

**Поэзия И. В. Гете
в музыке И. Брамса.
(«Рапсодия», «Песнь Парок»)¹**

«Гете – один из величайших поэтов мира, мастер художественной, выразительной речи, предельно музыкальной, чарующей ритмом, звучностью, мелодией, наполненной яркими образами, раскрывающими красоту природы, силу и глубину чувств; все богатство душевного мира человека звучит в этой поэзии, то нежной, то бурной, то раздумчивой, то энергичной, использующей разнообразнейшие возможности словесного выражения».

А. Аникст

Найдется ли еще творческая личность, столкнувшаяся на своем пути со столькими художественными направлениями, формировавшая новые эстетические принципы, оказывавшая такое потрясающее влияние на других? Гете в молодые годы застал позднее немецкое барокко, стал вождем движения «бури и натиска», был одним из создателей веймарского классицизма, зачинателем романтизма.

Философские идеи И. В. Гете нашли продолжение не только в области литературы, огромное влияние они оказали на музыку. Разнообразные мотивы творчества поэта находили свое музыкальное воплощение в произведениях Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ш. Гуно, Ж. Массне, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Ф. Листа, Р. Вагнера – поток имен бесконечен. Лирические стихи композиторы превращали в песни. Одним из первых был Бетховен (еще в 1790 г.). Кому не известен трогательный «Сурук», проникновенная «Песнь Миньоны» и др. У Шуберта на стихи Гете более 70 песен, в жанре вокальной миниатюры к поэзии Гете обращались Шуман, Мендельсон, Лист... Кроме песен – произведения других вокальных жанров для разного состава исполнителей: «Тот, кто страдал, поймет» для двух

¹ Одна из ранних работ автора, написана в 1991 году.

теноров и трех басов, «Песнь духов над водами» для четырех теноров и четырех басов в сопровождении струнных инструментов Шуберта; смешанные и мужские вокальные квартеты Мендельсона, хоровые произведения Шумана и Листа. От «Морской тишины и счастливого плавания» Бетховена ведется исчисление произведений кантатно-ораториального жанра. Среди них: «Первая вальпургиева ночь» Мендельсона, «Реквием по Миньоне» Шумана, «Осуждение Фауста» Берлиоза. Фаустовская тематика в XIX веке вообще становится неисчерпаемым источником вдохновения многих композиторов (Шуман, Лист, Вагнер, Гуно...).

Несмотря на огромный пласт симфонической и инструментальной музыки, наиболее прямое и непосредственное влияние поэзия Гете оказывает на жанры, связанные со словом. Оставляя в стороне сценические произведения, обратим внимание на две области музыкальной интерпретации текстов Гете – камерно-вокальную и хоровую.

Наследие И. Брамса простирается на обе эти сферы: пять песен, два дуэта, три квартета, три канона для женского хора, хор без сопровождения и три композиции для хора и оркестра. Сравнительно со всем его вокально-хоровым творчеством (380 сочинений¹) это не так и много, что объясняется, по-видимому, благоговейным отношением Брамса к поэзии Гете: «Она столь совершенна, что музыка здесь излишня».

К хоровому жанру Брамс обратился впервые в период своей дирижерской деятельности в Гамбурге и Детмольде, когда он приобретал практические и теоретические познания в области хорового письма («Ave Maria» 1857–1858 г.). Произведения этого периода (1855 – середина 60-х) еще не самостоятельны по стилю, хотя некоторые из них Брамс признавал достойными издания. Следующий период (середина 60-х – 1890 г.) наиболее плодотворный – это период

¹ В юности Брамс увлекался Ф. Шиллером, В. Шекспиром, Жан-Полем, Э. Гофманом. В 1898 году Офюльс собрал и издал тексты, положенные Брамсом на музыку. Здесь более 50 поэтов. Среди устойчивых симпатий – Л. Хёльти, Л. Уланд, Й. Эйхендорф. Ф. Рюккерт, Г. Ф. Даумер и Г. Гейне (Е. Б.).

расцвета, период вершин во всех областях творчества. Это время четырех симфоний, Немецкого реквиема и основного обращения к Гете – «Ринальдо» *op.* 50, Рапсодия для альты *op.* 53, «Песня парок» *op.* 89.

Настоящая статья не охватывает всей гетевской темы в творчестве Брамса. Ее цель – рассмотрение лишь двух произведений – Рапсодии и «Песни парок».

