации интермеццо (на грани репризы) напоминает о драматических сонатных *allegro*. Общий драматургический план возобновляет — в сжатом виде — движение мысли в Четвертой симфонии. Но здесь последнее слово остается за глубокой печалью невозполнимой утраты.

И все же не только дымкой прощания и «тихого ожидания своей судьбы» овеяны сочинения 90-х годов. В них бьется жизнь и сияет свет «любви последней, зари вечерней». Никакого оскудения, никакого увядания — это доказывают и возникшие летом 1894 года две сонаты для кларнета и фортепиано, дополнившие цикл ансамблей этого периода драматической силой и ласковой приветливостью и еще раз доказавшие неиссякаемость мелодического дара композитора. Продолжаются и выступления — правда, немногочисленные. 5 октября 1892 года Брамс играет в Берлине с Иоахимом на открытии концертного зала «Бехштейн» Третью скрипичную сонату. Самую же большую радость принесли концерты с молодой певицей, итальянкой по происхождению, Алисой

Барби. Ее выступления весной 1892 года привели Брамса в необыкновенный восторг. *Я совершенно не знал, какие у меня хорошие песни. Будь я молодым, я бы теперь написал «Песни любви», —* сказал он певице (цит. по: Kalbeck, 1915, 326).

21 декабря 1893 года Алиса дала перед своей свадьбой прощальный концерт в Вене. Имя аккомпаниатора не было объявлено. На эстраду — неожиданно для всех — вышел Брамс. Арии Скарлатти, Перголези, песни Шуберта, Шумана, Бизе, Брамса звучали в изумительном ансамбле — наверное, еще более совершенном, чем когда-то со Штокхаузеном или даже с Герминой Шпис... «Смерть — прохладной ночи тень» и «Как сирень, расцветает любовь моя» обрисовали два полюса брамсовской вокальной лирики — ее просветленный покой и порыв «соловьем трепещущей радости».

А «смерть-косец» продолжала между тем свою работу. Умерла (в возрасте 36 лет!) Гермина Шпис, умер после тяжелой болезни Бюлов (с ним Брамс встретился последний раз в Берлине в 1892 году), умер Бильрот. Смерть ближайшего и давнего друга, с которым он еще в декабре 1893 года вел беседы об искусстве композиции, Брамс воспринял с удивительным спокойствием. Потерю друга он *ощущал на протяжении ряда лет, и с каждым годом все сильнее*. Рассказывая об этом в письме к Видману, Брамс еще раз возвращается к мысли о *милых венцах*, которых он наблюдал во время похорон Бильрота: *Во всей неисчислимой толпе Вы бы не увидели ни одного равнодушного лица, на каждом написаны лишь самое сердечное участие и любовь. Пока мы брели по улицам и на кладбище, это на меня оказывало необычайно благотворное воздействие...* (JBS, 457—458).

Именно укрепившаяся с годами благодарность и любовь к новой родине заставили Брамса с особенным негодованием отвергнуть запоздалое приглашение из Гамбурга — теперь ему предлагали занять ту должность, о которой он так мечтал всю жизнь!

20 марта в Вене давали Немецкий реквием. Прекрасное исполнение — последнее при жизни Брамса — прозвучало как память по ушедшим друзьям. В апреле к ним присоединился и Ф. Шпитта, с которым Брамс совсем недавно вел оживленную переписку в связи с подготовкой к печати сборника «Сорок девять немецких народных песен».

Этот труд Брамс сам осознал как репризу и замыкание круга своей жизни, отличавшейся редкой последовательностью и единством стремлений. Больше сорока лет назад он начал до-мажорную сонату, которой предстояло стать ор. 1 в каталоге его произведений, с сочинения вариаций на тему народной песни. Теперь он завершил его сборник, над которым с огромной любовью и тщательностью работал в последние годы.

Выпуск сборника имел для Брамса принципиальное и даже полемическое значение. Господствующей идеей в его отношении к народной песне была не научно установленная подлинность тех или иных образцов, а их художественная ценность. Согласно с распространенной в Германии традицией считать «народными» популярные и любимые народом песни, по которой в сборники народных песен могли входить «Липа» Шуберта или его же собственная «Колыбельная», Брамс возмущался известным собранием Эрка-Беме «Liederhort» («песенная сокровищница»), представлявшим собой «нехудожественное, но безукоризненное в историческом отношении собрание совершенно различных по своей ценности песен» (Гейрингер, 1965, 305). Сам он пользовался сборниками А. В. Цуккальмальо и О. Николаи, имевшими скорее бытовое предназначение, хотя и был знаком с большим количеством как старых, так и новых собраний. Письмо к Шпитте, в котором Брамс характеризует свой сборник как «веселый памфлет», направленный против «Liederhort», дает яркое представление об его отношении к народной песне.

*Вена, 6 апреля 1894 года*

*Дорогой др.!*

*О памфлете я говорил всерьез. Вы получите его завтра в более — как я надеюсь — красивом виде. Ибо пока я усердно и резко писал, я думал об этих своих старых милых песнях.*

*Я полагаю, что редко и мало менял кожу в течение своей жизни; поэтому мне страстно хотелось знать, столь ли уж недостойна моя старая любовь. Иоахим мог бы вспомнить, что в 52 году в Геттингене увлекался вместе со мной «Гуньильдой» и «Сестричкой». Сегодня я вижу их такими же глазами и питаю к ним в душе те же чувства.*

*Не знаю, насколько песни будут для Вас новы. Искать источники нет никакой необходимости. За исключением*

*немногих, привезенных мною с Рейна, все они есть у Николаи и Цуккальмалью.*

*В своем памфлете я упомянул, что в «Liederhort» не напечатана ни одна из сохранившихся старых песен, во всяком случае ни одна того рода, к какому относятся предлагаемые мной здесь песни. (NB: Перечень в «Liederhort», правда, отсутствует.) Приводить пример первых из названных нет нужды, достаточно назвать их; относительно вторых, однако, у меня есть такая потребность. Потому что они несомненно очень мало известны, но особенно еще потому, что Эрк, Гофман и больше всех Беме постоянно поносит тех людей, которым мы обязаны сохранением этих песен (или, если хотите, самими песнями).*

*А так как в голом виде, в каком они были показаны Николаи, их по-настоящему не видели, мне пришла в голову сомнительная идея несколько приодеть их.*

*У меня самого никогда не было и нет потребности слушать эти песни в сопровождении фортепиано. Теперь же мне пришла охота прекратить спор и издать такой сборник в виде в е с е л о г о п а м ф л е т а! Хотелось бы мне только задать Вам два вопроса:*

*Считаете ли Вы слова и мелодии хоть в какой-то мере такими же красивыми, какими считаю их я, и кажется ли Вам, что мой аккомпанемент способен донести песни до людских сердец? Третий вопрос: можете ли Вы показать хоть одну песню из всей «Liederhort», которую Вам хотелось бы присоединить к этим!?*

*Излишне говорить Вам, что мелодии к таким песням, как «Проснись, мое сокровище» («Wach auf, mein Hort»), я не считаю возникшими одновременно с текстами и ни в коей мере не достойными столь красивых слов; что я хорошо знаком со старинными мелодиями из Форстера и т. д., но тем не менее рад возможности петь эти песни на такую здоровую, бодрую мелодию. Это не народная мелодия? Пусть, значит у нас на одного милого симпатичного композитора больше и, ратуя за него, мне не нужно проявлять такой скромности, как ратуя за себя, — свои собственные мелодии на эти тексты я (почти никогда) не показывал... (JBS, 459—460).*

*Шпитта не смог ответить Брамсу на его вопросы. Мы же можем сказать, что композитор решил свою задачу. Песни действительно предстали в таком наряде, который обеспечил им жизнь — и в быту, и на концертной эстраде.*

Брамс воссоздает в своем сборнике общий комплекс народного, бытового и «старинного» в их различных сочетаниях. При этом буквально все песни объединены «авторской» фактурой, особенно ярко выступающей при почти обязательном варьировании в куплетах (чаще — в группах куплетов). Это приводит к тому, что некоторые брамсовские «старинные напевы» (в его собственных песнях), так же как и его хоровые обработки народных песен, имеют облик более строгий и архаичный, «внеличный», чем песни из сборника, больше приближающиеся к брамсовской лирической Lied. Сочетание терцовых удвоений, встречных движений арпеджио, «незаметной» полифонизации гомофонной фактуры с песенной мелодикой сближает песни с поздними фортепианными пьесами.

Двумя полюсами сборника являются более старинные эпические напевы (обычно в миноре) и жанрово-бытовые (в мажоре). Чем интереснее напев сам по себе, тем скупер и в то же время целенаправленнее Брамс отбирает средства для аккомпанемента. Замечательным примером может служить та самая «Сестричка», в любви к которой Брамс признается в письме. Она в наибольшей степени приближается к брамсовской лирической миниатюре (ср. с интермеццо op. 116 № 2, тоже в ля миноре).

К этому располагает и сам напев — один из самых прекрасных в сборнике. Ритмическая индивидуализированность его начального оборота, привносящая черты изящно-печальной мазурки (в третьем куплете есть упоминание о танце), сочетается с плавной распевностью окончаний строк; итоговая вариантность суммирующей фразы, как и ее мажорная свободная трансформация, усиливают сходство со славянскими напевами. Чередование хорейческих стоп со смешанной напоминает о характернейшем образце брамсовского стиля — Росо Allegretto из Третьей симфонии.

82 Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme

Schwes . ter . lein , Schwes . ter . lein , wann gehn wir nach Haus ?

*p*



В обработке «Schwesterlein» Брамс особенно бережен и чуток к напеву. «Хромающая» синкопированная фактура с иногда возникающими излюбленными запаздывающими дублировками, педалями или подголосками, движущимися терциями, простейшая гармонизация, в которой только однажды затрагивается мягкая двойная доминанта, — все эти средства выглядят очень естественными, превосходно «украшающими» песню. Тем более выразительно звучат «застывающие» аккорды сопровождения в четвертом и пятом куплетах (кончился танец, о котором речь шла в третьем куплете). В них акцентируется лейтинтонация вздоха, которая затем превращается в единственное задержание и снова возвращается к исходному варианту (в увеличении) в постлюдии.

Органичность брамсовских обработок свидетельствует о глубине проникновения народного начала в стиль композитора. Брамс действительно «впитал в себя» народную песню (см. с. 38). «Сорок девять немецких народных песен» стали не только данью любви к народным напевам, но и одним из итогов его творчества.

Сезон 1894/95 года и начало следующего были отмечены многочисленными концертами из произведений Брамса. В Вене прозвучали кларнетовые ансамбли, фортепианные пьесы, с огромным успехом прошла Третья симфония. В состоявшихся там концертах оркестра Берлинской филармонии Ф. Вейнгартнер, чья артистическая индивидуальность была необыкновенно симпатична Брамсу, отлично провел Вторую. Большие брамсовские программы были объявлены в лейпцигском Гевандхаузе, где д'Альбер блистательно сыграл оба фортепианных концерта, а на камерном вечере принял участие в исполнении фа-минорного квинтета. Грандиозное музыкальное празднество (число исполнителей достигло почти 600 человек) состоялось в Мейнингене в сентябре 1895 года. Здесь осуществилась бюловская идея «Трех Б». Бах был представлен «Страстями по Матфею», кантатами и Шестым Бранденбургским концертом, Бетховен — «Торжественной мессой» и Пятой симфонией, Брамс — Первой симфонией, Двойным концертом и Вариациями на тему Генделя. Мейнингену ответил Цюрих.

Правда, сам Брамс появлялся в качестве исполнителя все реже. Его последним дирижерским выступлением в Вене оказалось исполнение «Академической увертюры» с оркестром консерватории на концерте, посвященном

двадцатипятилетию открытия нового здания Общества друзей музыки 18 марта 1895 года. За несколько дней до этого, 15 марта, в Мейнингене он в последний раз выступил в камерном ансамбле. Прозвучал фортепианный квартет ор. 25. Возвращение к одному из «вертеровских» сочинений было еще одной репризой, осуществленной Брамсом в эти годы. Часто приезжая во Франкфурт и с тревогой следя за слабеющим здоровьем Клары, он время от времени развлекал ее исполнением камерных произведений. Так, он привез Мюльфельда для того, чтобы она могла услышать кларнетовые сонаты, а потом решил сыграть во Франкфурте квартет. У Клары очень ухудшился слух, но в этом произведении она знала каждую ноту. В своем дневнике она записала: «Какая прекрасная вещь, и как прекрасно он играл ее. Он был явно все время в приподнятом настроении» (цит. по: Kalbeck, 1915, 390).

