

О музыке. Проблемы анализа : сб. ст. ; сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 119—149.

4. Шмидт Иоганн Филипп (Самуил) [Текст] // Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — С. 1430.

5. Gluck. *Iphigenie en Aulis* [Text] : Tragedie : Opera en trois actes mise en musique par Gluck. — Paris, Chez Boieldieu Jeune. — 298 p.

6. Gluck, Ch. W. *Ouverture* [Text] : zur oper., *Iphigenie in Aulis* “/in zwei Ausgaben a) mit sogenanntem Schluss von Mozart; b) Bearbeitung von Richard Wagner ; Einführung von Wilhelm Altmann — Leipzig : Peters, [1962]. — 76 p.

7. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.

УДК78.071.1 : 781.4

Наталья Червинская

КЛАССИЦИСТСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИИ И. БРАМСА

Полифоническая традиция классицизма, идущая от Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена, во многом определяет контрапунктическое письмо И. Брамса, однако эта связь до сих пор остаётся вне зоны активного исследовательского интереса. Лишь несколько отдельных высказываний, отсылающих к классицистской основе полифонии композитора, встречаем в работах В. Протопопова [5–7], М. Друскина [2], В. Холоповой [10]. Между тем, почти все светские произведения композитора для хора с оркестром, как замечает, в частности, Е. Царёва, дают любопытные примеры «брамсовского классицизма», обычно «не имеющего определённых стилевых источников, а опирающегося на некую сумму приёмов музыки XVIII века» [11, с. 167].

Объект исследования в данной статье — творчество И. Брамса в аспекте его связи с музыкальными эпохами прошлого. **Предмет** — классицистская стилематика в полифонии И. Брамса. **Целью** статьи является раскрытие характерных черт классицистского стиля в полифоническом письме И. Брамса.

Материалом для рассмотрения интертекстуальных связей И. Брамс – Й. Гайдн могут служить *Вариации И. Брамса на тему Й. Гайдна ор. 56а*, оркестрованные, по мысли В. Альтмана, «точно в манере Гайдна» [12, с. 1]. Образное содержание Вариаций, где в качестве наиболее показательных особенностей выступают живость и остроумие, юмористические эффекты и яркие контрасты, близко характеру музыки Й. Гайдна.

Темой Вариаций послужила старинная песня паломников «Хорал святого Антония», уже использованная Гайдном в качестве темы во 2-й части Партиты для духовых В-dur. Композитор тонко воссоздаёт черты *стиля Гайдна*: тема тонально и гармонически ясна и дана в полнозвучном аккордовом изложении у деревянных духовых инструментов. Её звучание торжественно-величественно и по характеру близко знаменитому «Императорскому гимну» Й. Гайдна. По мысли В. Холоповой, «тема “Хорала св. Антония” привлекла Брамса тем же, чем и Гайдн, – оригинальной неквадратностью структуры: 5+5, 4+4, 5+6» [10, с. 147]. Неквадратность объясняется особенностями строения начального раздела, 5-тактный объём которого образован мелодическим сопряжением двух тематических образований (3+2 такта), явно возникших в первоисточнике под влиянием словесного фактора. Тематическая структура простой 3-хчастной репризной формы (продолжительностью 58 тактов с учётом реприз) далее тщательно воспроизводится в вариациях. Умеренный темп фазы экспонирования позволяет в дальнейшем развитии интенсифицировать ритмическую плотность звучания.

Связи Брамс – Гайдн в области полифонической техники наиболее полно раскрываются в аспекте взаимодействия гармонии и полифонии. Гомофонная форма насыщается полифоническими элементами изнутри, обогащается и усложняется имитационными приёмами, контрастным ведением голосов (вариация № 1), их вертикальными перестановками (вариация № 4), а также зеркальными обращениями темы (вариация № 8). В Вариациях ор. 56а И. Брамс развивает гайдновскую полифонию «короткого дыхания» [7, с. 319], основанную на органичном взаимодействии с гомофонией.