В музыковедческой литературе эти произведения освещены недостаточно широко. Наблюдения по их поводу можно найти в монографиях К. Гейрингера, Е. Царевой и очерке Г. Галя. В монографии М. Друскина этот вопрос освещен более чем скупно. Заметки Б. Асафьева и И. Соллертинского адресованы симфонической музыке. Популярная брошюра Ф. Грасбергера дает лишь хронологические и фактологические сведения.

Самым значительным произведением для хора, солистов и оркестра является Немецкий реквием, и после него Брамс более уже не возвращался к подобным формам. Остальные композиции для хора и оркестра менее масштабны. Но подобно тому, как монументальная скала не может не отбрасывать тени, так Немецкий реквием не мог не оказать влияния на последующие хоровые произведения.

Вскоре после Реквиема Брамс пишет Рапсодию для альты, мужского хора и оркестра (1869 г.). В основу положено стихотворение Гете из цикла «Большие гимны» – «Зимнее путешествие на Гарц», написанное 28-летним поэтом (1777 г.). Его появлению предшествовало реальное событие: Гете отстал от охотничьей компании герцога Веймарского и отправился в горы Гарца, чтобы увидеться с одним молодым человеком, предавшимся отчаянию после прочтения «Страданий молодого Вертера».

Это ода Богу, сотворившему человека и держащему в своих перстах нити жизни каждого. Гете сопоставляет образы «счастливицков», бредущих «за колесницей Фортуны, с терпеливым обозом по исправным дорогам за поездом князьим» и тех, кто поодиночке продирается сквозь тернии. Поэт берет под защиту несчастного, который пил из «чаши

любви» отраву и обращается к Отцу Любви с проникновенной молитвенной речью. Ибо лишь Он волен пролить свет на затуманенный взор и не остаться равнодушным к творениям певца, черпающего вдохновение в сотворенном Им мире.

Брамс выбирает для своего произведения только три строфы из одиннадцати (5–7)¹, в центре которых угрюмая фигура одинокого, разуверившегося человека, размышление о его судьбе и воззвание к Богу.

Но кто же стоит в стороне?
В чащобе потерял он свою тропу
Вокруг него смыкается чаща,
Встает трава,
Пустыня поглотила его.
Кто исцелит боль того,
Кому лекарство кажется ядом,
Кто людскую ненависть
Пил от любви?
Презирает, гордец,
Изнауряет свою
Человеческую сущность
В неудовлетворяющих его самокопаниях
Есть на твоих гусях,
Отец Любви, один тон
Его ушам доступен!
Так пусть осветится его сердце.
Откроется помраченный взор
И тысячи источников,
Находящихся в пустыне.

Для Брамса это произведение автобиографично и связано с чувством к дочери Клары и Роберта Шуманов Юлии, которая скоропалительно вышла замуж за графа Р. Марморито. Клара, не подозревавшая о чувствах Иоганнеса, сооб-

¹ На русском языке существует перевод Е. Витковского (И. В. Гете. Собр. соч. том I, М. 1975 г.). Предлагаемый здесь эквиритмический перевод сделан для приближения к пониманию связи музыки и текста (Е. Б.).

щила ему об этом событии, после чего друзьям «бросается в глаза, что Брамса внезапно словно подменили». Вернуть себе самообладание ему удастся, лишь выразив свою печаль в звуках. Из дневника Клары Шуман: «Несколько дней тому назад Иоганнес принес мне чудесную вещь <...> для альта, мужского хора и оркестра. Он назвал это своей «Свадебной песней». Она настолько потрясла меня глубокой скорбью слов и музыки, что я давно уже не помню такого впечатления».

В Рапсодии Брамс-художник изливает перед Богом скорбь и отчаяние Брамса-человека и вымалывает ему душевный покой¹.

Три строфы текста Гете становятся тремя основными разделами произведения.

Вступление создает атмосферу отчужденности, рисует картину сурового величия и безмолвия зимней природы. С появлением солирующего голоса возникает образ одинокого страдающего человека. Вокальная партия инструментальностью мелодики сливается с оркестровыми голосами. Человеческий голос становится частью оркестра так же, как его герой – часть мрачного мира, окружающего его.

Следующая затем трехчастная ария – размышления рассказчика. В заключительном разделе появляется хор, несущий светлую идею исцеления в любви, в Боге.

Так же просветленно заканчивается Немецкий реквием. Эти произведения связаны и интонационным родством. Хоральная тема IV части мелодически родственна теме VII части и обе они подготавливают хоральную мелодию заключительного *Adagio* Рапсодии.