Во Франкфурт приехал Штокхаузен с сыном — все встретились, как родные. В Мерзебурге Брамс еще раз услышал Амалию Иоахим — одну из лучших исполнительниц его произведений. Незадолго до этого он получил от Альгайера заверленную им наконец книгу о Фейербахе, а ко дню рождения — картины любимого художника. Старые (еще с Дюссельдорфа!) друзья, сохранившие глубокую привязанность друг к другу, обменялись прекрасными письмами. Брамс восхищался преданностью Альгайера памяти Фейербаха, его чистотой и серьезностью в человеческих отношениях. *И теперь я думаю, что так же, как его мать была идеальной женщиной, так и ты — идеальным другом им обоим. И в заключение я приветствую тебя от души светлым, чистым трезвучием* (цит. по: Kalbeck, 1915, 399).

В Вене Брамс очень сердечно встретился с Григом, пригласившим его в Норвегию, и вернувшимся из Америки Дворжаком. Только что законченная симфония «Из Нового Света» и увертюра «Отелло», прозвучавшие в концерте, опять привлекли внимание Брамса, все время следившего за творческими достижениями своего «крестника».

«Начало конца» пришло с болезнью Клары. 26 марта ее разбил паралич. В апреле Брамс пишет Марии Шуман: *Вы ведь не сомневаетесь в моем самом сердечном участии, но в данном случае мне очень хотелось бы по возможности еще и щадить Вас. Однако ничего не поделаешь,*

я не могу не высказать Вам большой серьезной просьбы: когда Вам покажется, что можно ожидать самого худшего, дайте мне знать хотя бы одним словечком, чтобы я мог приехать и увидеть еще открытыми дорогие глаза, вместе с которыми для меня — столь многое закрывается! (JBS, 465)

В мае дети напомнили Кларе о дне рождения Иоганнеса и она с трудом написала несколько строк, на которые Брамс сразу откликнулся:

*«Последнее — самое лучшее» — никогда еще это изречение не звучало для меня так приятно, как сегодня, когда пришло самое дорогое мне поздравление — твое поздравление к седьмому!*

*Прими мою тысячекратную благодарность, пусть и твое сердце вскоре испытает такую же радость — и прежде всего, конечно, ощущение возвращающегося здоровья.*

*Я слышал, что вы намереваетесь поехать в Баден-Баден. Очень прошу тебя дать мне знать, когда и на сколько вы думаете поехать. У меня и без того все время что-то вроде тоски по нему, и я с большой охотой воспользовался бы этой возможностью, чтобы повидать издавна любимую местность и подругу!*

*Тебе наверняка нельзя дольше читать, да и мне не хочется писать о чем-либо другом. Однако было бы эгоистично посылать тебе привет только от себя. Ты не поверишь, сколь многие делают это самым искреннейшим образом. Но ты, надеюсь, веришь, что никто не делает этого искреннее, чем твой Иоганнес (JBS, 465—466).*

Это письмо к Кларе оказалось последним. 10 мая с ней случился еще один удар, а 21 мая наступил конец. Брамс был в Ишле, известие ему переслали поздно. В страшном волнении он спешил на это последнее свидание, перепутал поезда, уже в дороге узнал, что похороны в Бонне и успел только бросить три горсти в могилу. Теперь Роберт и Клара снова были вместе — как и на портрете-медальоне, когда-то подаренном Иоганнесу и всегда висевшем в его кабинете...

Необычными — и так глубоко отразившими существование жизни Клары — были поминки. Из Бонна Брамс с друзьями поехали в Хоннеф, где три дня музицировали. В первый день прозвучали квартет ля минор, квинтет фа минор и до-минорное трио. Во второй — ми-бемоль-мажорный квинтет Шумана и Первая скрипичная соната Брамса. Начав Adagio, запечатлевшее память о Феликсе, Брамс

не смог продолжать. В третий день исполнялись «Четыре строгих напева».

В тот самый день рождения — 7 мая 1896 года — Брамс преподнес себе этот странный подарок — траурные песнопения, правда в конце концов приводящие к утешению в «вере, надежде и любви». Кальбек высказывает предположение, основанное на характере рукописи, что как раз последний из четырех «напевов» возник раньше других, в 1892 году, после смерти Элизабет фон Херцогенберг. Но именно в начале мая 1896 года, в предчувствии неминуемого известия о смерти Клары, а может быть, в предчувствии того, что и он отмечает свой день рождения в последний раз, Брамс завершил свой новый «немецкий реквием» — на этот раз камерный, для баса с фортепиано. Посылая «Четыре строгих напева» Марии и Евгении, он писал:

*Когда к вам в скором времени прибудет тетрадь «Строгих напевов», не поймите неправильно это послание. Несмотря на отказ от старого доброго обычая писать в подобном случае в начале ваши имена, эти напевы все же предназначены собственно вам. Я написал их в первую неделю мая; подобные слова занимали меня часто, я не думал, что надо ожидать худших вестей о вашей матери — но глубоко внутри в человеке часто говорит и бродит что-то такое почти неосознанное, что порой может, пожалуй, вылиться только в стихотворении или в музыке. Всякий раз, когда вы будете играть эти напевы, рассматривайте их как приношение памяти вашей любимой матери (цит. по: Кальбек, 1915, 443).*

Хотя Брамс и предназначал «Четыре строгих напева» для Штокхаузена, он испытывал страх перед собственным творением, возникшим как бы помимо его воли. Он ни разу не слушал «Напевов» в концерте, а говоря о них, называл их, наоборот, *песенками*. Только что закончив их, он пишет Зимроку:

*Должен же я к своему дню рождения доставить тебе маленькую радость, как и сам себе доставил к этой дате, написав несколько небольших песенок. Я собираюсь опубликовать их и посвятить Максу Клиңгеру!\* Отсюда тебе понятно, что они не совсем забава, напротив, они*

---

\* Макс Клиңгер — художник, создававший иллюстрации в романтическом духе к произведениям Брамса.

чертовски серьезны и притом настолько безбожны, что полиция могла бы их запретить — если бы все тексты не были взяты из Библии. И все же они доставят тебе удовольствие, так как с ними ничего другого нельзя сделать, как только поручить спеть басу с фортепиано. Было бы смешно отдавать их какой-нибудь девочке или тенору...

Только что был портной. Ты, наверное, удивишься, что человек в моем возрасте еще шьет себе новый сюртук! Но оплатить его я не смог и прошу тебя прислать мне при случае тышонку! (JBS, 468)

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 страданиях, которых не знают только мертвые. Третий монолог — о смерти — горькой для счастливых и утешении для несчастных. Четвертый — гимн прославлению любви: «а теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше». Линия просветления выражена с медленной и неуклонной торжественностью: от мрачного ре минора с его трагической семантикой к чуть более лиричному соль минору, затем к брамсовскому ми минору. Второй и третий напевы завершаются в одноименных мажорах. Последний же напев — в ми-бемоль мажоре. Его заключение стало итоговой кульминацией вокальной лирики Брамса, — первой была «Верность в любви».

К числу самых значительных музыкальных мыслей, обобщающих интонационный словарь композитора, относится и сурово-эпическое начало первого напева, и третий напев, где обращение к «смерти горестной» содержит «мотив Четвертой симфонии», вытянутый в нисходящую по терциям линию; его же звенья в обращении к смерти-утешительнице превращаются в восходящие сексты. В итоге цикла утверждается еще одна лейтинтонация, характерная именно для вокального творчества Брамса. Она нередко встречается в песнях; ее первое обобщение содержится в «мотиве радости» Немецкого реквиема. Интересно, что сходными средствами нередко воплощаются образы благоговейного восторга в симфониях Малера.

## 83a Andante

Denn es ge . het dem

*p semplice*

Men . schen, wie dem Vieh;

## 836 Grave

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

## 83b [Grave]

O Tod, wie wohl tust du dem Dürf . ti . gen,

## 83r Sostenuto un poco

a . ber die Lie . be ist die grö . ße . ste un . ter ih . nen,

## 83a [Allegro maestoso]

*pp lang gezogen*

Интонационная многоликость вокальной партии, в которой сплавлены разнообразные речитативные, ариозные и песенные элементы, скупая выразительность фортепианной фактуры, способствующая наиболее полному выявлению философского смысла текста, — придает музыке «Четырех строгих напевов» новое качество и — жанрово-историческую перспективу, связанную с развитием камерной вокальной лирики в XX веке. Это произведение ассоциируется не только с Немецким реквиемом и с вокальной лирикой Брамса, но и с линией его вокально-инструментальных поэм, идущей от Рапсодии. Оно обнаруживает те общие для времени тенденции к синтезу жанров и приемов выразительности, которые характеризуют и музыкальную драму Вагнера, и песни Вольфа, а позднее — и взаимодействие симфонии и песни у Малера. Исторические же 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. Глубина и значительность творческой мысли, сливающей индивидуальное и надличностное в единое целое, выводят это последнее творение Брамса за рамки «песенной лирики» (не порывая с ней многообразных связей) и утверждают эпическую значимость его искусства.

«Баховская» линия «Четырех строгих напевов»шла свое продолжение в органных хоральных прелюдиях — еще одной репризе в творчестве Брамса. Со времени Дюссельдорфа он не обращался к органу, хотя «органность» всегда чувствовалась в его фортепианной и оркестровой музыке. Брамс любил играть на рояле органные произведения Баха, исполнял партию органа в Немецком реквиеме, но непосредственная работа в жанрах полифонической музыки осталась только опытом юности.

Некоторые из одиннадцати хоральных прелюдий относятся скорее всего к тому же времени, что и ранние органные сочинения, но, как и все произведения «из старых тетрадей», они были переработаны и завершены летом 1896 года.

Сам жанр органной хоральной прелюдии как нельзя больше подходил для эпилога брамсовского творчества. Среди многочисленных баховских прелюдий, безусловно служивших для Брамса образцами, встречаются

и такие, которые можно назвать отдаленными прообразами романтической миниатюры. Наличие разных пластов фактуры, объединенных вариантным развитием интонаций хорала, сочетание «выразительного» и «изобразительного» планов, нередко диктуемых текстом, приводят к многомерности образа. Эти принципы можно обнаружить и в вокальных, и в фортепианных брамсовских миниатюрах. «Вернувшись» в органную музыку, они, разумеется, приобрели большую объективность и отстраненность, которые характеризуют и некоторые брамсовские хоры а cappella. Хоральные прелюдии выявили особенно ясно и преемственность брамсовской полифонической техники от баховской. Особенно примечательно, быть может, и «прояснение» хоральной природы одной из главных лейтмотивов творчества композитора — темы Четвертой симфонии.

В то же время в хоральных прелюдиях Брамса чувствуются и приметы индивидуального стиля композитора, вновь подтверждающие мысль о возможности сочетания «вальсов и хоралов». Например, в прелюдии «Herzlich tut mich erfreuen» («Мне радует душу») контрапунктирующий голос обрисовывает контуры певучего вальса-лендлера.

84

*mf dolce*

Herz . lich tut mich er . freu . en

Выполняют хоралы и свое обычное для Брамса предназначение — символа стойкости человеческого духа.



Именно в таком смысле воспринимается включение в это сочинение двух «баховских» хоралов, имеющих близкое значение в «Страстях по Матфею» — хоралов Х. Л. Хаслера и Х. Изаака. Текст последнего: «O Welt, ich muß dich lassen» («Мир, я должен тебя покинуть»), безусловно, имел также и прямой смысл. Брамс дважды обработал этот хорал — для одного и трех мануалов — и завершил второй из этих обработок весь цикл.

