

**Смирнова Наталья Михайловна**  
профессор кафедры специального фортепиано  
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,  
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

## ЛЕКЦИЯ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Й. БРАМСА

- **Классичность и романтичность мироощущения**
  - **Истоки и влияния**
  - **Особенности фортепианного стиля**

Фортепианный стиль Й. Брамса – одно из наиболее сложных и многозначных явлений позднего романтизма: парадоксальное сочетание элементов «простого» и «сложного», классичность и романтичность мироощущения, выражение стихийного начала в строгих формах, многомерность звучащей материи...



По утверждению Л. Фишера (ФРГ) «эту музыку нельзя воспринимать в одной плоскости, ибо она – и консервативная, и прогрессивная, одновременно классическая, барочная и романтическая» [11, с. 172].

Р. Вагнер считал Й. Брамса «традиционалистом, плетущимся в хвосте Роберта Шумана». В то же время, А. Шёнберг видел в нём прародителя музыкального авангардизма, серийной техники и тотального конструктивизма.

К. Игумнов утверждал, что музыка Й. Брамса «воистину *terra incognita*» [цит. по: 2, с. 168] – «непознанная страна». Великий отечественный педагог-пианист считал, что страницы брамсовских пьес можно раскрывать бесконечно, прочитывая их каждый раз по-новому.

Й. Брамс в истории фортепианного искусства выступает как широкое и разностороннее обобщение, где одновременно

проявляются баховская мудрость и бетховенский драматизм, шубертовский покой и шумановская взрывчатость. «Брамсовский синтез осуществляется и на уровне формы, и на уровне содержания, он определяет и творческий метод, и стиль композитора» [15, с. 10].

Начав с создания крупных фортепианных сочинений, композитор завершает творческий путь отрешённо-философскими, просветлёнными поздними миниатюрами в духе «*Der Dichter spricht*».

Оригинальный авторский стиль основывается на хранении традиций, которые наполняются свободой романтической фантазии. Удивительным образом здесь соседствуют архаика и чувственность, народно-песенная основа и классическое формообразование, академическая строгость и эмоциональная открытость. Сочетание различных истоков, питающих стиль Брамса, не приводит к пёстрой и неумеренной эклектике. Напротив, из творческого переосмысления элементов немецко-австрийской народной и бытовой музыки, музыкальной классики и романтики формируется индивидуальный стиль автора «Немецкого реквиема».

Представим себе картину музыкального искусства второй половины XIX века. В творческих устремлениях Д. Верди, Ф. Листа, Р. Вагнера, присутствует ярко выраженное желание обновить арсенал художественных возможностей музыки, открыть новые способы её конструирования, ввести неизвестные ранее средства выразительности. В результате музыкальный язык постоянно усложняется. На таком фоне Й. Брамс воскрешает и культивирует поэтику народной немецкой песни, демонстрирует жизнеспособность классических форм.

«Любите ли Вы Брамса?» – этот необычный вопрос сформулирован Ф. Саган в заглавии одного из романов. Ответить на него однозначно не так то просто. Например, С. Рахманинов считал брамсовскую музыку непюанистичной. Конечно, он не имел в виду, что она неисполнима, хотя высочайший уровень технически сложных мест в Концерте №2 для фортепиано с оркестром *B-dur*, Вариациях на тему Генделя или Паганини далеко не все пианисты могут преодолеть. Высказанное С. Рахманиновым мнение основывалось на других позициях. Термин «непианистичная» мог относиться к типу фактуры, который содержал симфонические нормы изложения и оркестровые эффекты, не всегда удобные для исполнения на фортепиано.

Подобные упрёки в «нефортепианной» фактуре Й. Брамс слышал и от современников. Кстати, существует и версия его ответа. В разговоре с дирижёром Венской певческой академии Р. Хейбергером Й. Брамс заметил: «Ну, в этом-то уж я разбираюсь. Она фортепианна! Осмелюсь утверждать, что особенно в моих последних вещах всё исполнимо, и именно так, как я написал в нотах» [13, с. 230]. Как концертирующий пианист, обладающий виртуозными возможностями, он мог на практике проверять собственные композиции.

Парадоксальность мнений этим не исчерпывается. А. Рубинштейн так писал о Й. Брамсе: «Для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы – недостаточно пылок, для полей он недостаточно прост, для города – недостаточно разносторонен» [9, с. 78]. Он имел в виду неприспособленность брамсовской музыки к удовлетворению «заданных» общественным мнением вкусов, её поистине многоликую сущность, заключённую в глубине внешне скромных звуковых композиций, как будто и не претендующих на судьбоносные открытия в музыкально-исторической перспективе.

Сложен мир брамсовской образности. С одной стороны, виртуозность ассоциируется с ощущением пианистического праздника, требует блестящей манеры игры, эффектного сценического поведения. С другой стороны, целомудренная простота интонационного строя призывает к взвешенному эмоциональному отношению, строгому отбору средств выразительности, сосредоточенному внутреннему состоянию, в определённом смысле отрешённому от чувственной жизненной сущности внешнего мира.

Запоминается строгий и серьёзный склад с выверенным равновесием эмоционального и рационального, местами проявляется суровая замкнутость и мистическое озарение, нередко ощущается глубоко спрятанная смутная грусть. В то же время, есть другой Брамс – непринуждённый и раскованный, любящий и умеющий веселиться. Это слышится в «Венгерских танцах», «Вальсах», воскресающих стихию танцующей Вены. Одним из лучших сочинений он считал «Летучую мышь» И. Штрауса (сына) и популярный вальс «Голубой Дунай».

Массивность архитектурной пластики и скульптурная плотность фактуры инициирует чувство широкого охвата звукового пространства. Из-за насыщенности мотивного созревания, интенсивности полифонического развития фортепианная ткань

представляется чрезмерно густой и вязкой. Отсюда проистекает такое качество брамсовского стиля как медлительность развёртывания. Художественная материя формируется неспешно, важно услышать каждое мгновение, осознать диалектику интонационно-ритмических сопряжений.

Возможно, здесь кроются корни сложности восприятия, когда пьесы Й. Брамса представляются информативно перенасыщенными, требующими постоянного и напряжённого вслушивания, переживания и осмысления. Однако композитор стремился к тому, чтобы его музыка была доступной.

Косвенным доказательством служат письма, где он критикует Р. Вагнера за чрезмерную сложность изложения: «Если “Мейстерзингеров” давать чаще нескольких раз в год, то театр будет пуст. Это наслаждение слишком интенсивное и выматывающее» [13, с. 225]. Проницательно подмечено, что «чем напряжённей и проблематичней взаимоотношения между композицией и интерпретацией, тем больше оснований говорить о бездонности самого сочинения, о его безмерной “прочности”» [14, с. 205].

Фортепианное творчество многообразно. В нём органично переплетаются разные истоки. Выделим наиболее существенные.

Й. Брамс считал Иоганна Себастьяна Баха родоначальником всего мирового искусства, учителем, заложившим основы грамматики и стилистики музыкального языка, энциклопедистом в использовании полифонических форм. Он часто вспоминал баховские заветы, подчёркивая их живительную силу: «Посмотрите как-нибудь сарабанды Баха! От начала до конца – одна божественная мелодия, изумительное членение» [цит. по: 13, с. 223]. В юности он усердно переписывал баховские манускрипты.