В качестве примера рассмотрим подробнее *4-ю вариацию* из цикла Брамса. С первых её тактов в слушательском восприятии рожда-

ется образ спокойного и ровного движения, характерного для *фуги*. Отчётливо слышно, как оркестровые голоса в определённой последовательности выходят на первый план и проводят вариантно изменённую тему.

При сравнении первого проведения темы в 4-й вариации (такты 146–150) с её экспозиционным обликом (тт. 1–5) отмечаем изменение её метра, лада и интонационного строя: вместо начального ритмически активного вспомогательного мотива на III ступени – плавное поступенное движение от I к IV ступени. В вариантной модификации Брамс сохраняет характерную для Гайдна гармоническую последовательность T-S-T-D-T. При этом контрапунктирующий голос в виде стремительной нисходящей линии шестнадцатых воспринимается слухом как новое интонационно самостоятельное образование. В квартетах Й. Гайдна ор. 20 № 2, ор. 64 № 5 («Жаворонок»), ор. 76 № 6 «сопровождающий голос», – пишет В. Протопопов, – это скорее вторая тема» [7, с. 323]. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в 4-й вариации из цикла Брамса.

Попробуем представить начальный период рассматриваемой вариации (тт. 146–165) в качестве *экспозиционной части фуги*. Первое проведение темы звучит у гобоя в нюансе *p*, его партию дублируют валторны. Второе проведение – у флейты, но гобой продолжает звучать. Благодаря дублировкам композитор создаёт эффект необычайной звуковой глубины и насыщенности. В этом «ответе» точно сохраняются лишь первые два такта, далее тематизм развивается по пути всё большей драматизации – в интонации темы проникают II пониженная ступень и уменьшённая квинта, характерные для языка И. Брамса. Изменяется не только интонационный строй темы, но и её характер, возникает яркая «вспышка» романтических чувств, происходит переход от объективного тона первого проведения к эмоционально открытой, экспрессивной лирике (второе проведение темы, партия флейты, тт. 151–155). Третье проведение темы звучит в партии скрипок и дублируется партией альты, оно возвращает слушателя в мир объективной, строгой лирики. В четвёртом проведении, аналогично второму, вновь происходит всплеск романтических чувств. В оркестровке на первый план выходят тембры низких струнных, звучащих *f*. При этом И. Брамс воспроизводит характерные черты гайдновского полифонического письма:

основной вариант темы расположен в верхнем голосе (тт. 151–155), тема звучит совместно с контрапунктирующими голосами.

Приём хроматизации мелодических линий отдельных голосов встречаем и у Й. Гайдна. Так, например, в 4-й вариации *Andante* из квартета Й. Гайдна *op. 76 № 3* в голосах, сопровождающих мелодическую линию скрипки, также обнаруживаем *замену диатонических интонаций на хроматические* (сравним тт. 13–16 с тт. 17–20).

И. Брамсу удаётся передать и одну из основных черт полифонии Й. Гайдна: структура темы, как отмечает В. Протопопов, «остаётся более похожа на гомофонный период, нежели на тему линейно-полифонического характера» [7, с. 326].

Наконец, отметим, что вариационный цикл И. Брамса, при всей выраженности в нём романтического начала (самостоятельность характера вариаций, наличие жанрового, темпового и метрического контраста между ними, отношение к теме как «герою» повествования), нельзя в полной мере отнести к свободно-вариационным формам XIX в. Связано это с отношением композитора к структуре темы: она остаётся незыблемой, как и тональность *B-dur*, за исключением двух вариаций (№ 4 и № 8), где появляется *b-moll*. «Брамс, – пишет В. Холопова о романтических чертах полифонической логики композитора, – предоставил себе полную свободу мелодического творчества, как в главных, так и в контрапунктирующих голосах <...>, насытил музыкальную ткань романтическим мелосом» [10, с. 147].