Над хоральными прелюдиями Брамс работал уже во время начавшейся болезни. 14 июня, когда он приехал из Ишля в Вену на серебряную свадьбу Феллингеров, все обратили внимание на нездорово желтый цвет его лица. Еще разительнее это стало заметно по возвращении в Ишль. *Обыкновенная мещанская желтуха*, — говорил Брамс, но друзьям удалось настоять на лечении в Карлсбаде, которое, однако, уже не могло принести облегчения: был обнаружен рак печени. Брамс еще долгое время отказывался признать себя больным, отшучивался, но всем было ясно, что дни его сочтены. Он похудел, пожелтел, щеки ввалились, глаза, всегда такие живые и лучистые, постепенно потускнели. Преданные друзья: Миллеры, Феллингеры, Кальбеки, Брюли, Фаберы заботились о нем, как могли.

На Новый год приехал со своим квартетом Иоахим. Брамс еще продолжал ходить на концерты, и 2 января, после исполнения квинтета ор. 111, Иоахим вывел его на сцену. Контраст радости жизни и скорбной траурности в этом сочинении потряс слушателей, прощавшихся со своим — теперь уже таким любимым композитором. 7 марта, после триумфального исполнения Рихтером Четвертой симфонии, Брамс уже не вышел из ложи, но публика долго не расходилась. Ликование смешивалось со слезами, венцы хотели еще раз выразить свои чувства великому художнику и человеку, который нашел в их городе вторую родину, а теперь покидал ее — навсегда.

Брамс же отдал Вене последнюю дань, всего за несколько дней до смерти посетив премьеру новой оперетты своего тезки Штрауса. Ему трудно писать и говорить, но он все-таки не забывает поздравить одного из самых старых друзей — Гримма — с днем рождения. Последние письма — Иоахиму и мачехе. Иоахиму он откровенно признается, что ему плохо, а мачеху успокаивает.

Брамс — Каролине Брамс.

Почтовый штемпель 29 марта 1897 года

*Дорогая мама!*

*Для разнообразия я немного прилег и поэтому мне неудобно писать. Вообще же не беспокойтесь, ничего не изменилось, и, как обычно, мне необходимо только терпение.*

*Сердечно Ваш Иоганнес (JBS, 472).*

Через четыре дня, 3 апреля его не стало.

Брамса хоронила вся Вена — траурная церемония двигалась через город на кладбище, где он нашел свое последнее пристанище неподалеку от любимых — Бетховена и Шуберта. Он действительно *прилежно трудился всю свою жизнь и достиг достаточно многого*. Он сделал свое дело — так, как мог и как хотел, ни в чем себе не изменяя, а это удается немногим. Нам же предстоит еще раз пройти по кругу его жизни в музыке. Только в музыке — и в друзьях, которые ее понимали и любили, — и была вся его жизнь.

## АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ КЛАРНЕТА

Полнеба обхватила тень,  
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —  
Помедли, помедли, вечерний день,  
Продлись, продлись, очарованье.  
Пусть скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...  
О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство и безнадежность.

Ф. Тютчев

В кларнетовых ансамблях последних лет брамсовская образно-стилевая система вновь предстает в движении, которое мы уже много раз наблюдали в различных группах его сочинений: вспомним фортепианные сонаты, фортепианные ансамбли начала 60-х годов, струнные квартеты, симфонии. Здесь тоже происходит освобождение творческой мысли. В ля-минорном трио она течет еще скованно. Лирико-драматическое сумрачное Allegro сменяется созерцательным Adagio в ре мажоре; ля-мажорное Andante grazioso представляет различные оттенки вальсовости, а энергичный ля-минорный финал соединяет черты тарантеллы и чардаша. В квинтете же и в сонатах Брамс достигает нового качества образов и драматургии, одновременно подводя итоги всему своему творчеству. Последняя, ми-бемоль-мажорная соната, как и си-бемоль-мажорный квартет, отличаются от всех своих «родственников» открытой приветливостью, «венским гостеприимством». Символично и окончание обоих сочинений вариациями на сходные по характеру темы. Но если струнные квартеты, созданные на пороге симфоний, действительно «приглашали» в самое большое и сложное путешествие, то за сонатой последовали только два опуса «строгой» музыки — эпилог творческого и жизненного пути композитора. Тем дороже и живее ее светлое обаяние, вновь подтверждающее, что Брамс всегда умел радоваться жизни, любимому городу, милым женщинам, веселым друзьям, прогулкам,

приятной беседе и своим искусством приобщал к этому других. Венское «grazioso» проходит через все кларнетовые ансамбли, угадывается даже в минорных сочинениях и мягко расцветает в последнем — мажорном.

Общая атмосфера этих произведений — лирика, общая интонационная природа — распевность, песенность, протяженность линий, царство мелоса. Конечно, здесь сыграл свою роль тембр инструмента и пленившая Брамса манера игры Мюльфельда, но не забудем, что он сам предполагал альтовые варианты, которые, кстати, прекрасно звучат в дуэтах (в трио и особенно в квинтете кларнет, пожалуй, незаменим). Вспомним также, что и виолончельные (особенно первая) и скрипичные сонаты, да и многое в других ансамблях (секстет ор. 18, квартет ля минор) характеризовались сходными качествами. Итоговая роль песенно-лирического начала в творчестве композитора утверждается в последних сочинениях.

Специфика же кларнета, ярче всего выраженная в квинтете, прекрасно соответствует этому качеству. Его матовый, в низком регистре глуховатый, в среднем — удивительно напоминающий человеческий голос, рассказывающий или жалующийся, тембр очень подходит и к той элегической окраске, которая преобладает в лирике позднего Брамса. Кларнет то сливается со струнными, придавая их звучанию некоторую отстраненность, то обволакивает их в легких подвижных арпеджио, то солирует в мелодиях-импровизациях.

Центром всей группы сочинений предстает квинтет. Как всегда, у Брамса залог новизны и жизни произведения заключен в главной мысли, сила обобщения и концентрация выразительности которой превосходит, пожалуй, все созданное им в камерных жанрах. Сравнение ля-минорного трио и квинтета показывает — при общей опоре на звуки тонического трезвучия — большую нейтральность темы трио и «единственность», уникальность темы квинтета, где эти звуки распеты и окружены полем напряженной неустойчивости. Возникает редкий случай совмещения извечно контрастных элементов, совмещения твердости и непреложности с боязнью, сомнением и душевным трепетом. Распевы шестнадцатых с затрагиванием шестой ступени создают атмосферу лирической песенности, в которой живет весь квинтет. Второй двутакт концентрирует скорбь и напряженность.

В часто отмечаемом нами у Брамса «баховском» мотиве с уменьшенной квартой и в полутоновом опевании пятой ступени акцентирована вводнотоновость.



Семантика тональности си минор объединяет Баха и Шуберта. Ведь еще в «Et incarnatus» из мессы си минор, столь горячо любимого Брамсом сочинения, уже звучал вариант указанного выше образно-интонационного комплекса.

Тезисность начального построения подчеркнута звучанием одних струнных. С вступлением кларнета музыкальное пространство как бы разрежается. Взлет кларнета, воодушевляющий и ответные взлеты виолончели, рождает свободный расширенный вариант первого двутакта, завершающийся печальным элегическим монологом. Ему отвечают виолончель и альт с «мотивом скорби», дополненным взлетом и вариантом первого мотива. Скрипки (в сопровождении всех остальных) повторяют эту фразу с новым расширением и кадансом в си миноре.

Так происходит включение основной темы-мысли в пульсацию и движение формы. Соединение песенной законченности первого четырехтакта со сквозным фактурным развитием, ладогармонической динамикой, образующей расширенный каданс (TSDT), и со свободной вариантностью развития основных мотивов и темы дает абсолютно индивидуальное решение синтеза кристалличности и процессуальности, воплощающее лирико-эпические принципы брамсовского музыкального мышления.

Дальнейшее развитие Allegro связано с логикой производных контрастов. Все последующие «тематические явления» кратки и только намекают на новые образно-смысловые оттенки — действительности в связующей партии, светлой приветливости и нежной таинственной мечты в побочной, радостной возбужденности в заключительной. Контрасты создаются фактурой и ритмом, интонационный строй целиком и полностью опирается на главную тему. Тесно сопряженные, вариантно-распетые интонации, рассредоточенные во всех голосах ткани, обра-

зуют побочную партию, формируют первый раздел разработки. Чрезвычайно знаменателен второй ее раздел — эпизод *Quasi sostenuto*, где единственная энергично-действенная тема экспозиции превращается в лирический ре-бемоль-мажорный ноктюрн.

В квинтете Брамс возвращается к отсутствовавшему во многих предыдущих сонатных *allegro* (Четвертая симфония, трио до минор и ля минор) повторению экспозиции. Можно заметить, что он вообще в большинстве случаев приводит конец экспозиции к ее началу — или для того, чтобы повторить ее целиком, или чтобы напомнить об исходной точке пути. Повторность начал, подобная повторности внутри периода, — важнейший признак классичности, опора, дающая возможность большей свободы в дальнейшем развитии мысли. При лирической главной теме это очень напоминает о строфичности (точной или измененной) в его песнях. Подобное возобновление исходной мысли (особенно в начале разработки — причем в главной тональности) часто влечет за собой ее изменение (или отсутствие) в репризе (ср. с пропуском рефрена в репризе рондо-сонаты во многих финалах).

Повторение экспозиции в квинтете приобретает смысл стремления удержать, воскресить главную мысль, которая в таком виде уже больше не вернется. Не давая коренных преобразований в репризе, Брамс опускает первый четырехтакт, подчеркивая его значение как вступительного, тезисного.

Противоположное значение приобретает кульминационное проведение в коде — «балладном» итоге, сильнейшей драматической вспышке, обостряющей все внутренние противоречия. Сомнения и трепет превращаются в душевное смятение. Простой прием — перегармонизация отклонением в субдоминанту в сочетании с тремоло трех нижних голосов создает ощущение полной потери опоры, все плывет и колеблется, кларнет теряет мелодию, тонушую в пассажах, хроматизм проникает в диатонический первый мотив, в глубоком басу приобретающий сходство с «*Dies Irae*». Из возникшей тишины, после полной катастрофы выплывает начальная мысль — кларнет повторяет мотив скорби, печальной нисходящей квинтой подводя итог случившемуся.

Трудно представить себе что-нибудь более нежное и хрупкое, чем *Adagio* си-минорного квинтета. Только

эта тихая колыбельная и может остаться после катастрофы первой части. Virtuозное полифоническое искусство (канон кларнета и первой скрипки, имитации в остальных голосах) способствует ощущению замороженности, волшебности. Гармонический мажор со скрытой лейтинтонацией уменьшенной кварты придает ему особую хрупкость и эфемерность. Но вот скрипки, высвобождаясь из «плена» имитаций, начинают такую же тихую и воздушную вальсовую мелодию, сплетающуюся с голосом кларнета. Откровенность вальсового движения (Брамс выделяет его особым штрихом, дающим характерную оттяжку перед задержанием на сильной доле) поражает, но не вносит диссонанса в Adagio. Мы уже привыкли к постоянному присутствию признаков этого жанра в самых возвышенных творениях композитора. Здесь он возникает как воспоминание о чудесном и поэтичном кружении жизни, как «ланнеровский вальс» в знаменитом тургеневском «Как хороши, как свежи были розы», и исчезает, вновь сменяясь колыбельной...

86 a Adagio

*p dolce*  
con sord

*p*  
con sord

*p* con sord

866 [Adagio]

*p*

Однако за светлым флером си мажора опять скрывается си минор — и еще более темный, чем в первой части. Горестные интонации *Allegro* оживают в речитативе-плаче кларнета, которому вторят, как голоса из хора, струнные. Их тремоло напоминает о венгерских цимбалах; в скорбно-патетической «импровизации» кларнета слышатся и отголоски баховского прелюдирования.



Так все главные опоры брамсовского стиля собираются в квинтете, подчиненные задаче лирического высказывания. Его экспрессивность достигает в этом разделе *Adagio* высшей и длительной кульминации.

Отстранение через жанр, возникающее в *Adagio*, начинает линию объективации, продолженную в следующих частях. Проведения песенной темы ре-мажорного *Andantino* обрамляют входящее в состав этой части си-минорное *Presto* (в сонатной форме), где та же тема звучит в беспокойно-скерцозном варианте. Вариации финала (*Con moto*) написаны на тему, в основе которой лежит мотив в объеме уменьшенной кварты, что делает естественным возвращение в конце главной мысли первого *Allegro*.