Как пианист, он играл многие произведения И.С. Баха, без подготовки мог исполнить наизусть любую из прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». Как дирижёр, постоянно включал в программы концертов Кантаты, Оратории, «Страсти по Матфею», «Высокую мессу». Современники отмечали, что Й. Брамс настолько хорошо знал оркестровые партитуры, что дирижировал их на память. Сочинял каденции к клавирным концертам, принимал участие в редакторской работе по изданию баховских сочинений. Восхищаясь гениальностью Чаконы из Партиты *d-moll* для скрипки *solo*, сделал транскрипцию для фортепиано, как и органной токкаты

*F-dur*. Оригинальность брамсовской Чаконы, что она для одной левой руки.

Й. Брамс нередко использовал баховские темы. Так, мелодия басового голоса из Кантаты № 150 явилась прототипом финальной темы Симфонии № 4. Тема Сонаты для виолончели и фортепиано *e-moll* интонационно близка Фуге из II тома «Хорошо темперированного клавира» в одноимённой тональности. В Каприччио op. 76 № 1 используется «тема креста», «всплывающая» на волнах возбуждённых фигураций (*agitato, sotto voce*), как ностальгия об ушедшем времени.

Словно выполняя заветы И.С. Баха, Й. Брамс сочиняет духовные хоры и мотеты, псалмы и песнопения, каноны и хоральные прелюдии на религиозные тексты. Духовным завещанием стали «Четыре строгих напева» op. 121, которые были закончены к 7 мая 1896, последнему дню рождения шестидесятитрёхлетнего композитора. Здесь он в очередной раз обращается к немецкой духовной лирике и философской образности. Тексты выбраны из книг библейских пророков и послания апостола Павла: «Всё произошло из праха и всё возвратится в прах... Но нет ничего лучше, чем наслаждаться человеку делами своими, потому что это доля его; ибо кто приведёт его посмотреть на то, что будет после него»...

Обратим внимание на одну из труднейших пьес – «Вариации и fuga на тему Генделя» op. 24. Здесь происходит диалог текстов и диалог стилей, межстилевое взаимодействие на огромной исторической дистанции: от барокко до романтизма. М. Арановский в своё время подчеркнул интересную особенность, которая «состоит в том, что стиль Генделя не сразу “модулирует” в стиль Брамса, но сначала проходит стадию стиля Шумана» [1, с. 268]. Так, его напоминает полиритмическое изложение во второй и третьей вариациях.

В финале цикла, будто вспоминая И.С. Баха и позднего Л. Бетховена, Й. Брамс создаёт величественную и масштабную фугу, где сочетаются приёмы имитационной и мотивно-разработочной техники. При этом полифоническая фактура типично брамсовская – это мощная аккордовая «кладка». Взаимодействие разных текстов и стилей образует коллизию, «которая разрешилась полным и безоговорочным утверждением авторского стиля» [1, с. 270].

Есть сочинения Й. Брамса, где влияние И.С. Баха вполне очевидно (финал Концерта № 1 *d-moll* для фортепиано с оркестром).

Однако есть брамсовские пьесы, где сходство с баховскими сочинениями присутствует, но проявляется опосредованно.

Интермеццо op. 117 № 2 *b-moll*. Выделим элемент композиторской техники, перешедший к Й. Брамсу «по наследству» от И.С. Баха. Это принцип мотивного ядра и развёртывания.

Напомним историю вопроса. В музыке барокко скрытая форма контраста внутри темы фуги приводит к образованию индивидуализированного ядра и его развёртывания в общих формах мелодического движения. Рельеф сконцентрирован в ядре тематически индивидуализированной интонации, функция развёртывания стремится рассеять его, растворить в общих формах движения, так как её задача создать тематический фон для мотивного ядра.

Обратимся к Интермеццо Й. Брамса. Мотив, образующий начало и костяк пьесы – секундовое образование. Семантика нисходящей секунды отсылает нас в сферу скорбных переживаний – это интонация слёз и печали. Приведём в качестве баховских примеров тему из Кантаты «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» («Плач, Жалобы, Заботы, Сомненья»), Фугу *h-moll* из I тома, Прелюдию *f-moll* из II тома Хорошо темперированного клавира.

В Интермеццо сохраняется семантическая основа, но обогащается тонким психологизмом, расширяя границы скорбно-лирического образа. В вариантных модификациях интонационного ядра представлена гамма эмоциональных оттенков: от отчаяния и безысходности до просветлённой надежды, от мистического отрешения до тревожного смятения и порыва к действию, которое не осуществляется. Внешнее спокойствие пьесы обманчиво. Проникновенная трепетность сочетается с глубоким и внутренне напряжённым тоном драматического повествования. Здесь «баховское проникает вглубь сокровенно лирического» [16, с. 23].

В качестве сквозной мелодической основы кратчайшее из возможных интервальных вариантов ядро пронизывает музыкальную ткань, обеспечивая целостность и интонационное единство. Развёртывание мотива как саморазвивающейся субстанции, кажущейся осмысленной и одушевлённой, проходит через разные этапы, отражает динамику драматургического формирования пьесы. В этом случае, «форма предстаёт в качестве “синтаксиса” композиции, поскольку получает линейный аспект “измерения”,

когда на первый план выступает то, что мы называем *логикой следования*» [1, с. 330].

Ритмическая остинатность сохраняется на протяжении всей пьесы. Эту общую особенность романтического искусства можно вспомнить на примере цикла 24 прелюдии ор.28 Ф. Шопена. Истоки в музыке барокко, прелюдировании, органных и клавирных импровизациях И.С. Баха. В Интермеццо *b-moll* основу *moto* составляют нетипичные длительности – тридцать вторые, образующие сплошную скользящую фактуру. Ранее они расцветивали основной голос орнаментальными узорами, но редко составляли основу собственно мелодического движения.

Автор называл «Три интермеццо» ор. 117 «Колыбельными песнями моей скорби». В большей степени эти слова соотносятся с Интермеццо *Es-dur*. С Интермеццо *b-moll*, интересующим нас в данный момент, более всего ассоциируется слово «скорбь».

Мотивные образования проникают в разные пласты фактуры, образуют в акустическом пространстве протяжённую линию мелодического развёртывания. Обратим внимание на умеренное обозначение скорости движения и указание на особую выразительность исполнения – *Andante non troppo e con molta espressione*.

Как правило, в музыке И.С. Баха нисходящая секундовая интонация сочетается с хореическим ритмом. При помощи лиги, связывающей сильную и слабую доли, выделяется необходимый аффект.

**Andante non troppo e con molta espressione**

Ped. Ped. Ped. Ped. \*Ped. Ped. \*Ped.

Й. Брамс предлагает другую, необычную модификацию метроритма. Секундовый мотив начинается на самой слабой из четырёх тридцатьвторых и направляется к относительно устойчивой или сильной доле такта, что является признаком ямбического ритма. В то же время лигатура, которая сохраняется на протяжении всей пьесы, нейтрализует активность направленного к сильной доле мотива, придавая ему характер метроритмического скольжения.

В результате мотив «повисает» в воздухе без видимой опоры, на размерных долях тактовой сетки возникает прерывистость движения, подобно синтаксическому членению литературного текста. Мотив мог бы показаться «порхающим», если бы не был так плотно «привязан» к фактуре. Он не имеет даже самостоятельных штилей, которые появляются только в кульминационных точках, видимо для того, чтобы он не мог «заблудиться» в гармонических потоках.

Композитор «рисует» мелодическую линию лёгкими, но выразительными штрихами. Краткость мельчайшего соединения делает мотивное ядро почти невидимым для глаза, но различимым для тонкого и чуткого слуха, в том числе и благодаря знаковой символике.