Музыкальная драматургия Рапсодии построена на взаимодействии и развитии двух интонационно-образных элементов. Начальный мотив – узкообъемный хроматический, особую напряженность которому придает восходящий ход на

¹ Произведение исполнено той величавой простоты, которая сближает его с «Орфеем» Глюка. И не случайно блестящими исполнительницами альтовой рапсодии были певицы, успешно выступавшие в роли Орфея. Прежде всего, это Амалия Иоахим (в девичестве Вейс), в расчете на чей голос и писалось это произведение (Е. Б.).

уменьшенную кварту, имеет сугубо субъективный характер и несет ощущение бессильного порыва, душевного надлома. Суровый характер монолога низких струнных подкрепляется гармонией (увеличенные и уменьшенные созвучия), ритмикой (триоли и тремоло, вызывающие чувство тревоги), частой сменой тональности и лада (*c, b, As, Des, c...*). Образным противовесом ему становится хоральное последование, контрастирующее характером фактуры и более светлой гармонией.

Во вступлении определяющей является первая монологическая интонация, достигающая своей вершины на слове “*die Öde*” («Пустыня» т. 41–44), что придает семантическую направленность развитию этого образа. Все дальнейшее развертывание сконцентрировано на высвобождении заложенного в ней порыва. В разряженном оркестре на доминантовом басу эта интонация звучит как голос судьбы.

Во втором разделе, арии, в становлении музыкальной ткани принимает участие и изначальный мотив, и тот монолог судьбы, к которому привело его развитие во вступлении. Драматические всплески приходятся на слова, дающие ключ к осмыслению. Мотив “*die Öde*”, характеризующийся затактом, широким напряженным ходом и вопросительным окончанием, находит развитие в интонировании слов: “*Menschenhaß*”, “*aus der Fülle der Liebe*” и, наконец, “*eignen Wert*”. Они выстраиваются в цепь – «человеконенавистничество» и «избыток любви» и объясняют абстрактное понятие «пустыня», а слово «сущность» объединяет все эти явления в один круг. Из монологической интонации вырастает кантиленная мелодия арии с явным стремлением к вершине, которая гасится слабыми окончаниями фраз. Казалось бы, контрастные элементы, но проросшие из одного зерна, они являются неотъемлемой частью друг друга. Декламационные возгласы оказываются способом продления кантилены. Именно они поднимают мелодию на уровень вершины, к которой она стремится, возникая после спада мелодии, перечеркивают этот спад и открывают возможности для продления мелодического, напевного движения. Мелодическое и

декламационное, как лирическое и драматическое – два начала, присущие одному романтическому герою. Перед нами сложное разноликое чувство в его развитии.

Вступление и ария находят свою глубоко эмоциональную развязку в третьем разделе – *Adagio*. Тема этого раздела опирается на хоральную интонацию, которая здесь находит вершину своего развития. Просветленный характер достигается диатоничностью лада (*C-dur*) и новой тембральной краской – звучанием мужского хора. Бесконечная мелодия свободным разворачиванием контрастирует нервически рвущейся мелодии арии. Хорал полностью вытесняет настроение душевной неустроенности.

Хоральное звучание напоминало о себе и в предыдущих разделах, приостанавливая драматический монолог. Но основное столкновение хорального и декламационного происходит в последнем разделе. У темы хорала появляется «соперница», более чувственная, более страстная. Эта вторая тема все время никнет, оминоривается. Пройдя три волны развития (*Es – es; H – h; G – C*), силами хорала, лирическая тема мужает, становится более выносливой. Соединяясь в конце, эти две темы несут ощущение согласия Вечного и Человеческого, в котором Брамс видит спасение.

С логической последовательностью развивается эта маленькая драма, обрета в призыве к любви чисто брамсовское просветленное завершение. В заключении Брамс выносит, как самые важные, слова “*erquickte sein Herz!*” («Облегчи его сердце!»). Последнее “*sein Herz*”, произнесенное хором в плагальном кадансе, воспринимается как вечный “*Amen*”, завершающий молитву. И сам Брамс в письме к Зимроку, говоря о Рапсодии, называл ее молитвой: «Это самое лучшее, что я вымолил <...> есть достаточно людей, которые нуждаются в такой молитве».

Рапсодия восхищает чутким прочтением стихов Гете, но еще вдвойне тем, как Брамс выстраивает произведение, подчиняя его чисто музыкальной логике. Интонационная фабула (термин И. А. Барсовой), разворачиваясь тонко, без

вычурностей, заставляет прочувствовать, глубже, чем при самом внимательном чтении, смысл текста.

Прежде чем перейти к «Песне парок», хочется остановиться еще на одной пьесе завершающей цикл, объединенный Е. М. Царевой: Вальсы *op.* 39 – Немецкий реквием – Вальсы *op.* 52 – Рапсодия – Вальсы *op.* 65.