88a *Andantino*



88b *Presto non assai, ma con sentimento*



88в *Con moto*





Таким образом, идея замкнутого круга, уже реализованная в первой части, проецируется на все произведение. Ее можно услышать и в начальном мотиве «кружения», и в мягком покачивании колыбельной-вальса, и в каденциях кларнета, и в тревожном биении Presto. Два года спустя после сочинения квинтета, в августе 1894 года, Брамс обратил внимание Клары на то, что сборник немецких народных песен завершается той же песней, что встречалась в его ор. 1 (см. с. 342). *Надо, собственно говоря, представить себе змею, которая кусает себя за хвост, то есть другими словами история окончена, круг замкнулся* (JBS, 461). Безысходность, одинокая печаль и нежный свет воспоминаний, непритупившаяся острота чувства и осознание непреложности законов бытия — вот содержание последней «камерной симфонии» Брамса.

Удивительное даже для Брамса единство этого произведения дало повод К. Гейрингеру рассматривать его как тип «сюиты с вариациями», характерный для музыки XVII—XVIII веков; темой он считает при этом тему финала, поскольку она-то и лежит в основе собственно вариационной формы. Квинтет дает повод для такой трактовки — его можно назвать кульминационным проявлением вариационной техники в творчестве композитора. Однако, пожалуй, навряд ли Брамс ставил перед собой задачу создания произведения в таком роде, точно так же, как и навряд ли тема финала (а не начальная) является главной мыслью сочинения. Она именно вытекает из тематического материала произведения, резюмируя его в более схематичном и сжатом виде.

Обобщение мысли и чувства в начальном тезисе, его варианты в различных эмоциональных аспектах: ступенчатый драматизм и экспрессии — напоминание об исходном — отстранение (при сохранении общности) в различных контрастных картинах-воспоминаниях — постепенное возвращение и реприза, — таким предстает драматургический план произведения. Вариационность способствует созданию трех сообщающихся кругов: в масштабе первой части, всего цикла и финала (отдельные вариации напоминают о скерцо, Adagio). При этом объективность и отстраненность «событий» в финале квинтета, возвращающегося к исходной точке произведения, оборачивается безнадежностью и ощущением конца жизненного пути, трагической замкнутости в кругу элегических воспоминаний.

И все-таки это еще не конец. Способность вырваться из этого круга образов Брамс доказывает в заключительных частях кларнетового цикла — двух прекрасных сонатах, в чем-то повторяющих соотношение двух первых симфоний. Оставаясь в пределах лирической сферы, он возвращается к бурной взволнованности и к радостной бодрости, вновь погружается в светлое созерцание и слышит мир во всем многообразии его красок, оттенков и жизненных проявлений. В уже цитированном письме к Кларе о «конце истории» он выражает надежду, что посланные сонаты доставят ей удовольствие.

Начало *Allegro appassionato* сонаты фа минор напоминает о начале не только си-минорного, но и о фа-минорном квинтете. Октавно-унисонный зачин фортепиано интонирует знакомую восходящую кварту, но мелодическая линия тут же сникает, с суровой неизбежностью прочерчивая поступенный ход, углубленный фригийским *ges*. Этот тезис будет неоднократно повторяться, но все развитие *Allegro appassionato*, несмотря на преобладание угрюмо сумрачных красок, направлено к преодолению начального настроения.



Однако последующее движение обнаруживает бóльшую интонационную самостоятельность: экспозицию образуют четыре темы, причем логика формообразования ориентируется именно на последование мелодико-тематических единств, а не на привычные функции разделов сонатной экспозиции. Так очень быстро после главной появляется созерцательная (промежуточная) тема в ре-бемоль мажоре, «спровоцированная» мелодическим ходом *ges-f* из вступления, затем вторгается активно-мрачная побочная балладная тема в до миноре, сменяемая уже явно заключительной — торжественно-суровым итогом экспозиции.

Короткая разработка воспроизводит основной контраст в концентрированном виде. Тезис объединяется с «промежуточной» темой в контрапунктическом диалоге, а затем служит басовым фундаментом для развития бурно вспыхивающего кульминационного эпизода в до-диез

миноре, который приводит к его каноническому проведению в фа-диез миноре — началу динамизированной репризы.

В итоге *Allegro appassionato* — рапсодической коде — возникает новая тема, свободный вариант главной партии и начального тезиса (фортепиано и кларнет — канон в обращении), усиливающий лирическую распевность интонаций. Сокращенное проведение тезиса растворяется в мягком свете фа мажора.

Казалось бы, невозможно после *Adagio* си-минорного квинтета, не говоря уже о бесконечной череде лирических созерцаний в медленных частях предшествовавших циклов или в фортепианных интермеццо, достигнуть новой ступени. Но *Andante un poco Adagio* фа-минорной сонаты (последнее у Брамса) все же является таковой. В отличие от воспоминания-грезы в квинтете, это — прощание, прощание с красотой, преисполненное бесконечной нежности и благодарности за радость чувствовать ее так сильно и тонко. Недаром в кульминации первой темы возникает «малеровская» интонация острого прикосновения к самому дорогому, вызывающая восторг — и тихое успокоение.

90а *Andante un poco Adagio*

The image shows a musical score for measures 90a, consisting of two systems of piano and bass staves. The tempo is marked *Andante un poco Adagio*. The piano part begins with a *poco f* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines spanning across measures. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

90б [*Andante un poco Adagio*]

The image shows a musical score for measures 90b, consisting of a single staff. The tempo is marked [*Andante un poco Adagio*]. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *f* dynamic. The notation includes a first ending bracket [1] at the beginning of the measure.

Весь первый период (общая форма — простая трехчастная) представляет редчайший у Брамса случай отсутствия тоники вплоть до самого конца, настоящую «бесконечную мелодию», наслаивающую сразу заданную гармоническую напряженность, словно застывшую в благоговении нежного созерцания. Особенно примечательно самое начало, где диатоническая секвенция усложняется самостоятельным движением басового голоса, а затем и хроматизмами. Различные тембровые, регистровые, фактурные, тональные (ми мажор в ложной репризе) варианты в шести началах темы исчерпывающе обрисовывают ее облик. Здесь опять возникает эффект медленного «кружения», идущего от начала коды первой части.

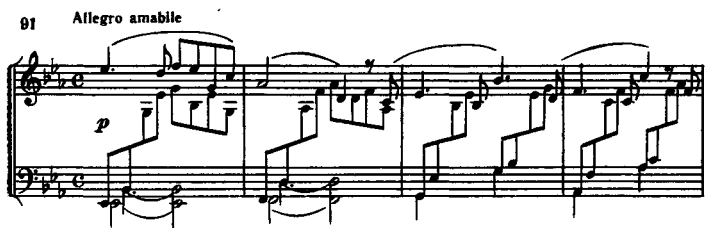
В *Allegretto grazioso* звучит вальс — насколько он живее, чем в трио, осязаемее, чем в квинтете! Последовательность включения вальса (лендлера) в качестве одной из средних частей цикла (трио, соната) заставляет вспомнить симфонии 1888 года — Первую Малера и Пятую Чайковского. Как раз *Allegretto grazioso* близко и Чайковскому, и Малеру (вспомним, что трио Первой Малера обнаруживает даже интонационную близость с Пятой Чайковского, где тему, кстати, играет кларнет). К приветливости и лирической певучести присоединяется во втором колене активная бодрость лендлера. Некоторая вязкость ткани — канон у кларнета и фортепианного баса на основной теме в сочетании с веселыми «прыжками» из темы лендлера — усиливает аналогию с музыкой Малера.

Эта ассоциация как бы обостряет другую, только что возникшую в связи с *Andante*, позволяя уже говорить о явном соприкосновении, причем в очень важных для обоих композиторов точках — в сфере возвышенного созерцания и бытовой лирики. Конечно, Брамс далек от малеровского мирозозерцания, но в сожалении о несовершенстве мира и одновременно в тяге к нему, в интонациях прощания с красотой мира, в любви к его простым бесхитростным проявлениям оба эти композитора соприкасаются все же гораздо сильнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Объединение *Andante* и *Allegretto grazioso*, которому способствует отсутствие тонального контраста (оба в ля-бемоль мажоре, начисто отсутствовавшем, кстати говоря, в первой части), оттеняемое появлением отзвуков лейттемы в фа-минорном трио вальса, происходит на

основе освобождения лирического высказывания, берущего начало в разработке и коде первой части. Вальс играет в этом процессе исключительно важную роль «приобщения к миру», достигающего кульминации в бодром и жизнерадостном финале. Это «мажорное crescendo» очень естественно воплощается в сонате. Его крепкая классическая основа подтверждается характером финала, где есть свой тезис — чуть юмористическое противопоставление фанфарного провозглашения тоники и веселого подвижного фугато: двум голосам в терцию отвечает канон в обращении третий. Вырастающая из этого тезиса тема главной партии привносит оттенок «grazioso» (в гибких фигурациях) и задорной скерцозности (в *leggiero staccato*). Другие темы рондо-сонаты (с обычным для Брамса пропуском рефрена в начале репризы) дополняют общую картину певучим «dolce» (тема «фугато» в увеличении) и тихим «semplice», утверждая многообразие окружающего мира.

Ми-бемоль-мажорная соната непосредственно продолжает предыдущую. Она как бы рождается из стихии венского вальса, из ласкового привета, неторопливой дружеской беседы, той приятной атмосферы, которая окружала Брамса в Ишле.



Многое роднит ее с Первой скрипичной сонатой, но там больше веяло пёртшахской природой... Естественность течения формы доведена до предела: нет ни одного шва, все разделы начинаются с главной партии в основной тональности (ср. с Первой скрипичной сонатой), каждый раз вырисовывающейся из сплошного потока мелодического развития.

Узорчатость фигураций кларнета украшает *Allegro amabile* сонаты; фортепиано, перенимая их гибкость, временами насыщает рисунок ярким полнозвучием «балладных» вспышек или длинных певучих линий, сообщающих

горячность и взволнованность этой светлой музыке. Из них и рождается вторая часть — *Appassionato* (ми-бемоль минор).

Сочетание приветливого и светлого ми-бемоль мажора и напряженно страстного одноименного минора позволяет выстроить, возможно, небезыntenесный ряд образов, напоминающий и о начале творческого пути, и о его последней фазе. Ми-бемоль минор — тональность первой по времени возникновения опубликованной пьесы Брамса — скерцо ор. 4 и первой песни — «Верности в любви», где он превращается в гимнический ми-бемоль мажор. Эти тональности открывают ор. 117, окрашивая первое интермеццо — «Колыбельную песнь скорби», и завершают серию фортепианных пьес в героико-эпической рапсодии ор. 119 № 4 (начало в мажоре, окончание в миноре). Ми-бемоль минор прозвучал и в трагической кульминации фортепианных пьес — интермеццо ор. 118 № 6. После кларнетовой сонаты Брамс вернулся к ми-бемоль мажору в итоге-просветлении «Четырех строгих напевов». Можно вспомнить из середины творческого пути и о трио с валторной ор. 40, а также о начале «Песни судьбы» и об *Adagio* Первой скрипичной сонаты. Ми-бемоль мажор — это и тональность *тихой и сердечной* последней шумановской мысли, запечатленной Брамсом в Вариациях ор. 23...

*Appassionato* завершает длинную вереницу брамсовских «скерцо». Последние певучие *allegro* — темное и светлое, последнее *Andante*, последний вальс, последний веселый финал, последнее скерцо. Как хорошо распределил их Брамс в своих последних *глупостях!* Как полно и щедро, действительно по-дружески дал насладиться своими лучшими, так вольно излившимися высказываниями, не отягощенными ни одной «обязательной» нотой и даже лишенными тех «ссылок на источники», которые — пусть в его неповторимо индивидуальном синтезе — все же звучат в квинтете.

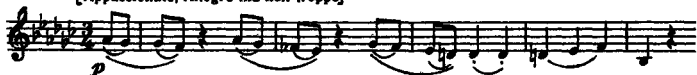
Здесь же мы только с удовольствием можем вспомнить о его открытиях — в фа-минорном квинтете и Втором фортепианном концерте, в скрипичных сонатах и си-бемоль-мажорном квартете, в веренице его скерцо-интермеццо, идущей от самого первого и незабываемого — «вертеровского» в соль-минорном квартете. Всегда новы эти брамсовские признания — гордые и смиренные, страстные и нерешительные. Воодушевление рапсодий, баллад

и венгерских танцев — и тихая жалоба — переплетаются в последнем *Appassionato*, оттененные постоянной опорой — гимническим трио.