Тематическая насыщенность общих форм движения является одним из элементов стиля Й. Брамса. В анализируемом Интермеццо эта выразительная особенность становится основой развития. Отметим пленительную текучесть фактуры, непрерывность движущейся ткани, напоминание об основном мотиве: «ядро, синтаксически не отделяющееся от своего развёртывания, рассеивается и собирается вновь в начале каждого нового построения» [16, с. 24].

Равномерность ритмической пульсации в определённой степени способствует укреплению метрической сетки. Для того чтобы нейтрализовать жёсткую основу тактового скелета и сделать её более эластичной, вводится асимметрия крупных единиц схемы – неквадратных построений. Так, первое предложение длится 9 тактов, второе – 13 тактов, что создаёт энергетику внутреннего центростремительного движения, способствуя текучести музыкальной ткани.

В среднем разделе каждый фрагмент начинается с мотивного ядра, прорастающего в фактурные пласты, что вызывает ассоциации со скульптурной формой, оплетённой орнаментом. Впечатляюще показан унисонный хроматический ход в средних голосах, где ощущается скрытое присутствие «темы креста», что неслучайно. Й. Брамс преобразует мотив, делая его спокойным (расширение по времени звучания), умиротворённым (смена *b-moll* на *Des-dur*) и даже мечтательным (восходящее движение с интервалом кварты).

Унисонное движение появляется как «жуткий» призрак, символизирующий смерть, останавливающий пробуждение светлого чувства. Оно создаёт «внешнюю угрозу», преграждающую путь всем



надеждам. В тексте этот фрагмент выделен авторскими указаниями *sostenuto* с последующим *ritardando*.

В среднем разделе в полной мере проявляется своеобразие брамсовской фактуры: терции, сексты и октавы образуют аккорды разного типа, воспроизводят многоголосную полифоническую ткань.

Необычно выстроена и реприза-кода, где вновь рельефно просвечивается баховское начало. Итоговое значение эпизода подчеркнуто укрупнением движения (шестнадцатые вместо тридцать вторых при *Piu adagio*), органом пунктом (обращённый вариант мотивного ядра) и просветлением тональной краски (*B-dur*).

М. Юдина так поэтично характеризовала эту миниатюру: исполнитель «находит тонику в предпоследнем такте сочинения.., скитаясь в загадочно-сумрачных, то горьких и горестных, то мгновенно-неожиданных, призрачно-светлых интонациях. Сквозь всё сочинение слышится тревога... Однако где тревога, там и её источник; искание правды в целом, удивление, вопрошание, поиски и своего жребия, и разгадки причины скорби мира, и вообще непостижимых уму тайн вселенной» [18, с. 288].

В Интермеццо *b-moll* лирическое, глубоко интимное высказывание синтезируется с философски-трагедийной образностью. Отметим частные особенности стиля – графичность мелодии, информативная насыщенность, роль изобразительного ряда, в котором сконцентрирована и выразительная сущность пьесы, особая роль гармонии и пронизанность музыкальной ткани сквозным мотивным развитием.

Подводя краткие итоги предпринятому нами анализу первого истока стиля Й. Брамса, подчеркнём художественные параллели с И.С. Бахом: высокая этика в отношениях к жизни и искусству, мудрость и дисциплина творчества, сдержанность в проявлении чувств, строгость композиторского почерка. В смысле образной окрашенности наибольшая близость обнаруживается в сфере настроений сдержанной и глубокой скорби, религиозной медитативности лирико-философского диапазона. Среди конкретных общих деталей: естественная простота мелодического движения, рафинированные приёмы мотивной работы, вокальность интонирования, изобретательность полифонического мастерства.

Следующей генетически значимой фигурой, привлекающей наше внимание, станет Людвиг ван Бетховен. Исследователи отмечали, что подобно Л. Бетховену, Й. Брамс был эгоцентристом, характер

имел мужественный и бескомпромиссный, не был склонен к уступкам, отличался прямоотой и резкостью суждений. По убеждениям был оптимистом: «В моей жизни не было ни одной пессимистической минуты». Его прямоота и обидчивость нередко создавали конфликтные ситуации, что может напомнить нам факты из биографии Л. Бетховена. Современники замечали внешнее сходство: «Его облик заставляет вспомнить о некоторых портретах Бетховена» [3, с. 46].

В молодые годы автор «Немецкого реквиема» зачитывался биографией «великого Людвига». Первую симфонию Й. Брамса Г. фон Бюлов назвал «Десятой», имея в виду продолжение масштабной эпопеи Л. Бетховена. Композитор воспринял основы бетховенской концептуальности, включая развитие стержневых драматургических мотивов: «темы судьбы», преодоления жизненных препятствий, радости восприятия природы, философии созерцательного раздумья. Ему было близко понимание структурного строения цикла, которое культивировал великий предшественник. В крупных симфонических и фортепианных произведениях воспроизведена действенная процессуальная модель сонатного *allegro*, кульминационные точки которой находятся на гранях разработки и репризы.

Аналогично используются композиционные арки одноимённых тональностей, позволяющие укрепить целостность.

Брамсовский стиль впитал дух героизма и жизнеутверждающую энергию, обнажённость трагических коллизий и драматургическую направленность действия к позитивному итогу в финалах. Темброво-динамическая контрастность оркестрового и фортепианного изложения также ассоциируется с особенностями бетховенского творчества.

В качестве корреспондирующих примеров обратим внимание на Концерт №1 для фортепиано с оркестром и Симфонию №1 Й. Брамса. Среди несомненных параллелей бетховенская «тема радости», которая становится главной партией финала Симфонии. Её интонации «прорастают» в заключительном построении финала Концерта *d-moll*. Идея поиска основной темы, постепенного становления проникает не только в первую часть Симфонии, но и в финал, где особенно выразительным представляется подлинно бетховенский контраст между сумрачным вступлением и расцветающей лиричностью главной темы.

Выделим элементы авторского стиля, проявляющиеся в Симфонии и пролонгирующиеся на музыку фортепианных произведений. Среди них: драматургическая контрастность образных сопоставлений, символика выразительных средств, сквозная интонационная связь (как внутри частей, так и в целом), песенная основа тематизма, раскрывающаяся во множестве разнохарактерных деталей.

Расшифруем некоторые из приведённых выше тезисов. «Благуо весть» (побочная партия первой части) приносит валторна, олицетворяя тембром гармонию мироощущения. Рождается импульс, образующий сквозную интонационную связь с «темой радости» (главной партией финала). Характерно окончание минорной части в одноимённом мажоре. Образный смысл в том, чтобы направить «луч света» к «положительному» итогу. Отметим, что в финале Концерта №1 *d-moll* использован тот же композиторский приём.

Звуковая пластика мягких пастельных красок, образующихся от мастерского использования тембров деревянных духовых инструментов (гобая, валторны, кларнета, флейты), создаёт семантические амплуа оркестровых инструментов. Подтверждается тезис о лирической природе песенного тематизма как важной составляющей брамсовского стиля. Музыка средних частей Симфонии ассоциируется со светлой глубиной созерцательной гармонии поздних фортепианных интермеццо ор. 118 и ор. 119.

Мы вновь и вновь готовы погрузиться в изумительный мир пространственных линий симфонического звучания, перекликающихся тембров оркестровых инструментов, многоголосье «подхватывающих» подголосков. В большинстве медленных частей симфоний проявляется та же удивительно завораживающая особенность стиля. Необычна и гармония: гроздя неразрешающихся терцовых созвучий, хроматический ход малых секунд в восходящем движении (*h-his-cis*), который получил известность как «тристановский ход». Аналогичные черты встретим в фортепианном Интермеццо ор. 116 № 4 *E-dur*.