Это “Zum Schluß”, заключительный вальс (№ 15) из «Новых песен любви» (*op.* 65), написанных для вокального квартета и фортепиано в 4 руки. Многое роднит его с Рапсодией: местоположение в цикле (по определению Брамса Рапсодия – «постлюдия к «Песням любви» автора, *op.* 52»), обращение к лирике Гете, общность тематизма (первая фраза *Adagio* Рапсодии становится остигательной фигурой вальса).

Для своего вальса Брамс взял последнее четверостишие элегии Гете «Алексис и Дора»¹.

Музы, пора перестать! И вам описать не под силу,²
Как у влюбленных в груди борются счастье и боль,
Ран не умеете вы исцелять, нанесенных амуром, –
Но облегченье придет, добрые, только от вас.

Тихая, торжественная чакона – одна из вершин лирики Брамса, внешне неброская, излучающая мягкий свет. Завершая цикл вальсов, чакона уносит из сферы бытового, хотя милого и привлекательного, в сферу возвышенного и благородного, идеального чувства.

Мягкий светлый *F-dur*, мерный убаюкивающий аккомпанемент, пряное несовпадение метрики у фортепиано и голо-

¹ В отношении к тексту возникает потребность уточнения. Е. М. Царева в монографии говорит о продолжении в поэзии Г. Ф. Даумера (в частности в «Полидоре», на тексты из которой написаны оба цикла вальсов *op.* 52 и *op.* 65) традиций «Западно-восточного дивана» и о том, что И. Брамс, используя гетевский текст, сам подтверждал эту близость. О преемственности двух немецких поэтов спорить не приходится, но обратить внимание на то, что элегия никакого отношения к «Западно-восточному дивану» не имеет, стоит. Это произведение Классической эпохи, написано в 1796 году, в то время как «Диван» опубликован в 1819 г. (Е. Б.).

² Русский перевод З. Морозкиной (Е. Б.).

сов создают волнующую атмосферу присутствия Любви и Вдохновения. Со свойственным ему тонким умением интонирования текста, Брамс выделяет узловые слова: в первой части – “Jammer und Glück” (Боль и Счастье), во второй мы попадаем во власть ключевого слова – “die Amor”, но самая восхитительная кульминация выносится на “einzig” (единственно).

Это проникновенная песнь Спасительным Музам, Музам-утешительницам, крыльям в Радости, отдохновению в Печали, способным сотворить в сердце молитву.

Но укрой одинокого
В золотых облаках твоих!
И зеленью зимней –
Пока не распустятся розы –
Влажные кудри увей,
О любовь, твоего певца!

Эти строки не вошли в Рапсодию, но в “Zum Schluß” еще раз воспета тема из нее. Будучи проведена как *basso ostinato* шесть раз (четыре – в первой части и два в репризе), она пятикратно проводится в коде у каждого исполнителя и приводит к характерному возвышенному умиротворению. В этом произведении в синтезе песенной мелодики с хоральностью и строгостью жанра чаканы обретается специфически брамсовская объективизация лирического чувства. «Лирика – в целом – должна быть весьма разумной, в частности же немного простоватой» (И. В. Гете).

«Песнь парок» (1882 год, *op.* 89) – одно из последних произведений для хора с сопровождением¹, написанное вслед за «Ненией» (1881 г., *op.* 82), под впечатлением от удачной поездки в Италию (1881 г.). Сочинение посвящено герцогу Георг-

¹ Последнее – Застольная песнь («Благодарность дам») для 6-и голосного смешанного хора и фортепиано, 1884 г., *op.* 93 в.

Op. 93 а – Шесть песен для 4-хголосного смешанного хора без сопровождения, «Смелое сердце» (№ 6) – последнее обращение Брамса к творчеству Гете (Е. Б.).

гу II фон Саксен-Мейнингу. Текст взят из поэмы Гете «Ифигения в Тавриде» (4 действие, 5 явление, монолог Ифигении)¹.

Ифигения вспоминает песню парок о проклятии рода Атридов. Гете, по сравнению с трагедией Эврипида, несколько смягчает ситуацию. Да, проклятье существует, но предшествующий монолог Ифигении ставит под сомнение его неизбежность:

«Исчезает все: и страсти отмирают
и величие идет на убыль,
а проклятье – нет?».

В мифе о кровавых злодеяниях Гете усиливает ответственность людей за содеянное ими. Не боги, а сами люди повинны в том, что жизнь превращается в кровавый кошмар. Ифигения отвергает насилие и кровопролитие, верит в благость богов:

«Тот ложно судит о богах, кто мнит
Их падкими на кровь. Он переносит
На них свои же низкие влеченья».