92a *Appassionato, Allegro ma non troppo*



92b [*Appassionato, Allegro ma non troppo*]



Никогда, может быть, не ощущалось так сильно единство этих ипостасей брамсовской музыки — и их вечная непримиримость, рождающая жизнь. Но он их все-таки примиряет, вновь, конечно, избирая для этого вариации. Знал ли Брамс, что теперь они замкнут навечно круг его инструментальных циклов, как когда-то замкнули «большие циклы» струнных квартетов, симфоний, квинтетов? Радость стала заключительным итогом, радость светлая и спокойная, с реминисценциями из *Allegro amabile* и *Appassionato*, с завершающим взрывом энергии. Вот с какой музыкой собирался Брамс провести день рождения Клары, ожидая приезда Мюльфельда. Вот как кончилась эта «история». Остальное было уже послесловием.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев, 1971: *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971  
Асафьев, 1981: *Асафьев Б.* Брамс. — В кн.: О симфонической и камерной музыке. — М., 1981  
Бородин, 1982: *Бородин А.* Избранные статьи. — М., 1982  
Вагнер, 1978: *Вагнер Р.* Избранные работы. — М., 1978  
Гейрингер, 1965: *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. — М., 1965  
Грасбергер, 1980: *Грасбергер Ф.* Иоганнес Брамс. — М., 1980  
Дебюсси, 1964: *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. — М., 1964  
Друскин, 1970: *Друскин М.* Иоганнес Брамс. — М., 1970  
ИЗТ, 1970: История западноевропейского театра, т. 5. — М., 1970  
Лист, 1959: *Лист Ф.* Роберт Шуман. — В кн.: Избранные статьи. М., 1959  
Манн, 1961: *Манн Т.* Собр. соч. в 10 тт., т. 10. — М., 1961  
МЭГ, 1982: Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 2. — М., 1982  
Новак, 1973: *Новак Л.* Йозеф Гайдн. — М., 1973  
Рубинштейн, 1954: *Рубинштейн А.* Избранные письма. М., 1954  
Соллертинский, 1963: *Соллертинский И.* Исторические этюды, т. 1. — Л., 1963.  
Чайковский, 1953: *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. — М., 1953  
Чайковский, 1974: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. XIV. — М., 1974  
Шуман, 1975: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах, т. I. — М., 1975  
Шуман, 1978: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах, т. II-A. — М., 1978  
Шуман, 1979: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах, т. II-B. — М., 1979  
Шуман, 1970: *Шуман Р.* Письма, т. 1 — М., 1970  
Шуман, 1982: *Шуман Р.* Письма, т. 2. — М., 1982  
BBV: Billroth im Briefwechsel mit Brahms. — München—Berlin, 1964  
Floros, 1980: *Floros C.* Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik. — Wiesbaden, 1980  
Jenner, 1903: *Jenner G.* Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. — Die Musik, 1903, Jahrgang 2, Heft 15  
JBB: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth Herzogenberg. — Berlin, 1912



- JBF: Johannes Brahms in seiner Familie: Der Briefwechsel. — Hamburg, 1973
- JBS: Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. — Berlin, 1943
- Kalbeck, 1908—1915: *Kalbeck M.* Johannes Brahms, Bde. I—IV. — Berlin, 1908—1915
- Kalbeck, 1912: *Kalbeck M.* Johannes Brahms, Bd. I. — Berlin, 1912
- Kalbeck, 1908—1910: *Kalbeck M.* Johannes Brahms, Bd. II. — Berlin, 1908—1910
- Kalbeck, 1912—1913: *Kalbeck M.* Johannes Brahms, Bd. III. — Berlin, 1912—1913
- Kalbeck, 1915: *Kalbeck M.* Johannes Brahms, Bd. IV. — Berlin, 1915
- Mörik, 1965: *Mörik W.* Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. — Tutzing, 1965
- Niemann, 1920: *Niemann W.* Johannes Brahms. — Berlin, 1920
- Specht, 1928: *Specht R.* Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. — Hellerau, 1928
- Wolf, 1911: *Wolf H.* Musikalische Kritiken. — Leipzig, 1911

## СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. БРАМСА\*

### *Сочинения для фортепиано*

- Первая соната до мажор ор. 1 13, 16, 23, 24, 28, 32, 34, 37, 38, 42—45, 53, 58, 74, 103, 156, 201, 246, 342, 361  
Вторая соната фа-диез минор ор. 2 13, 16, 23, 28, 37, 42—45, 53, 103, 201, 246  
Скерцо ми-бемоль минор ор. 4 16, 23, 28, 32, 37, 53, 366  
Третья соната фа минор ор. 5 13, 23, 37, 42—50, 103, 110, 121, 168, 196, 198, 199, 201, 246, 271, 272, 289, 312, 333  
Вариации на тему Роберта Шумана фа-диез минор ор. 9 64, 69, 70, 72, 90, 94, 182  
Четыре баллады ор. 10 64, 69, 70, 71, 215  
    № 1 ре минор 71  
    № 2 ре мажор 71, 118  
    № 3 си минор (Интермеццо) 71, 333  
    № 4 си мажор 69—71, 332  
Вариации на собственную тему ре мажор ор. 21 № 1  
Вариации на венгерскую песню ре мажор ор. 21 № 2 32  
Вариации и fuga на тему Генделя си-бемоль мажор ор. 24 94—96, 128, 179, 182, 305, 345  
Вариации на тему Паганини ля минор ор. 35 138, 139, 190  
Шестнадцать вальсов ор. 39\*\* 127, 159, 163  
    № 15 ля-бемоль мажор 118, 119, 127  
Восемь фортепианных пьес ор. 76 (каприччио и интермеццо) 215, 332, 333  
Две рапсодии си минор и соль минор ор. 79 215, 251  
Фантазии (шесть) ор. 116 (каприччио и интермеццо) 331—337  
    № 2 интермеццо ля минор 335, 344  
    № 4 интермеццо ми мажор 198, 210, 335, 337, 338  
Три интермеццо ор. 117 118, 331—337, 339  
    № 1 ми-бемоль мажор 71, 332, 333, 335, 336, 366

\* Названия произведений, упоминаемых в книге, снабжены ссылками на номера страниц. Список не является исчерпывающим в отношенииopusов, состоящих из нескольких произведений; названия последних включены в список при условии их упоминания в книге. В список внесены только завершённые и изданные произведения, авторство которых не вызывает сомнений. Сочинения, изданные посмертно, обозначены буквами и. п.

\*\* См. также Сочинения для фортепиано в четырёх руках.

- № 2 си-бемоль минор 335, 337  
 № 3 до-диез минор 335, 337  
 Шесть фортепианных пьес op. 118 331—337  
 № 1 интермеццо ля минор 335, 338  
 № 2 интермеццо ля мажор 112, 335, 336  
 № 3 баллада соль минор 251, 334  
 № 4 интермеццо фа минор 335  
 № 5 романс фа мажор 334  
 № 6 интермеццо ми-бемоль минор 335, 339, 340, 366  
 Четыре фортепианных пьесы op. 119 331—337  
 № 1 интермеццо си минор 331, 332, 335, 338  
 № 2 интермеццо ми минор 335  
 № 3 интермеццо до мажор 335  
 № 4 рапсодия ми-бемоль мажор 334, 366  
 Венгерские танцы (двадцать один)\* 30, 31, 105, 182, 227  
 № 1 соль минор 105  
 Пятьдесят одно упражнение для фортепиано 334  
 Две сарабанды и две жиги (и. п.) 72  
 Сарабанда ля минор 237

#### *Обработки и каденции для фортепиано*

- Гавот по Кр.-В. Глюку 73  
 Тема с вариациями ре минор (из Первого струнного секстета)  
 Пять этюдов (по Фр. Шопену, К. М. Веберу, И. С. Баху)  
 № 3, № 4 Presto по И. С. Баху (две обработки) 214  
 № 5 Чакона по И. С. Баху (для левой руки) 214, 215  
 Экспромт op. 90 № 2 по Францу Шуберту (для левой руки)  
 Каденции к концертам И. С. Баха (ре минор, BWV 1052)  
 Моцарта (соль мажор К. 453 — две, ре минор К. 477, до минор К. 491),  
 Бетховена (соль мажор, к первой части и финалу) (и. п.) 72, 73, 75

#### *Сочинения для фортепиано в четыре руки*

- Вариации на тему Роберта Шумана ми-бемоль мажор op. 23 94, 95, 366  
 Вальсы op. 39 127, 159, 163  
 № 15 ля-бемоль мажор 118, 119, 127  
 «Песни любви» («Liebeslieder») op. 52 а\*\* 159—163, 165, 173, 182, 341  
 № 1 «Отвечай ты мне» («Rede, Mädchen») 161  
 № 9 «На берегу Дуная» («Am Donaustrande») 161  
 «Новые песни любви» («Neue Liebeslieder») op. 65 а\*\*\* 161—163, 182  
 Венгерские танцы 30, 31, 105, 182, 227  
 № 1 соль минор 105

#### *Сочинения для двух фортепиано*

- Соната фа минор op. 34 bis 104, 132, 133  
 Вариации на тему Й. Гайдна си-бемоль мажор op. 56 б 181

#### *Сочинения для органа*

- Одиннадцать хоральных прелюдий op. 122 351—353  
 № 1 «Иисусе мой» («Mein Jesu») 260

\* См. также Сочинения для фортепиано в четыре руки.

\*\* См. также Вокальные ансамбли с фортепиано («Песни любви» op. 52).

\*\*\* См. также Вокальные ансамбли с фортепиано («Новые песни любви» op. 65).

№ 3, № II «О, мир, я должен тебя покинуть» («O, Welt, ich muß dich lassen») 353

№ 4 «Мне радует душу» («Herzlich tut mich erfreuen») 352

Фуга ля-бемоль минор 72

Хоральная прелюдия и фуга ля минор «О печаль, о скорбь» («O Traurigkeit, O Herzeleid») 72

Две прелюдии и фуги ля минор и соль минор (и. п.) 72

### *Камерно-инструментальные ансамбли*

Первая соната для скрипки и фортепиано соль мажор ор. 78 103, 165, 221—223, 306—310, 347, 356, 366

Вторая соната для скрипки и фортепиано ля мажор ор. 100 103, 112, 255, 269, 273, 274, 278, 306, 308—310, 356, 366

Третья соната для скрипки и фортепиано ре минор ор. 108 103, 269, 271, 282, 306, 308, 310—312, 340, 356, 366

Первая соната для виолончели и фортепиано ми минор ор. 38 133—138, 141, 189, 198, 273, 356

Вторая соната для виолончели и фортепиано фа мажор ор. 99 273, 274, 278, 284, 356

Первая соната для кларнета (или альты) и фортепиано фа минор ор. 120 № 1 340, 346, 355, 356, 362—366

Вторая соната для кларнета (или альты) и фортепиано ми-бемоль мажор ор. 120 № 2 74, 340, 346, 355, 356, 366, 367

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели си мажор ор. 8 (1 ред.) 38, 58, 59, 81, 252, 286; (2 ред.) 286

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели до мажор ор. 87 223, 237, 238, 239

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели до минор ор. 101 226, 269, 271—274, 278, 280, 347, 358

Трио для фортепиано, скрипки и валторны ми-бемоль мажор ор. 40 134, 141, 182, 228, 366

Трио для фортепиано, кларнета (или альты) и виолончели ля минор ор. 114 322, 323, 355, 356, 358, 364

Первый фортепианный квартет соль минор ор. 25 32, 81, 91, 94, 96, 102—112, 125, 182, 195, 196, 198, 246, 251, 295, 301, 333, 346, 366

Второй фортепианный квартет ля мажор ор. 26 91, 94, 102—104, 112—114, 125, 182, 196, 246

Третий фортепианный квартет до минор ор. 60 53, 69, 118, 183, 184, 195—200, 205, 285