Превыше всего Й. Брамс ценил у Бетховена «Русские квартеты» и поздние фортепианные сочинения, считая, что там открываются совершенно новые миры и неизвестные ранее перспективы художественного самовыражения.

Общепризнанным считается тот факт, что Концерт №2 *B-dur* наиболее ярко вычерчивает параллели с Л. Бетховеном. В

монументальном произведении ощутимо классическое мироощущение, мужественная лиричность. Аналогии возникают с бетховенским Концертом №5 *Es-dur* благодаря чертам мощного *al fresco* и преобладанию крупной аккордовой фактуры.

Особенно любим молодыми исполнителями, в том числе, студентами консерватории, Концерт №1 *d-moll*. Подлинные причины, побудившие Й. Брамса к его созданию, остались невыясненными. В отдельных трудах содержатся ссылки, что первая часть написана под впечатлением от попытки самоубийства Р. Шумана (1854). Однако сам композитор в письмах и беседах с современниками не подтверждал этого факта. Установлено, что музыка первой части родилась из незавершённой симфонии, которой автор был неудовлетворён.

Фортепианный концерт занял то место, которое могла быть занять так и не появившаяся на свет симфония. Возможно, этим обстоятельством определён впечатляющий синтез принципов сольного и оркестрового изложения.

Симфонизация жанра инструментального концерта – одно из завоеваний романтического искусства. Начало было положено Л. Бетховеном, продолжение последовало в концертах Э. Грига, П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева.

Фортепиано используется в Концерте Й. Брамса не только как солирующий инструмент, оно «контактирует» с оркестром в мельчайших деталях, иногда отделяясь, чаще полностью растворяясь в общих образно–драматургических и темброво–колористических линиях развития. Объяснение этому факту находим в биографии мастера. К моменту начала работы над эскизами будущей симфонии Й. Брамс уже зарекомендовал себя как мастер в области фортепианного творчества. Вполне вероятно, что с помощью проверенного инструментария он решил компенсировать шероховатости в новом для себя стиле оркестрового письма. Однако оркестровые эпизоды выписаны с удивительным мастерством, а солирующее фортепиано органично вписывается в общую панорамную фактуру.

Оркестровое вступление может претендовать на роль самостоятельной пьесы, вызывая ассоциации с интродукцией к вокально-хоровому произведению лирико-эпического плана. Оно вполне успешно конкурирует с любой оперной увертюрой по

эффектной силе драматического действия, по рельефному контрасту сцен-эпизодов.

Музыка, звучащая в начале оркестровой экспозиции, сразу приковывает к себе внимание. Накалённость грозовой атмосферы, полной тревожных предчувствий, воссоздается мгновенно, буквально с первых звучаний. Композитор использует концентрированный набор выразительных средств: крупный рельеф мелодического ядра на фоне эффектного в плане звуковой изобразительности и в то же время драматургически «настраивающего» тремоло литавр. При разной динамической насыщенности этот фрагмент ассоциируется с началом Симфонии №9 Л. Бетховена:

The image shows a musical score for Piano I and Piano II (Orchestra) in 6/4 time, marked Maestoso. The score is for the beginning of a piece. Piano I (Piano) is marked Maestoso and has a rest. Piano II (Orchestra) is marked Maestoso and ff, with a string section (Str.) and percussion (Pk.Hr.) part. The string part features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of mf. The percussion part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of mf.

В оркестровой интродукции взаимодействуют между собой несколько стилевых линий. Это в полной мере отражает удивительную особенность стиля Й. Брамса: множественность истоков и синтезирующую способность композиторского таланта. Яркость, броскость, масштабность образуют мгновенно возникающее сопряжение с началом Концерта №5 *Es-dur*.

Там героическое самоутверждение солиста проявляется в одномоментном контакте с оркестром, провозглашающим призыв к совместному действию. Й. Брамс отдаёт оркестру полностью вступительный раздел, концентрируя обобщённую образность и черты самостоятельного драматургического повествования.

То обстоятельство, что Концерт начинается на высшей кульминационной точке, заставляя мгновенно включиться в происходящее действие, напоминает черту стиля Р. Шумана. Вспомним начальные такты концертов для фортепиано *a-moll* и для скрипки *d-moll*.

В то же время специфика и масштаб проявления вышеназванной особенности у двух композиторов имеют не только общие черты, но

и принципиальные различия. У Р. Шумана кульминационная точка возникает как вспышка, мгновенная реакция, неожиданный эмоциональный импульс. Для примера вспомним начало Концерта *a-moll* для фортепиано с оркестром. «Взвинченные» аккорды в любимом композитором пунктирном ритме проносятся столь стремительно, что не успеваешь осознать то, что произошло, как уже звучит певучая главная тема в оркестре. Нередко здесь дирижёры предлагают более спокойный темп, так как сложно перейти к другому состоянию.

В оркестровой интродукции Концерта Й. Брамса действие разворачивается величественно и неторопливо, сохраняя накалённость и высокий градус эмоции в течение довольно длительного протяжения. «Взрывной» драматизм уравнивается эпической масштабностью. Композитор не предлагает определённой скорости движения, выписывая обозначение *Maestoso*. Размер 6/4 в исполнительской и композиторской практике ассоциируется, как правило, с размеренным и повествовательным характером.

Рождаются и другие стилевые параллели. Главная тема изложена по звукам трезвучия, напоминая о характерном приёме Л. Бетховена. В то же время внутренний пафос, воплощённый в речитативности мелодической линии, сопоставим с вдохновенной риторикой декламационных тем И.С. Баха. Способы контрапунктического изложения, образующие полифоническую канву, воскрешают традиции старых мастеров. Эффектность угрожающих раскатов тремоло, неистовая взвинченность мефистофельских трелей и необузданных форшлагов заставляет мысленно обратиться к демонической фигуре Ф. Листа. Ещё одна художественная параллель возникает с Концертом №24 *c-moll* В.А. Моцарта. Несмотря на различающийся масштаб и несхожесть динамического и фактурного облика, трагическая смятенность чувств в начале этих сочинений представляется близкой по духу. Синтезируя названные тенденции, Й. Брамс создаёт редкостную тему, воплощающую стихийную и мощную силу чувств, сдерживаемых неуклонной волей разума. Кажется, подобно будущим скрябинским «категорическим императивам» эта тема, гордая и властная, намерена диктовать волю всему миру. По эмоциональному состоянию ей близки строки Пушкина из стихотворения «Предчувствие» (1828):

*Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей*

## *Непреклонность и терпенье Гордой юности моей?*

Неповторимо прекрасна вторая оркестровая тема. Нисходящие секундовые интонации, секстовый запев, светотени мажора-минора, «простая» гармонизация с добавлением щемящего нонаккордового созвучия – всё это придаёт ей народно-песенный и одновременно возвышенно-романтический характер. Необычность изложения в «грудном» контральтовом регистре с неспешным кульминационным подъёмом вверх побуждает к ассоциациям: в глубине души, в потаённых уголках зарождается чувство, где сосуществуют смятение и порыв, напряжённое ожидание и неразрешимое томление.

В данном случае вспоминается, как Ф. Ницше утверждал, что чертой стиля Й. Брамса является меланхолия: «характернейшим для него является томление» [цит. по: 7, с. 176].