Единственное же, в чем может быть спасение для человека, это любовь, любовь возвышающая, свободная от жажды обладания, дарящая мир и покой.

Трепетно относясь к стихам Гете, Брамс не мог не понимать его идеи. Но романтик Брамс по-своему читает любимого поэта. Древнее предание трактуется им в духе *Dies irae* – в День Страшного Суда нет пощады грешникам. Низвергнутые в бездну, они безразличны богам, которые «все выше шагают по золотым утесам».

По характеру музыки «Песнь парок» приближается ко II части Немецкого реквиема, с той разницей, что Христианский Бог Реквиема милостив, а языческие боги «Песни парок» не оставляют надежды на прощение: «Грех предка падет на головы детей и внуков». Боги вольны возвышать и низвергать, а человек не должен забывать, что он всего лишь «трава».

¹ Существует два эквиритмических перевода – А. Горчаковой и М. Павловой (Е. Б.).

Произведение написано для шестиголосного смешанного хора и оркестра. Добиваясь эффекта сгущения красок, Брамс усиливает нижние голоса, удвоив в хоре партии Басов и Альтов, а в оркестре добавив контрафагот, три тромбона и тубу. Основная мысль концентрируется в теме пролога (*d-moll*). Мрачная безжалостная сила подчеркивается узнаваемым ритмом литавр. Звуковая глыба вступления (оркестровое *tutti*) со всей мощью обрушивается на слушателя, создавая впечатление враждебности и ужаса. Напрасны жалобы, безуспешны попытки воспрянуть. Из темы пролога¹ вырастает скандированная, напряженная хоровая тема, зловещую таинственность которой усиливает опять же тремоло литавр.

По-иному рисуется вечный свет бытия богов. И чем светлее, выше, праздничнее «музыка богов» (т. 71–83), тем жестче, злее, хаотичнее звучит основная тема (т. 84–89). Только в репризе она, как отголосок пронесшегося смертоносного урагана, отдалается и затихает. Текст последней строфы композитор подает с эмоциональным просветлением, но это впечатление обманчиво. При всей атрибутике молитвенного песнопения, здесь нет успокоения. Отрешенные, бесстрастные боги отвернули свое лицо. Это страшнее Страшного Суда. После гнева нисходит прощение. После этого – Пустота.

И в конце у закрытого занавеса звучит реминисценция “So sangen die Parzen” («Так парки пропели»). Доносятся отголоски вступления, которое, ритмически изменившись, вдруг начинает напоминать прелюдию начального хора Страстей по Матфею И. С. Баха, создавая впечатление неотвратимости (А. Швейцер).

В обоих произведениях Брамс создает сквозные композиции. Е. М. Царева, определяя жанр этих произведений как хоровую поэму, объединяет их в цикл: Рапсодия, «Песня судьбы», «Нения», «Песнь парок». И так же, как это будет в циклах симфоний и скрипичных сонат, этот цикл завершается трагическим финалом. «Образ судьбы как проклятия, тяго-

¹ Форма произведения объединяет в синкретическом единстве рондо (рефрен – тема вступления), вариационность, сонатность (Е. Б.).

теющего над миром, <...> объединяет все четыре хоровые поэмы» [1, с. 234–235]. Если Рапсодия вместе с «Песней судьбы» были предвестницами I симфонии, то «Песнь парок», воплощая образ беспощадного рока, ведет к финалу IV и, продолжая философскую линию творчества Брамса, приводит к «Четырем строгим напевам», завершающим путь композитора.

«Нет такого прошедшего, о котором бы стоило печалиться. Существует лишь вечно – новое, образующееся из разросшихся элементов былого. Достойная тоска по иному должна быть продуктивна, должна стремиться к созиданию чего-то лучшего» (И. В. Гете).

Стихи Гете Брамс «проживает» и преподносит с точки зрения романтика, человека второй половины XIX века, более субъективно и обостренно, с величайшим художественным мастерством заставляя задуматься об общечеловеческих ценностях и идеалах Любви, Добра, Высокой Гуманности.

Так что ж осталось, если все пропало?
Любовь и мысль! А разве это мало?

И. В. Гете

ЛИТЕРАТУРА

1. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / пер. с нем. – М., 1986.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / пер. с нем. – М., 1965.
3. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / пер. с нем. – М., 1980.
4. Друскин М. Иоганнес Брамс. – М., 1970.
5. Царева Е. Иоганнес Брамс. – М., 1986.

*Матеріали до друку підготувала
З. О. Томсон*