Первый струнный квартет до минор ор. 51 № 1 181—183, 185—189, 191, 192, 196, 197, 200, 201, 205, 226

Второй струнный квартет ля минор ор. 51 № 2 181—183, 185, 187—192, 196, 198, 201, 347, 356

Третий струнный квартет си-бемоль мажор ор. 65 183, 185, 190—196, 201, 217, 251, 355, 366, 367

Фортепианный квинтет фа минор ор. 34 102—104, 114—123, 133, 134, 137, 159, 196, 198, 201, 205, 237, 251, 285, 289, 295, 337, 345, 347, 362, 366

Первый струнный квинтет фа мажор ор. 88 223, 226, 237, 253

Второй струнный квинтет соль мажор ор. 111 223, 284—286, 305, 333, 353

Квintет с кларнетом (или альтom) си минор op. 115 74, 198, 285, 322, 323, 332, 355—362, 364, 367

Первый струнный секстет си-бемоль мажор op. 18 91, 93, 132, 356

Второй струнный секстет соль мажор op. 36 66, 128, 134, 141

Скерцо для скрипки и фортепиано до минор (и. п.) 53, 183

### *Концерты*

Первый фортепианный концерт ре минор op. 15 13, 69, 83—85, 89, 91, 93, 94, 141—143, 201, 246, 288, 289, 295, 297, 299, 302, 345

Второй фортепианный концерт си-бемоль мажор op. 83 94, 191, 219, 223, 226, 227, 232, 238, 239, 253, 274, 278, 288—294, 345, 366

Скрипичный концерт ре мажор op. 77 191, 219, 220, 222, 226, 227, 239, 278, 288, 294—303, 308

Двойной концерт для скрипки и виолончели ля минор op. 102 226, 275, 276, 278, 280, 288, 302—305, 345

### *Сочинения для оркестра*

Первая серенада ре мажор op. 11 81, 82, 85, 86, 91, 93, 141, 142, 191

Вторая серенада ля мажор op. 16 81, 82, 85, 91, 96, 112, 141, 142, 191

Вариации на тему Й. Гайдна си-бемоль мажор op. 56 а 74, 179—182, 185, 201, 265, 278, 305, 321

Первая симфония до минор op. 68 13, 50, 58, 69, 91, 103, 121, 140, 151, 168, 185, 195—198, 201—214, 226, 228, 249, 250, 252, 259, 264, 266—268, 271—273, 280, 289, 299, 338, 345

Вторая симфония ре мажор op. 73 13, 82, 102, 185, 191, 197, 198, 201, 203—205, 210—214, 217, 219, 220, 226, 238, 250, 264, 266, 267, 273, 289, 299, 308, 345

«Академическая праздничная увертюра» до минор op. 80 224, 225, 345

«Трагическая увертюра» ре минор op. 81 224—226, 239

Третья симфония фа мажор op. 90 13, 108, 108, 152, 169, 185, 188, 197, 198, 214, 223, 226, 237—239, 242, 244, 245, 247—253, 255, 259, 261, 264—267, 273, 275, 289, 299, 305, 312, 333, 337, 344, 345

Четвертая симфония ми минор op. 98 13, 74, 82, 99, 103, 121, 134, 180, 185, 188, 198, 200, 210, 212, 226, 237—239, 242, 244, 247, 252, 253, 255—268, 278, 281, 285, 286, 299, 305, 310, 318, 319, 319, 338, 340, 349, 352, 353, 367

Венгерские танцы №№ 1, 3, 10 (переложение автора)

### *Песни для голоса с фортепиано*

Шесть песен для тенора или сопрано op. 3 23, 37, 58

№ 1 «Верность в любви» («Liebestreu») 40, 42, 46, 366

№ 2 и № 3 «Любовь и весна» («Liebe und Frühling») 40

Шесть песен для сопрано или тенора op. 6 23, 37

№ 4 «Радость» («Jucche») 40

Шесть песен op. 7 23, 37

№ 5 «Скорбящая» («Die Trauernde») 41, 42

Восемь песен и романсов op. 14 89, 98

№ 3 «Убийство Муррея» («Murrays Ermörderung») 71

Пять стихотворений для голоса с фортепиано op. 19 84, 98

Девять песен op. 32 98

№ 2 «Тебя не видеть боле» («Nicht mehr zu dir zu gehen») 99

№ 8 «Стоим мы, сумрачные, рядом» («So stehn wir») 98, 193

Пятнадцать романсов из «Магелоны» Л. Тика op. 33 97, 98, 165

- № 1 «Никто еще не раскаивался» («Keinen hat es noch gereut») 98  
 № 4 «Любовь может из далеких стран...» («Liebe kann aus fernen Landen») 98  
 № 10 «Отчаяние» («Verzweiflung») 98  
 № 11 «Как быстро исчезает» («Wie schnell verschwindet») 98  
 № 12 «Коль разлука суждена» («Muß es eine Trennung geben») 98  
 № 13 «Сулима» («Sulima») 98
- Четыре песни оп. 43 158  
 № 1 «О вечной любви» («Von ewiger Liebe») 158  
 № 2 «Майская ночь» («Die Mainacht») 158  
 № 3 «Мой рог звучит в долине скорби» («Ich schell mein Horn ins Jammertal») 316  
 № 4 «Песня о господине фон Фалькенштейне» («Das Lied vom Herren von Falkenstein») 158
- Четыре песни оп. 46  
 № 1 «Венки» («Die Kränze») 158  
 № 3 «Чаша забвения» («Die Schale der Vergessenheit») 158  
 № 4 «К соловью» («An die Nachtigall») 158
- Пять песен оп. 47 158  
 № 3 «Воскресенье» («Sonntag») 159  
 № 5 «Любящая пишет» («Die Liebende schreibt») 158
- Семь песен оп. 48 158  
 № 1 «Путь к любимой» («Der Gang zum Liebchen») 158  
 № 4 «Золото побеждает любовь» («Gold überwiegt die Liebe») 158  
 № 5 «Утешение в слезах» («Trost in Tränen») 158  
 № 6 «Прошли мое счастье и радость» («Vergangen ist mir Glück und Heil») 316
- Пять песен оп. 49 158  
 № 2 «К фиалке» («An ein Veilchen») 158  
 № 4 «Колыбельная» («Wiegenlied») 71, 118, 119, 159, 342, 366
- Восемь песен на тексты Даумера оп. 57 165  
 № 4 «Ах, взор свой обрати» («Ach, wende diesen Blick») 165  
 № 5 «В тоске моих ночей» («In meiner Nächte Sehnen») 165
- Восемь песен оп. 58  
 Восемь песен оп. 59  
 № 3 «Песня дождя» («Regenlied») 165, 221, 306, 307  
 № 4 «Эхо» («Nachklang») 165, 307
- Девять песен оп. 63 182  
 «Песни юности» («Junge Lieder») (№ 5, № 6) 166, 307, 341  
 № 5 «Как сирень, расцветает любовь моя» («Meine Liebe ist grün») 166, 306, 308  
 «Тоска по родине» («Heimweh») (№№ 7—9) 165
- Девять песен оп. 69  
 Четыре песни оп. 70  
 Пять песен оп. 71  
 Пять песен оп. 72  
 Пять песен и романсов для одного или двух голосов оп. 84 239  
 № 4 «Напрасная серенада» («Vergebliches Ständchen») 239
- Шесть песен оп. 85 239  
 № 1 «Летний вечер» («Sommerabend») 239  
 № 2 «Лунный свет» («Mondschein») 239
- Шесть песен для среднего голоса оп. 86 239  
 № 2 «Одиночество в полях» («Feldeinsamkeit») 239—241
- Две песни для альты, фортепиано и смычкового альты оп. 91 131  
 Пять песен для низкого голоса оп. 94 254

№ 4 «Ода Сафо» («Sapphische Oda») 240, 255

№ 5 «Ни дома, ни родины» («Kein Haus, keine Heimat») 254

Семь песен оп. 95 254

Четыре песни оп. 96 254

№ 1 «Смерть — прохладной ночи тень» («Der Tod, das ist die kühle Nacht») 254, 255, 341

№ 2 «Бродили мы» («Wir wandelten») 255

Шесть песен оп. 97 254

№ 5 «Приди скорее» («Komm bald») 255, 306

Пять песен для среднего голоса оп. 105 282

№ 1 «Звучат нежней свирели» («Wie Melodien ziehetes») 112, 269, 306

№ 2 «Глубже все моя дремота» («Immer leiser wird mein Schlummer») 240, 269, 293

№ 4 «На кладбище» («Auf dem Friedhofe») 255

Пять песен оп. 106 282

Пять песен оп. 107 282

№ 5 «Песня девушки» («Mädchenlied») 108, 332

Четыре строгих напева оп. 121 10, 165, 260, 282, 283, 348—351

№ 1 «Потому что участь сынов человеческих» («Denn es gehet dem Menschen») 10, 349—350

№ 2 «И обратился я и увидел» («Ich wandte mich und sah») 349

№ 3 «О, смерть!» («O Tod») 260, 349, 350

№ 4 «Если я говорю языками человеческими и ангельскими» («Wenn ich mit Menschen- und mit Engeltungen redete») 10, 281—283, 348, 349, 350, 366

«Лунная ночь» («Mondnacht»)

«Песня дождя» («Regenlied»)

Пять песен Офелии из «Гамлета» на текст Шекспира (и. п.)

#### *Обработки для голоса с сопровождением*

Четырнадцать детских народных песен 89

Сорок девять немецких народных песен (№№ 43—49 — с участием хора) 38, 341—345, 361

№ 7 «Гуньильда» («Gunhilde») 342

№ 13 «Проснись, мое сокровище» («Wach auf, mein Hort») 343

№ 15 «Сестричка» («Schwesterlein») 342, 344, 345

№ 49 «Украдкой восходит луна» («Verstohlen geht der Mond auf») 38, 41, 44, 342, 361

Восемь цыганских песен (№№ 1—7 и № 11 из квартетов оп. 103)

Двадцать восемь немецких народных песен (и. п.)

Три песни Шуберта для голоса с оркестром (и. п.)

#### *Вокальные ансамбли с фортепиано*

Три дуэта для сопрано и альты оп. 20 84, 98

Четыре дуэта для контральто и баритона оп. 28 125

Четыре дуэта для сопрано и меццо-сопрано оп. 61

Пять дуэтов для сопрано и меццо-сопрано оп. 66

№ 1 и № 2 «Звуки» («Klänge») 165

Баллады и романсы (четыре) для двух голосов оп. 75

№ 1 «Эдвард» («Edward») для альты и тенора 71

Три квартета оп. 31

№ 1 «Перед танцем» («Wechsellied zum Tanze») 159

«Песни любви» («Liebeslieder»). Восемнадцать вальсов для фортепиано

в четыре руки и вокального квартета ad libitum op. 52 159—163, 165, 173.  
182, 341

№ 1 «Отвечай ты мне» («Rede, Mädchen») 161

№ 9 «На берегу Дуная» («Am Donaustrande») 161

Три квартета op. 64 182

«Новые песни любви» («Neue Liebeslieder»). Пятнадцать вальсов для фортепиано в четыре руки и вокального квартета op. 65 161—163, 182

Четыре квартета op. 92

«Цыганские песни» («Zigeunerlieder») (одиннадцать) для вокального квартета op. 103 32, 282

Шесть квартетов op. 112 282

№ 3—6 — «Цыганские песни» 282

«Маленькая свадебная кантата» («Kleine Hochzeits-Kantate») для вокального квартета

### Каноны

Тринадцать канонов для женских голосов op. 113 286, 313, 323

№ 13 «Однообразны муки любви» («Einförmig ist der Liebe Gram») 313

Три канона для разных составов

Три канона для разных составов (и. п.)

«Притча» («Spruch») для голоса и смычкового альта (и. п.)