Кульминационный эпизод оркестрового *Tutti* изложен в подлинно бетховенской манере – с подчёркнуто угловатым ритмом, упорством повторяемых мелодических интонаций, энергичной поддержкой гармонического баса. После кульминации начинается весьма основательная подготовка к вступлению солирующего фортепиано. На протяжении нескольких тактов в оркестре происходят удивительные вещи: умиротворение образного строя, рассредоточение динамического колорита, приглушение тонального света и погружение в тишину.

Главная тема появляется из «растворённого» оркестрового звучания. С одной стороны, она воспринимается как продолжение повествования, с другой – выделяется пронзительной тонкостью внутренней интонации. Здесь используется контраст одноимённых тональностей *D-dur* – *d-moll*, чтобы подчеркнуть сокровенный характер индивидуального высказывания.

Тема «модулирует» в бесконечных образных просторах внутреннего чувства. Она сочетает в себе суровую элегичность и благородную мечтательность. В её бездонной глубине таятся скрытые от внешнего взгляда взрывные силы. Мужественная сила и романтическая меланхолия составляют удивительный синтез художественного образа:

Обратим внимание на строение главной партии. Узнаваема излюбленная брамсовская фактура: двойные терции и сексты, наполненные октавы. При первом взгляде кажется, что тема изложена громоздко, но при звучании не возникает ощущения тяжеловесности или приземлённости. Верхний голос мягко раскачивается, выразительно опеая тона трезвучия *d-moll*. Особую красоту создают гармонические краски, выделяется использование субдоминантовых созвучий. «Органное» *ostinato* басового голоса оттеняет мерцающие переливы движения параллельных терций мелодии. Кажется, что главный мотив присутствует столь незримо, а линия его мелодической горизонтали столь растворима, что надо очень внимательно прислушиваться, чтобы уловить его в кажущейся лёгкой рассеивающейся дымке.

Фактурное изложение партии солиста напоминает начальную тему Концерта №4 *G-dur* Л. Бетховена. Это было одно из любимейших произведений Й. Брамса, которое он часто исполнял на концертных эстрадах в качестве солиста.

В последующем развитии брамсовской темы, в мелодических разливах пассажей, выписанном ритмическом дроблении, скрытном *accelerando* также ощущаются бетховенские влияния, напоминающие аналогичную «раскрутку» главной темы в первой части Концерта №4.

Вторая тема в исполнении солиста выделяется тем, что в сравнении с оркестровым вариантом здесь активно проявляет себя сопровождение. В первом случае представлено скупое движение по звукам разложенных трезвучий, создававших эффект акустической настройки. Во втором случае, в партии фортепиано, аккомпанемент развит в фигурационном и динамическом планах. Композитор насыщает фактуру нижнего голоса хроматизмами, усиливая динамику до *forte*.



Побочную партию (фортепиано *solo*), изложенную аккордами в технике полифонического письма, называют «наследницей» медленных и величавых тем Л. Бетховена, сочетающих мужественную приподнятость и проникновенную лиричность:



Начинаясь с интонации кварты, она горделиво и уверенно поднимается вверх. На высшей точке достигнутого подъёма, мелодия приобретает удивительную силу, начинает раскачиваться, словно оттягивая момент расставания, пытаюсь продлить то чувство «блаженства и безнадежности», аналогию которому можно обнаружить у Ф. Тютчева в стихотворении «Последняя любовь» (1853):

*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.*

Немаловажная деталь! Квартовая интонация начала побочной партии становится лейтинтонацией всего Концерта. Она появляется в кульминационном эпизоде средней части в оркестре на фоне раскатывающихся пассажей солирующего фортепиано. В финале она становится основой темы рефрена. Поразительно мастерство композитора, показывающего каждый раз новые грани её формирования. В побочной партии первой части при размере 6/4 тема звучит протяжённо и лирично. В кульминационном эпизоде средней части квартовая интонация, соединяясь с активным затактовым ритмом, придаёт художественному образу мужественную силу. В финальной теме появляется синкопа, подчёркивая энергичность и устремлённость.

Если вспомнить Концерт №5 *Es-dur* Л. Бетховена, то заметим характерные совпадения: с интервала кварты начинается главная тема

первой части и та же квартовая интонация, подчёркнутая затактовой восьмой, усиливает энергию темы заключительного Рондо.

Характеризуя первую часть в целом, выделим расстановку кульминационных моментов на гранях формы: в начале, в разработке, при вступлении репризы, что соответствует требованиям бетховенской модели. В композиционном плане Й. Брамс соединяет принципы сквозного действия и статичности показа эпизодов-картин.

При углублённом анализе художественных параллелей обнаруживаются разнонаправленные векторы проявления мощной внутренней энергетики. Энергия Л. Бетховена драматического плана. Энергия Й. Брамса лирико-эпического характера.

Сопоставимы и медленные части. Ассоциации с названным выше Концертом *Es-dur* и его средней частью *Adagio in poco mosso*: погружённость в неторопливое мечтание-раздумье, хоральное аккордовое вступление, романтическая «шопеновская» мелодика с необычайно красивой пластикой оплетающих фигураций. Выделим и отличительные черты у Й. Брамса – медлительность развёртывания, насыщенное многоголосие, завершённость композиционного строения, созерцательная лирика чувства (выражение Б. Асафьева).

Один из фрагментов медленной части бетховенского концерта *Poco piu animato* предвосхищает брамсовскую фактуру, в фортепианном изложении преобладают двойные терции и сексты. Интересны воспоминания ученика Й. Брамса по композиции Г. Йеннера. Мастер предлагал ему сочинять пьесы по модуляционному плану бетховенских *Adagio*, подчёркивая, что он и сам так делал. Как правило, он требовал неременного господства мелодии в совокупности с хорошо прочувствованным, контрапунктирующим басом [6, с. 216].

Финал вызывает аналогии с полифонической техникой и отчётливой артикуляционной шлифовкой баховского стиля. Тем не менее, тональная драматургия (*d-moll* – *D-dur*), а также интонационная близость основной темы заключительного раздела к «теме радости» заставляет вновь вспомнить Симфонию №9 Л. Бетховена. Кроме того, по характеру образа и заострённости штриха главная партия перекликается с темой финала бетховенского Концерта №3 *c-moll*.

Приведём мнение В. Фуртвенглера о возникающих параллелях: «Как и у Бетховена, у него проявилась тенденция заключать могучее, беспредельно остро пережитое содержание в самую простую и

сжатую форму, а не наоборот...– из простого материала строить огромный и кажущийся хаотичным мир» [12, с. 187].

Наконец, перед нами последняя фигура рубрики «Истоки и влияния» – Роберт Шуман. В юные годы Й. Брамс не испытывал особого влечения к музыке Р. Шумана, любимыми композиторами для него были И.С. Бах и Л. Бетховен. И как же всё кардинальным образом изменилось во время знаменательной встречи в 1853 в Дюссельдорфе на квартире Р. Шумана!

Молодой Й. Брамс исполнил маэстро Сонату №1 *C-dur*. Через некоторое время в статье «Новые пути» Р. Шуман восторженно приветствовал нового композитора, сказав о нём: «Тот единственный, кто выкажет нам своё мастерство не в постепенном развитии, но, подобно Минерве, вышедшей из головы Крониона, явится в полном вооружении» [цит. по: 3, с. 28]. Й.Брамс был провозглашён «новым Мессией». Их связывала не только искренняя дружба. Общность литературных вкусов выразилась в предпочтении поэтов Brentano, Новалиса, Жан Поля, Геддера. Налицо привязанность к определённым жанрам: вариационные циклы, вокальные и фортепианные миниатюры. Тожественны суждения по вопросам музыкального творчества, понимания роли художника в жизни общества и в искусстве.

Подобно Р. Шуману Й. Брамс отождествлял себя с литературными персонажами Э.Т.А. Гофмана. Центральной фигурой, естественно, оказался Крейслер – «экстравагантный чудак, импульсивный и одержимый», знакомый нам по роману «Житейские воззрения кота Мурра». В дневниковых записях Й. Брамс именовал себя «Иоганнесом Крейслером – младшим», выделяя приоритет старшего друга в использовании псевдонима, ставшего нарицательным в общем искусстве романтизма. Другой герой Э.Т.А. Гофмана из рассказа «Учёные записки Иоганнеса Крейслера» по имени Хризостамус, «тихий приветливый юноша, робкий и сдержанный» ассоциировался у молодого Й. Брамса с придуманным Р. Шуманом флегматичным Эвсебием.

От Р. Шумана перенял Й. Брамс романтическую взволнованность и порывистость в проявлении чувств, эмоциональную наполненность и увлечённость, образно-психологическую детализацию. Камерный тон повествования и приглушённость звукового колорита корреспондируют шумановскому «Внутреннему голосу» или «Голосу издалека», знакомому нам по Новеллете № 8 *fis-moll* и «Юмореске».

Перекликающимися представляются такие качества, как постепенное раскрытие многогранности образов через выявление психологического подтекста, дискретность мысли, сквозное развитие интонаций, скрепляющих целое, своеобразие образных модуляций, растворение мотивов в общих формах движения. Тенденция лирического завершения крупных циклов в духе возвышенных откровений «*Der Dichter spricht*» пролонгируется в заключительные части брамсовской Симфонии №3 и Вариаций на тему Шумана ор. 9.

Проведение параллелей может быть бесконечным. Предложим несколько вариантов. Представим, что черты сходства между двумя композиторами определены. Задача: выделить отличия, найти противоположные грани, показать индивидуальные особенности стилей по схеме: аргумент – контраргумент или тезис – антитезис.

Тезис первый: в музыке Р. Шумана больше открытого, непосредственного излияния чувств, мир художественных образов причудлив и фантастичен. Антитезис: в стиле Брамса отмечаются противоположные черты: «девственная стыдливость, целомудрие слухового аппарата, заставляющие его брезгливо отворачиваться от всего... поразительного, резкого, пикантного» [цит. по: 17, с. 360].

Тезис второй: Р. Шуман в самозабвенной увлечённости, вдохновлённый обилием невероятных планов, нарушает границы традиционных форм, создавая новые, не укладывающиеся в рамки привычного восприятия. Антитезис: иное наблюдается у Й. Брамса. Мир его произведений романтичен, но соотносится с упорядоченным формообразованием. Кажется, что он не испытывает желания бесконечно расширять материал искусства, считая, что есть границы как в выражении художественного образа, так и в средствах музыкального языка. Подобно настоящему архитектору, Й. Брамс придерживается принятых и «освящённых» временем канонов искусства, не допуская чуждого, наносного, внешне эффектного, но пустого и бессодержательного. Известен его девиз: «Перо дано нам не только для письма, но и для того, чтобы зачёркивать уже написанное».

Тезис третий: Р. Шуман стремится к укрупнению формы, например, в последней Новеллете *fis-moll*, где увеличение структурного пространства превращает её в сюиту сквозного действия. Начиная сочинять миниатюры, объединённые в цикл («Бабочки»), в конце творческого пути он отдаёт приоритет крупным композициям (Концерт *a-moll*, Концертштюк, Концертное аллегро

для фортепиано с оркестром). Антитезис: у Й. Брамса отмечается противоположная тенденция к сжатости формы и концентрации в изложении материала в поздний период творчества. Начав с крупных произведений, он заканчивает творческий путь миниатюрами. Приведём мнение В. Фуртвенглера: «Чем старше он становился, тем проще..., строже, тем дальше от всего театрального..., но не в ущерб скрытой... взрывной силе и бездонной глубине» [12, с. 185].

Для нас интерес представляет диалог двух авторских стилей, воплотившийся в Вариациях на тему Шумана ор. 9.

Для основной темы Й. Брамс выбирает «Листок из альбома» (*Ziemlich langsam*) *fis-moll* из шумановского сборника «Пёстрые листки» ор. 99 (1841). Особенность его в сочетании лирического откровения и трагической замкнутости: «Это тема-прощание, тема-предчувствие, исполненная глубокой и тихой печали с чуть заметным траурным оттенком» [15, с. 70]. К. Вик использовала его фрагментарно в одном из своих сочинений (ор. 20):



В Вариациях ощущаются тематические реминисценции с музыкой Шумана и его жены: девятая вариация «цитирует» изложение «Листка из альбома» ор. 99 *h-moll*, десятая – «корреспондирует» Экспромту К. Вик ор. 5 № 1. В теме обнаруживаются черты шумановского стиля, известные нам по анализу *Quasi variazioni moto de Clara Wieck* из Большой сонаты *f-moll*: начало темы с квинтового тона, постепенная нисходящая линия, ведущая к тонике.

В первой вариации начинает происходить «стилевая модуляция». Тема звучит в партии левой руки, её первоначальный облик сохранён, но верхний голос разворачивает восприятие в плоскость брамсовского стиля. Появляется группа вводных тонов (*fis, eis, des*), в результате чего гармония заметно хроматизируется, а тональная краска начинает «мерцать» (*Cis-dur, fis-moll, A-dur*). Это брамсовские

стилевые черты: гармоническая мелодика или мелодизированная гармония.

Во второй вариации используется в качестве смыслового «носителя» один из труднейших шумановских ритмов – пунктир в трёхдольном размере (пятая вариация «Симфонических этюдов», финал «Крейслерианы»). Он «спрятан» в нижнем голосе, что придаёт музыке причудливый и таинственный колорит. Полётность и ускользящую опору третьей шестнадцатой, которая у Шумана в заключительной пьесе «Крейслерианы» создавала эффект «подпрыгивающей походки», Брамс притормаживает синкопированными аккордами правой руки, придавая порывистому и нервному движению черты приземлённости и основательности. Удивительно, но факт: вводя дополнительный эффект синкопы, композитор не только не снимает, но усиливает специфический шумановский характер, действуя в то же время собственными средствами:

Var.2  
**Poco piu moto**  
*espressivo*

*p* *stacc. e leggiero* *cresc.* *mf*

В третьей вариации выделим в мелодике характерные терции и сексты, интонации вздоха. Шумановская тема насыщается хроматическими гармониями, проходит через отдалённые тональности: модуляции в *f-moll* и *As-dur* для основного *fis-moll* выглядят «как путешествие по дальнему зарубежью» (выражение М. Арановского):

Var.3  
**Tempo di tema**

*p* *stacc. e leggiero* *cresc.* *mf*

Типично шумановскими представляются внезапные остановки движения (пятая вариация), введение мелодических интонаций в бегущую ткань шестнадцатых (шестая вариация), неожиданность эмоциональных переключений, обнажённость динамических контрастов.

Й. Брамс «заимствует» и шумановский план построения вариационного цикла, где присутствуют две сквозные линии, выстроенные по принципу образной антитезы, что подчёркивается всеми необходимыми средствами (смена темпа, лада, ритмического рисунка).

В отдельных фрагментах представлен «почти дословный» по силе эмоционального противостояния конфликт шумановских типажей: взрывной энергии Флорестана и созерцательной меланхолии Эвсебиа (переход между шестой и седьмой вариациями).