### Сочинения для хора a cappella

Для женского хора

Три духовных хора op. 37 86, 313

Двенадцать песен и романсов op. 44 313

Для мужского хора

Пять песен op. 41 125

№ 1 «Мой рог звучит в долине скорби» («Ich schwing mein Horn ins Jammertal») 316

Для смешанного хора

«Песни Марии» op. 22 313

Два мотета (пять голосов) op. 29 313

№ 1 «Пришло спасенье к нам» («Es ist das Heil uns kommen her») 314, 317

№ 2 «Сердце чистое сотвори во мне» («Schaff in mir Gott ein rein Herz») 317, 318

Три песни (шесть голосов) op. 42 313

№ 2 «Винета» («Vineta») 314

№ 3 «Надгробный плач Дартулы» («Darthulas Grabgesang») 71

Семь песен op. 62 182

№ 7 «Миновали мое счастье и радость» («Vergangen ist mir Glück und Heil») 316

Два мотета op. 74 (четыре-шесть голосов)

№ 1 «На что дан страдалцу свет» («Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen») 214, 313, 317, 318

№ 2 «О спаситель, разверзни небеса» («O, Heiland, reiß die Himmel auf») 317

Шесть песен и романсов op. 93 а



Пять песен ор. 104 282, 313

№ 1 «Ночной дозор» («Nachtwache») 316

№ 5 «Осенью» («Im Herbst») 316, 317

«Торжественные и памятные притчи» (восемь голосов) ор. 109 283, 313, 320

Три мотета (четыре и восемь голосов) ор. 110 282—284, 313, 318—320

№ 1 «А я беден и страдаю» («Ich bin aber elend») 314, 318, 319

№ 2 «Ах, бедный мир» («Ach, arme Welt») 318, 319

№ 3 «Когда мы в величайшей нужде» («Wenn wir in höchsten Nöten sind») 318, 319

Двадцать шесть народных песен 132, 313

№ 3 «В час ночной» («Bei nächtlicher Weil») 314

№ 4 «О святом мученике Эммерано» («Vom heiligen Märtyrer Emmerano») 314

№ 5 «Белый голубок» («Täublein weiß») 314, 315

№ 8 «Тихой ночью» («In stiller Nacht») 316

№ 11 «С собой приносит радость май» («Die Wollust in den Maien») 314

№ 17 «Позволь мне» («Erlaube mir») 314

«Темным недрам святой земли» («Dem dunklen Schoß der heil'gen Erde») на текст Фр. Шиллера из «Песни о колоколе» (и. п.)

#### *Сочинения для хора с сопровождением*

«Ave Maria» для женского хора с оркестром или органом ор. 12 86, 89

«Похоронная песня» («Begräbnisgesang») для смешанного хора и духовых инструментов ор. 13 89

Четыре песни для женского хора, двух валторн и арфы ор. 17 86

№ 4 «Песня из «Фингала» («Lied aus Fingal») 71

XIII псалм для трехголосного женского хора, органа (или фортепиано) и струнного оркестра ad libitum ор. 27 86, 125

Духовное песнопение для смешанного хора и органа (или фортепиано) ор. 30

Немецкий реквием (Ein deutsches Requiem) для сопрано, баритона, хора и оркестра (орган ad libitum) ор. 45 51, 91, 106, 133, 140, 141, 143—158, 163, 166, 168, 171, 173, 179, 181, 201, 202, 313, 319, 339, 341, 349, 351  
«Ринальдо» («Rinaldo») кантата на текст Гете для тенора, мужского хора и оркестра ор. 50 166—168

Рапсодия (Rhapsodie) на текст из «Зимнего путешествия по Гарцу» Гёте для альты, мужского хора и оркестра ор. 53 161—165, 167, 179, 182, 234, 235, 351

«Песня судьбы» («Schicksalslied») на текст Фридриха Гельдерлина для хора и оркестра ор. 54 168—170, 173, 179, 191, 201, 234, 236, 366

«Триумфальная песня» («Triumphlied») на текст из 19 главы Откровения святого Иоанна Богослова для баритона, восьмиголосного хора и оркестра ор. 55 173, 174, 178, 179, 278, 320

«Нения» («Nänie») на текст Фридриха Шиллера для хора и оркестра ор. 82 233, 234

«Песня парок» («Gesang der Parzen») на текст Гете для шестиголосного хора и оркестра ор. 89 226, 233—237, 239

«Застольная песня» («Благодарность дам») («Tafellied») [«Dank der Damen»] на текст Й. Эйхендорфа для шестиголосного хора и фортепиано ор. 93 6

Обработки песен Шуберта: «Группа из Тартара» для унисона мужских голосов и оркестра и «Вторая песнь Элен» для сопрано, трехголосного женского хора и духовых инструментов (и. п.)

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Абрахам М. 226  
 Авс-Лаллеман Т. Ф. И. 56, 62, 68, 280  
 Альбер Э. д' 274, 278, 345  
 Альгайер Ю. 74, 140, 141, 143, 174, 346  
 Альмерс Г. 239  
 Андерсен Г. Х. 325  
 Ариосто Л. 65  
 Асафьев Б. В. 5, 6, 9, 10, 14, 171, 248, 368  
 Ауэр Л. 224
- Байрон Дж. Г. 54, 57  
 Барби А. 341  
 Баргхеер К. 81  
 Барток Б. 301  
 Бах И. С. 8—10, 12, 23, 26, 46, 47, 57, 72—75, 80, 81, 86, 102, 108, 122, 125, 127, 132, 134, 135, 138, 142, 152, 156, 169, 176—179, 202, 205, 206, 214, 215, 221, 235, 240, 245, 247, 255, 260, 265, 283, 284, 296, 300, 301, 304, 305, 310, 314, 317, 322, 331, 334—336, 345, 351—353, 357, 360, 371  
 Бах К. Ф. Э. 25, 215  
 Беккерат В. фон 230, 258  
 Беллини В. 23  
 Бёлер О. 277
- Бёме Ф. М. 342, 343  
 Берлиоз Г. 18, 27, 54, 55, 139, 150, 179  
 Бетховен Л. ван 9, 10, 12, 13, 22, 23, 26, 28, 30, 32, 47, 57, 72, 73, 75, 81, 84, 85, 95, 96, 98, 100, 103, 111—113, 115, 119, 121, 123—126, 132, 136, 142, 147, 167, 177, 179, 180, 189, 196, 201, 203, 205, 208, 212—214, 220, 225, 228, 237, 240, 245, 247, 253, 256, 259, 263—265, 275, 280, 284, 288, 289, 292, 295, 296, 299, 300, 306, 312, 345, 351, 354, 371  
 Бизе Ж. 172, 232, 233, 280, 301, 330, 341  
 Бильрот Т. 141, 142, 163, 184, 202, 203, 217, 222, 224, 247, 254, 255, 269, 275, 282, 289, 341, 368  
 Бисмарк О. 173  
 Битхорн В. 89  
 Боденштедт П. 160  
 Бойто А. 170  
 Бородин А. П. 9, 264, 368  
 Брам О. 282, 283  
 Брамс Иоганн Якоб 19—22, 28, 29, 35, 76, 133, 134, 143, 176, 177, 204  
 Брамс (урожд. Ниссен) Иоганна (Анна) Хенрика Христиана 20, 21, 28, 29, 35, 59, 133, 134, 143

\* Указатель составила В. В. Ильёва

- Брамс К. 143, 286, 323, 353, 354  
 Брамс Ф. Ф. 21, 29, 323  
 Брамс (в замужестве Грунд) Э. 21, 29, 77, 286, 323, 329  
 Брандис-Энгельман Э. 184, 217, 226  
 Брендель Ф. 54, 55, 87  
 Бродский А. Д. 278, 280  
 Брукнер А. 178, 207, 214, 244—247, 257, 266, 284, 330, 331, 340, 368  
 Брух М. 183  
 Брюль И. 224, 255, 353  
 Буль У. 27  
 Бюлов Г. фон 58, 170, 205, 224, 227—229, 231, 232, 243, 247, 256—259, 269, 274, 278, 280, 282, 283, 341, 345  
  
 Вагнер К. 228  
 Вагнер Р. 8, 9, 11, 13, 14, 18, 54, 87, 88, 91, 101, 127—129, 142, 145, 146, 166, 167, 171, 172, 174, 175, 178, 202, 209, 210, 221, 227, 228, 232, 235, 242, 243—247, 266, 279, 282, 284, 340, 351, 368  
 Вайс А. см. Иоахим А.  
 Вайцман К. Ф. 86  
 Василевский В. Й. фон 6  
 Вебер К. М. фон 23, 158, 322, 371  
 Везендонк М. фон 142, 174  
 Везендонк О. фон 141, 142, 174  
 Вейнгартнер Ф. 345, 346  
 Вендт Г. 25, 255  
 Вещиг Й. 216  
 Виардо П. 139, 141  
 Вивальди А. 138, 301  
 Видман Й. 25, 99, 142, 171, 172, 182, 233, 246, 286, 321, 324, 331, 341  
 Виотти Дж. Б. 14, 305  
 Вольф Х. 160, 172, 245, 351, 369  
 Вьетан Ф. 27  
 Вюльнер Ф. 34, 36, 225, 254, 257, 258, 278, 283, 327  
  
 Гайдн Й. 12, 32, 73, 81, 84, 100, 124, 125, 136, 166, 177, 179, 180—182, 185, 191, 192, 201, 211, 213, 242, 243, 256, 265, 278, 305, 320, 371, 373  
 Ганслик Э. 128—130, 204, 220, 244, 247, 255  
 Гауптман Г. 282  
 Геббель К. Ф. 25  
 Гейбель Э. 25, 140, 160  
 Гейзе П. 140, 160  
 Гейне Г. 11, 97, 239, 254  
 Гейрингер К. 6, 36, 134, 142, 167, 224, 232, 342, 361, 368  
 Гельдерлин И. Х. Ф. 9, 11, 25, 168, 169, 235  
 Гендель Г. Ф. 8, 12, 25, 80, 94, 95, 125—128, 132, 150, 151, 156, 166, 169, 173, 178, 179, 215, 253, 265, 305, 311, 314, 345, 351, 370  
 Генсбахер Й. 125  
 Геншель Г. 202  
 Георг Второй 229  
 Гердер И. Г. 11, 25, 71, 74, 160, 332  
 Герц А. 23  
 Гёте И. В. 7, 11, 25, 57, 67, 148, 158, 160—162, 164, 166, 167, 170, 184, 201, 202, 224, 231, 233—236, 242, 251, 283, 290, 331, 377  
 Глинка М. И. 136, 166, 181, 301  
 Глюк К. В. 73, 126, 131, 139, 152, 166, 167, 371  
 Готхард И. П. 125  
 Гофман Э. Т. А. 9, 19, 25  
 Гофман фон Фаллерслебен А. Г. 343  
 Гоцци К. 141  
 Грасбергер Ф. 6, 368  
 Греденер К. 28, 56, 62, 68, 85, 86, 126  
 Грибоедов А. С. 158  
 Григ Э. 280, 283, 284, 289, 297, 306, 309, 346  
 Грильпарцер Ф. 25  
 Гримм Ю. О. 54, 65, 77, 82, 84, 88, 124, 163, 220, 353  
 Грот К. 76, 165, 221, 222, 255, 269, 306, 307, 316  
 Грунд В. 28, 100  
 Гуно Ш. 170  
  
 Давид Ф. 27, 54, 55, 84  
 Дайтерс Г. 183, 225  
 Дамон 129  
 Данте Алигьери 65, 86  
 Даумер Г. Ф. 98, 99, 158, 159, 160, 161, 165, 255, 374