Обратим внимание как в седьмой «эвсебиевской» вариации характерные черты героя воспроизводятся «игрой» гармонических красок. Напомним, что гармония у Й. Брамса является ведущим элементом стиля. Вслушаемся в звучащую музыку. Увеличенное трезвучие, остановившись на длинной ноте, превращается сначала в уменьшенное и затем в мажорное созвучие. Перечисленные гармонии могут вызвать психологические реакции – удивление, настороженность, облегчение. Так, на протяжении нескольких тактов создаётся «зона образных модуляций». Медлительность совершающегося гармонического перелива ассоциируется с задумчивостью флегматичного Эвсебиа. И вдруг, словно неожиданно очнувшись (пауза после краткого звукового мгновения, символизирующего рождение новой гармонии!), он прерывает забытьё, чтобы затем вновь погрузиться в него и продолжить созерцательные медитации.

Так, в Вариациях проявляется игровая логика неожиданных образных сопоставлений, идущая от Р. Шумана. Отличие в том, что у Й. Брамса откровенность игровых моментов выглядит спрятанной и приглушённой, внешняя эффектность контрастов уводится в глубину энергетического пространства. Начиная с пятой вариации, зависимость тематизма от шумановского инварианта значительно ослабевает. Нарушается один из принципов – соблюдение формы темы, незыблемость тактовых границ (если в пятой вариации – 43 такта, то в седьмой – только 7). Усиливая центробежные тенденции в изложении музыкального материала, композитор начинает

воспринимать и актуализировать тему как «код», который он пытается дешифровать собственными средствами: «Тема Шумана даёт духовный заряд для развёртывания брамсовского художественного мира» [1, с. 274].

На примере Вариаций ор. 9 проявляется и другая важная черта брамсовского стиля, которую обозначают как *полистилистика*. Раскрывая смысл понятия воспользуемся аргументацией А. Шнитке: «Полистилистику часто понимают как некое механическое взаимодействие разных способов выражения, приёмов речи, творческих манер и т. д. Мне кажется, далеко не всегда это так. Часто в творчестве композитора происходит взаимодействие некоего центрального, основополагающего, *лично окрашенного стилевого начала* – и, так сказать, периферийных стилевых веяний, отблесков и отголосков внешнего мира. Сплав одного с другим, внешнего с внутренним (конечно, чёткой разграничительной линии между ними провести нельзя) и образует ту сложную субстанцию, которую слишком легко иной раз именуют полистилистикой» [цит. по: 10, с. 106].

Наряду с влиянием автора «Пёстрых листков», в брамсовской фактуре параллельно присутствуют признаки других стилей. Изложение темы в виде хорала напоминает И.С. Баха с присущей ему строгостью и некоторой отрешённостью от мирской суеты. Влияние баховской «органной» школы чувствуется и в финале.

Активность подчёркнутых затактовых интонаций (шестая вариация) заставляет вспомнить мужественную энергетику бетховенского стиля и его «аппассионатную» стихию стремительного и в то же время сдерживаемого напора движения шестнадцатых. Четвёртая вариация звучит столь бесхитростно и просто, что в памяти мгновенно всплывают интонации Песен без слов Ф. Мендельсона. Пленительные фигуры мелодического интонирования четырнадцатой вариации напоминают стилистику Ф. Шопена. Отмеченные приёмы стилевых «вкраплений» не отменяют своеобразие брамсовского стиля, но способствуют раздвижению его художественных горизонтов.

Анализируя разные аспекты полистилистики, В. Медушевский подчёркивал, когда основной, ощущаемый слухом стилевой стержень («тоника стиля») нагружается неявно выраженными приметамы других стилей («иностилевая периферия»), то «эффект



полистилистики снижается, поскольку заимствованные черты стиля органично используются в роли традиций» [8, с. 38].

Вариации на тему Шумана ор. 9 показывают высочайшее мастерство композитора в разнообразии способов трансформирования музыкального материала. Выделим основные принципы вариационной техники. Это, прежде всего, активная работа с темой, при которой сохраняется её главенствующая роль, и в то же время используется многоплановость внутренних потенций при сохранении периодичности и гармонической основы. Как отмечал Й. Брамс, эталоном для него послужили «Симфонические этюды» Р. Шумана. Он стремился, чтобы каждая вариация была отточенной и детализированной, чередование выстраивалось по чёткому плану, обеспечивающему композиционную логику структурирования крупной формы. В данном случае претворена идея «свободных вариаций», которая первоначально принадлежала Л. Бетховену, затем получила развитие в циклических композициях Р. Шумана. В цикле Й. Брамса присутствует жанровое разнообразие вариаций. Так, например, можно отметить хорал и этюд, элегию и марш, речитатив и ноктюрн. Высокая степень удалённости пьес от темы подтверждает признаки «свободных вариаций». Объектом развития становится не только мелодический голос, но и басовая основа (вторая, девятая и шестнадцатая вариации).

Специальное внимание следует уделить заключительному фрагменту. Гармоническое ядро темы проводится в нижнем регистре. Неожиданный приём расширения по времени звучания в три раза (четверть превратилась в половинную с точкой) напоминает полифоническую технику И.С. Баха. Укрупнение звучания сообщает теме величавую значительность и выявляет черты органного письма, так как басовый голос дублируется в октаву. Одновременно происходит трансформация метрического движения: двудольный размер начала Вариаций превращается в шестидольный. Этот приём композитор использует, чтобы показать образную и жанровую метаморфозу темы. Печальная интонация личностного повествования приобретает характер лирико-философского обобщения:

Var. 16

Adagio

Хоральный пролог перекликается с заключительным эпилогом, где выразительно звучит речитатив баса *solo*, словно транслирующего возвышенные размышления о чём-то важном, судьбоносном. Вследствие замены начального минора одноимённым мажором (*fis-moll* – *Fis-dur*) создаётся композиционная арка, скрепляющая сочинение и выполняющая важную драматургическую роль. Подобный приём Р. Шуман применил в «Симфонических этюдах», где печальная и сумрачная начальная тема преобразуется в ликующе-победный праздничный финал. Й. Брамс иначе использует тональную перекраску. Ему ближе по внутреннему состоянию шумановские заключения лирико-философского характера «*Der Dichter spricht*». Просветлённость, умиротворённость, возвышенная медитация – вот примерный круг образного художественного звукоряда финала.

Необычен тональный план Вариаций. Отклонения в субдоминантовую сферу (*h-moll* и *D-dur*) и возвращение в основную тональность создают ощущение репризы двухчастной формы, вписанной в вариационную структуру. Подготовка красочных изменений строго выверена. Модуляционный план восьмой вариации разомкнут (*fis-moll–Fis-dur*), последняя функция – доминанта к *h-moll* девятой вариации. Также педантично подготовлен возврат основной тональности в двенадцатой вариации (реприза): в заключительных тактах одиннадцатой пьесы модуляция *D-dur–Cis-dur*. Две последние вариации проходят в мажоре с энгармонической заменой бемолей на диезы (*Ges-dur–Fis-dur*). Тем самым, они естественным образом выделяются, завершая цикл, подводя итог всему предыдущему развитию. Поразительно богатство и изобретательность полифонических приёмов. Каноны, звучащие в октаву (восьмая вариация), в секунду (четырнадцатая), в сексту (пятнадцатая), придают музыке налёт архаики, но полны внутреннего тепла и отличаются характером романтического томления.

Авторские ремарки были проставлены в первоначальном варианте: «Йоганнес» – так он отмечал меланхолически-здумчивые и сентиментально-чувствительные пьесы. Те, что полны взрывной динамической силы, отличались беспокойным характером и имели прихотливый, причудливый облик, он выделял иначе – «Крейслер». Автограф сохранил и другие словесные метки «в духе Шумана». Так, к десятой и одиннадцатой вариациям был написан поэтический текст «Розы и гелиотропы уже цвели». К сожалению, при дальнейшей редакции Й. Брамс убрал приведённые выше ремарки, они показались ему ограничивающими творческую волю интерпретатора.

На первый взгляд фактура Вариаций воспринимается как специфично фортепианная. Однако при внимательном анализе проявляются черты *оркестральности*. В качестве примеров можно назвать тему, первую, вторую и третью вариации, которые ассоциируются со звучанием духовых инструментов. Тембральность духовых слышится и в фактурном изложении тринадцатой пьесы *Non troppo Presto, pianissimo end molto leggiero*. В пятой вариации динамический и штриховой контраст *forte – piano* и *detashe – staccato leggiero* воспроизводит эффект сопоставления оркестровых групп. В восьмой вариации запоминается тремоло в басу, а также быстро исчезающее, но создающее необычайно пленительный эффект, сопровождающее тему *arpeggiato*.

Обратим внимание и на четырнадцатую вариацию. Выразительная, словно говорящая мелодия, изложенная в виде канона, плавно движется на фоне легко звучащего аккомпанемента, напоминающего *pizzicato* струнных инструментов. Особую щемящую нотку чувственного напряжения создаёт интервал малой секунды, с которого начинается имитационное развитие мелодического мотива:

Var. 14  
Andante

*p espressivo.*  
*stacc. e legg.*

Одна из удивительных черт стиля Й. Брамса – это «дисциплинированная фантазийность» или «фантазийная дисциплина». Романтическая детализация психологических нюансов

происходит в пропорционально ясных чертах строго выверенной композиции. Р. Шуман чрезвычайно высоко оценивал это сочинение, наделяя отдельные вариации такими эпитетами, как «восхитительные», «остроумные», «сладостные», даже «осчастливливающие»!

Наконец, сопоставим гармонические и мелодические средства выразительности. Гармоническое письмо Р. Шумана отличается, с одной стороны, оригинальностью и незавершённой, с другой – некоторой однозначностью принимаемых решений. В качестве примера вспомним миниатюру «Вечером» из «Фантастических пьес» ор. 12. Пленительный колорит закатных красок воспроизводится, прежде всего, благодаря метроритмическому своеобразию, где мелодический мотив изящными штрихами вписывается в движение разложенных гармоний. Длительное выдерживание одной краски создаёт ощущение разлитого в воздухе покоя и созерцательной красоты. На этом примере можно увидеть как одновременное применение аккордовых и неаккордовых гармонических тонов создаёт «мерцающий» колорит, отражающий художественную особенность пьесы.

У Й. Брамса отмечается, с одной стороны, строгая продуманность и классическая основательность, с другой – значительно бóльшая вариативность гармонических решений, неоднозначность горизонтально-вертикальных построений. Представим себе поздние миниатюры. Насыщенность гармонии, сдерживающей увлечённость мелодической линии, в Интермеццо ор. 117 № 2 *b-moll*. В Интермеццо ор. 119 № 1 *h-moll* чарующий, скользкий и переливчатый колорит благодаря созвучиям терцовой структуры (септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды). В Интермеццо ор. 116 № 4 *E-dur* выразительна пастельная краска плагальных оборотов субдоминантовой окрашенности, светотеневые соотношения одноимённых мажора и минора. Формообразующая роль голосоведения, когда фортепианная ткань насыщается имитациями, оstinатными ритмами, переходящими из одного пласта фактуры в другой, отчётливо ощущается в Интермеццо ор. 116 № 3 (середина). Нередко в гармонии возникают гирлянды «цепляющихся» друг за друга неразрешённых аккордов, образующих настолько сложные эллиптические обороты, что исследователи справедливо усматривают

здесь предвосхищение гармонии будущего, прозрение стилистики музыки Р. Штрауса, А. Скрябина, К. Дебюсси.

Мелодизм Й. Брамса отличается лаконичным и простым рисунком в сравнении с Р. Шуманом, который подчёркивает характерность образа специфической выразительностью мелодического контура. Вспомним пьесу «Отчего?». Мелодия содержит лишь один конкретизированный психологический штрих: вопрос–недоумение, наполняющийся в воображении исполнителя романтическими бликами и полутонами. Характерная выразительность мелодического рисунка графически изображает взмах крыльев «Вещей птицы». Й. Брамс не стремится к откровенным, «изображающим» мелодиям. Нередко мотивное ядро содержит традиционные обороты, характерные для классического искусства и связанные с немецким фольклором. Можно говорить о графичности и контурном типе мелодий. Их выразительная сила проявляется в процессе развития, где ощутима логика продуманной мотивной работы. Нередко автор требует от исполнителя длительной концентрации внимания на одной или нескольких непрерывно развивающихся линиях. Представим Интермеццо *cis-moll* op. 117 № 3, где мелодия, изложенная унисоном, развивается на строгой диатонической основе с опеванием устоев секундовыми интонациями, где отсутствует изысканная орнаментальность, характерная для манеры Р. Шумана. В заключение подчеркнём: «Простота внешнего рисунка мелодической линии и вместе с тем функциональная наполненность её тонов, сдержанность возникающего на диатонической основе ладогармонического развития, обусловленная переменностью функций, и одновременно богатая светотень, исходящая от гармонии – всё это отражает основные стилевые принципы Брамса» [4, с. 91].

### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:**

1. Определите место Й. Брамса в романтическом искусстве.
2. Назовите отличительные черты фортепианного стиля.
3. Как начинался творческий путь Й. Брамса?
4. Проведите художественные параллели со стилем Р. Шумана.
5. В чём особенность поздних сочинений Й. Брамса?

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.

2. *Баренбойм Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. – М.: Музыка, 1974. – 335 с.
3. *Галь Г.* Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов на Дону: Феникс, 1998. – 640 с.
4. *Гусева А.* Гармония как фактор стиля Брамса. // Проблемы высотной и ритмической организации музыки: Сб. ст. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 50. – С. 83–99.
5. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
6. *Йеннер Г.* Человек, учитель, художник // Музыкальная академия. 1998. № 1. – С. 216–220.
7. *Кулова Е.* В классе профессора Е. В. Малинина: работа над произведениями И. Брамса и С. Прокофьева // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. – М.: МГК, 1989. – С. 117-127.
8. *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. – С. 24–39.
9. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. – М.: Музыка, 1983. – 219 с
10. *Соколов А.* Векторы культуры в музыкальной панораме XX века // Двенадцать этюдов о музыке. – М.: МГК, 2001. – С. 101–109.
11. *Фишер Л.* Два образа // Музыкальная академия. 1998. №1. – С. 170–173.
12. *Фуртвенгелер В.* Знак гения // Музыкальная академия. 1998. №1. – С. 184–188.
13. *Хейбергер Р.* Фрагменты из «Воспоминаний о Брамсе» // Музыкальная академия. 1999. № 3. – С. 222–238.
14. *Хитрук А.* Неоромантическое интермеццо // Музыкальная академия. 1998. № 1. – С. 203–206.
15. *Царёва Е.* Иоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1986. – 383 с., ил., нот. – Классики мировой музыкальной культуры.
16. *Царёва Е.* К проблеме стиля И. Брамса // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1971. – С. 19–35.
17. *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. – М.: Музгиз, 1953. – 435 с
18. *Юдина М.* Статьи: Воспоминания: Материалы. – М.: Советский композитор, 1978. – 415 с.