- Дворжак А. 215, 216, 253, 280, 346  
 Дебюсси К. 172, 368  
 Девриент Э. 139, 283  
 Делер Л. 23  
 Денн Л. 101  
 Дессоф Ф. О. 25, 125, 175, 203  
 Диккенс Ч. 325  
 Дингельштедт Ф. 283  
 Дитрих А. 53, 77, 141, 143  
 Друскин М. С. 6, 201, 207, 368  
 Душман-Майер Л. 100, 126, 128
- Еврипид 235
- Жан Поль (псевдоним И. П. Ф. Рихтера) 19, 25
- Зар Х. 84, 130  
 Зенф Б. 17, 37, 45  
 Зибольд А. фон 84, 134  
 Зимрок П. 91  
 Зимрок Ф. 5, 89, 90, 159, 160, 161, 175, 176, 182, 184, 203, 215, 216, 218, 220, 221, 228, 229, 232, 233, 253, 254, 256, 276, 286, 287, 325, 330, 336, 348  
 Зонтаг Г. 27
- Ибсен Г. 282  
 Йеннер Г. 39, 171, 368  
 Изаак Х. 178, 313, 353  
 Изаи Э. 278  
 Иоахим (урожд. Вайс) А. 131, 179, 182, 187, 229, 346  
 Иоахим Й. 5, 18, 19, 23, 26, 32, 34, 35, 37, 53, 55, 57—62, 64, 66, 72, 74, 77, 81, 83, 85—88, 128, 130, 131, 133, 139, 141, 143, 178, 181, 183, 187, 194, 215, 217, 220, 222—224, 229, 247, 253, 257, 259, 273, 275, 276, 278, 282, 295, 323, 327, 340, 342, 353
- Казальс П. 278  
 Кальбек М. 5, 14, 23, 25, 26, 37, 47, 58, 66, 75, 91, 97, 106, 128, 129, 134, 140, 142, 157, 170, 183, 187, 193, 194, 202—205, 218—224, 226, 228, 248, 253—258, 266, 269, 273, 276, 283, 321, 323, 324, 331—334, 346, 348, 353, 369
- Кальдерон де ла Барка П. 141  
 Каппер З. 216  
 Келлер З. 25, 142, 182  
 Керубини Л. 84, 179, 243, 258  
 Кирхнер Т. 142, 220  
 Клитгерт Г. 25  
 Клиггер М. 348  
 Клопшток Ф. 25  
 Коссель Ф. 22, 23, 220  
 Корнелиус П. 125, 127, 128  
 Кранц А. Г. 24  
 Куглер Ф. 282  
 Купельвизер К. 204  
 Купельвизер Л. 204  
 Куперен Ф. 215
- Лайен Р. фон дер 333  
 Лайен-Беккерат (семейство) 253, 258  
 Лангханс-Яфа Л. 26  
 Ланнер Й. 359  
 Лауренс И. И. Б. 33, 55  
 Лахнер Ф. 221  
 Леви Г. 140, 141, 170, 174, 228, 243, 244, 283  
 Ленау Н. 145  
 Лессинг Г. Э. 14, 25  
 Лиленкрон Д. фон 255  
 Линг Г. 269  
 Линд Ж. 27  
 Лист Ф. 9, 11, 17, 18, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 45, 47, 54, 55, 58, 76, 86—88, 89, 101, 110, 127—129, 138, 206, 227, 228, 232, 266, 278, 289, 290, 301, 340, 368  
 Литольф А. 27  
 Любке В. 141  
 Людвиг Второй 174  
 Люлли Ж. Б. 166  
 Лютер М. 25, 318
- Майзенбург фон 67  
 Малер Г. 163—165, 194, 213, 240, 250, 267, 331, 349, 350, 351, 363, 364  
 Мандичевский Э. 322, 332  
 Манн Т. 7, 8, 9, 309, 368

- Марксен Э. 16, 22—26, 28, 62,  
 68, 220, 253, 254  
 Мраморито Р. 162  
 Массне Ж. 170, 331  
 Маттезон И. 25  
 Мендельсон-Бартольди Ф. 8, 23,  
 25, 27, 54, 64, 75, 93, 94,  
 126, 132, 179, 212, 215, 220,  
 297, 300  
 Менцель А. 323  
 Мёрик В. 38, 369  
 Миллер В. фон 331, 353  
 Моцарт В. А. 12, 14, 22, 24, 26,  
 72, 73, 75, 80, 81, 95, 97,  
 100, 104, 115, 124, 125, 136,  
 141, 151, 167, 172, 173, 175,  
 176, 178, 179, 191, 192, 239,  
 243, 253, 259, 266, 280, 289,  
 295, 322, 327, 371  
 Мошелес И. 54  
 Мюллер В. 97, 314  
 Мюльфельд Р. 322, 323, 346, 356,  
 367  
 Некрасов Н. А. 142  
 Никиш А. 244  
 Николаи О. 342, 343  
 Ниман В. 23, 25, 369  
 Новак Л. 243, 368  
 Новалис (псевдоним Ф. фон Гар-  
 денберга) 25  
 Ноттебом Г. 126, 221  
 Онеггер А. 47, 206, 267  
 Оссиан 71  
 Отген Г. 27, 28, 58, 62, 67, 68, 75  
 Паганини Н. 64, 138, 190, 370  
 Перголези Дж. Б. 341  
 Перикл 129  
 Песталоцци Г. 25  
 Петерсен К. 268, 283  
 Пирогов Н. И. 142  
 Платен А. 98  
 Плутарх 129  
 Поль К. Ф. 126, 179, 255, 322  
 Поль Р. 54  
 Поппер Д. 274  
 Порубски Б. 100, 118, 126, 159  
 Преториус М. 80  
 Прокофьев С. С. 136, 289, 304,  
 305  
 Пушкин А. С. 20, 166, 321  
 Пуфунд 84  
 Раабе В. 8  
 Раймерс К. 61  
 Райнталер К. 143, 144, 169, 170,  
 218, 220  
 Рахманинов С. В. 138, 252, 289,  
 297, 298  
 Рейнеке К. 36  
 Ременьи Э. 29, 30, 31, 32, 34, 35  
 Ритер М. 95, 142, 144, 158  
 Ритц Ю. 83  
 Рихтер Г. 175, 183, 204, 228,  
 232, 244, 353  
 Роветта Дж. 80  
 Розенхайн А. 23  
 Роллан Р. 103  
 Рубинштейн А. Г. 76, 160, 175,  
 368  
 Рюккерт Ф. 316  
 Свифт Д. 25  
 Скарлатти А. 341  
 Соллертинский И. И. 6, 10, 37,  
 108, 248, 250, 259, 299, 368  
 Софокл 25, 170, 255  
 Стасов В. В. 104  
 Тальберг Э. 23, 27  
 Танеев С. И. 13, 104  
 Тассо Т. 166  
 Таузиг К. 125, 127, 128, 132,  
 138  
 Тик Л. 11, 97, 373  
 Трукса Ц. 274  
 Тургенев И. С. 141, 359  
 Тютчев Ф. И. 355  
 Уланд Л. 159  
 Фабер А. 353  
 Фейербах А. 140, 233, 234  
 Фейербах Г. 234  
 Феллингер М. Р. 274, 353  
 Феллингер Р. 274, 353  
 Флорос К. 247, 368  
 Фонтане Т. 8  
 Форстер Й. 343  
 Франк С. 104, 306  
 Франц Э. см. Хельдбург Е. фон  
 Фрейлиграт Ф. 25  
 Фридерика, принцесса 80  
 Фукс Р. 172

- Хальм Ф. 254  
Хаслер Х. Л. 255, 353  
Хаусман Р. 273, 274, 275, 276, 278, 323  
Хафиз 98, 160  
Хачатурян А. И. 301  
Хельдбург Е. фон 231  
Хельмесбергер И. 125, 182, 220, 274  
Хельти Л. 158  
Хербек И. 126, 132, 143, 175, 183, 202  
Хертель Г. 35, 90  
Херцогенберг Г. 182, 247, 255, 281, 368  
Херцогенберг Э. 5, 182, 247, 255, 256, 276, 281, 323, 348, 368  
Хиллер Ф. 36, 75  
Хиндемит П. 13, 46, 206, 267, 305  
Хубай Е. 274, 282  
Хукбальд 86
- Цуккальмально А. В. 342, 343
- Чайковский М. И. 281  
Чайковский П. И. 5, 9, 17, 82, 93, 172, 205, 220, 228, 262, 264, 266, 278—281, 289, 297, 298, 364, 368
- Шамиссо Ф. фон 25  
Шауэр Ф. 63  
Швендер 221  
Шейн И. Г. 331  
Шекспир В. 25, 170, 375  
Шиллер Ф. 11, 25, 30, 140, 233—235, 242, 377  
Шлегель Ф. 247  
Шнедль 221  
Шольц Б. 88, 224  
Шопен Ф. 46, 54, 118, 136, 158, 215, 252, 289, 335, 371  
Шопенгауэр А. 7, 127  
Шостакович Д. Д. 13, 47, 104, 194, 206, 267  
Шпехт Р. 246, 369  
Шпис Г. 254, 255, 269, 274, 341  
Шпитта Ф. 334, 341—343  
Штейнбах Ф. 278  
Штокхаузен Ю. 75, 76, 85, 96, 100, 133, 141, 143, 159, 341, 346, 348  
Шторм Т. 8, 309
- Штраус И. 14, 126, 139, 161, 173, 209, 228, 283, 353  
Штраус Р. 278, 331  
Шубарт К. Ф. 332  
Шуберт Ф. 10, 12, 23, 24, 32, 39, 57, 75, 81, 94, 96—98, 100, 102, 105, 110—112, 118, 124, 126, 127, 136, 176, 178, 179, 188, 190, 200, 204, 207, 211—215, 221, 238, 240, 245, 250, 260—262, 266, 284, 290, 306, 309, 313, 341, 342, 354, 357, 371, 375, 377  
Шубринг А. 29, 127, 132, 167, 168  
Шудан А. 233, 246  
Шуман Е. 222, 348  
Шуман К. 5, 14, 16, 23, 26—29, 31, 38, 51—55, 57—70, 72—80, 83, 85, 86, 89, 91, 94, 96, 99, 100—102, 132—134, 139, 141, 143, 160, 162, 163, 166, 175, 177, 178, 181, 182, 202—204, 214, 217, 218, 220, 222—224, 229, 243, 247, 255, 258, 276, 282, 286, 321—327, 329—332, 346, 347, 348, 361, 362, 367  
Шуман М. 178, 322, 346, 348  
Шуман Р. 6, 9—13, 16—19, 23, 26, 27, 36, 37, 39, 40—42, 46, 47, 49, 50—55, 57—70, 72, 74—78, 80, 81, 89, 91, 93—97, 101, 102, 104, 108, 112, 114, 115, 124—126, 132, 138, 142, 145, 146, 157, 160, 177—179, 181, 182, 202, 204, 205, 206, 209, 215, 217, 240, 245—248, 252, 259, 265, 272, 280, 285, 289, 291, 306, 325—327, 329, 330, 332, 333, 335, 341, 347, 366, 368, 370, 371  
Шуман Ф. 59, 60, 166, 222, 306, 307, 347  
Шуман Ю. 94, 162  
Шютц Г. 9, 12, 313, 331, 351
- Эйхендорф Й. фон 6, 11, 25, 240, 377  
Эккард И. Г. 178, 313  
Энгельман Т. В. 184, 217, 226  
Эпштейн Ю. 125, 281  
Эрк Л. Х. 342, 343  
Эрнст Г. В. 27
- Ягеман К. 92

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	5
Введение . . . . .	7
Путь к Шуману (1833—1853) . . . . .	16
Первые публикации . . . . .	37
«Шуманиана» (1853—1856) . . . . .	51
Становление (1857—1862) . . . . .	79
Фортепианные ансамбли . . . . .	104
Первые годы в Вене (1862—1868) . . . . .	124
Немецкий реквием . . . . .	145
На пути к вершине (1869—1875) . . . . .	158
Квартеты . . . . .	185
Свершение. Первая и Вторая (1876—1879) . . . . .	201
Между Второй и Третьей (1880—1882) . . . . .	224
Третья и Четвертая (1883—1885) . . . . .	242
Итоги и стремления (1886—1890) . . . . .	268
Концерты. Сонаты для скрипки и фортепиано. Хоровая музыка а саррелла . . . . .	288
Последние годы (1891—1897) . . . . .	321
Ансамбли с участием кларнета . . . . .	355
<i>Использованная литература</i> . . . . .	368
<i>Список произведений И. Брамса</i> . . . . .	370
<i>Указатель имен</i> . . . . .	378

## **ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА ЦАРЕВА**

### **Иоганнес Брамс**

**Редактор Г. Шестаков**  
**Художник Ю. Зеленков**  
**Худож. редактор А. Зазыкин**  
**Техн. редактор С. Буданова**  
**Корректор М. Лимонова**

**ИБ № 3451**

**Подписано в набор 22.10.84. Подписано в печать 11.03.86. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. 12,0. Усл. п. л. 20,16. Усл. кр.-отт. 20,285. Уч.-изд. л. 20,98. Тираж 30 000 экз. Изд. № 13146. Зак. № 2043. Цена 2 р.  
Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14**

**Орден Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.**