Параллелизм творческих устремлений Брамса и Моцарта в области полифонии своеобразно проявился *в сфере хоровой музыки*. С одной стороны, Брамс подхватывает моцартовскую тенденцию к симфонизации хорового письма (наследуя моцартовскому «Реквиему»). С другой, в ранних духовных хоровых сочинениях Моцарта и Брамса наблюдаем целенаправленное следование традиции *полифонии строгого стиля*. (Отметим, что на связь полифонии Моцарта с полифонией строгого стиля указывал С. И. Танеев [9]). Однако, если в духовной хоровой музыке Моцарта элементы полифонии строгого стиля в процессе эволюции его творчества постепенно исчезают, то у Брамса, напротив, они воссоздаются в полной мере и являются органичной составляющей индивидуального стиля композитора, завершающего романтическую эпоху.

В творчестве как Моцарта, так и Брамса техническая сложность используемых полифонических приёмов никогда не бросается в глаза, полифонические разделы звучат органично и естественно. Вслед за Моцартом Брамс отдаёт явное предпочтение некоторым видам *малых полифонических форм* (термин В. Протопопова [7, с. 362]) – таким, как каноническая секвенция и бесконечный канон. В качестве примера отметим оригинально сделанную *каноническую секвенцию* из главной партии финала симфонии Моцарта D-dur (К. 504). Мотив секвенции изложен имитационно. Первое проведение мотива в канонической имитации (*risposta*) характеризуется сжатием материала (в имитирующем голосе) на один такт. Имитационное движение обоих голосов завершается одновременно и далее продолжается в их противоположной перестановке. Близок канонической технике Моцарта *двухголосный бесконечный канон* в начале разработки I части Четвёртой симфонии Брамса, с постепенным сокращением времени вступления голосов и ритмическим сжатием мотива (догоняющий канон, т. 184 и далее). Примеров, когда один *имитирующий голос догоняет второй*, довольно много в музыке Брамса, достаточно вспомнить финал трио ор. 114 (тт. 77–80) или канон в репризе скерцозной части трио ор. 101.

В приведенных примерах обращают на себя внимание особая ясность и чистота голосоведения. Не случайно Брамс говорил: «писать столь красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать, по крайней мере, так же чисто, как он» [цит. по: 11, с. 239].

В. Протопов в качестве важной особенности полифонии В. А. Моцарта называет *отсутствие образного контраста между контрапунктирующими темами*: «обыкновенно контрапунктирование даже разных тем основано на их образной близости» [7, с. 363]. Эта черта нередко характеризует и контрапунктическую технику И. Брамса. Так, в лирически взволнованной музыке Allegro из его квартета a-moll вершиной развития становится *двухтемная каноническая секвенция*, состоящая из 4-х звеньев, где на 4-е звено приходится реприза главной партии. Главная тема даётся в секвенции в обращении, сопровождающий контрапункт – в прямой имитации. При этом и тема, и её сопровождение являются носителями одного лирически взволнованного образа (тт. 178–185 в конце разработки).

Allegro квартета a-moll И. Брамса – яркий пример малой полифонической формы. Её суть, по мысли В. Протопопова, заключается в том, что внутри гомофонной формы есть только один, локализованный «в одном месте композиции» полифонический раздел [7, с. 362]. Разработка Allegro квартета a-moll – это непрерывная цепь полифонического развития, выстроенная по принципу постепенного усложнения полифонических приёмов письма: *от имитаций* на интонациях темы главной партии и имитаций в обращении (канонические секвенции и др.) *к одновременному сочетанию обращённых и прямых имитаций*. Завершает полифоническую разработку отмеченная выше *двухтемная каноническая секвенция*. В очерке, посвящённом полифонии В. А. Моцарта, В. Протопопов приводит в качестве интересного образца малой полифонической формы Allegro симфонии D-dur (К. 385). Исследователь отмечает стремление композитора насытить «имитационными формами всю разработку» [7, с. 357]. Таким образом, в применении полифонических приёмов И. Брамсом и В. А. Моцартом в развивающихся разделах музыкальной формы прослеживается общая логика.

В исследовательской литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, находим много фактов, свидетельствующих о важности для И. Брамса наследия Л. Бетховена. К наиболее ценным документальным текстам принадлежит статья немецкого музыкального критика и композитора Густава Йеннера – единственного ученика И. Брамса по композиции (с 1888 по 1895 гг.). Г. Йеннер пишет о методике своего учителя: «...желая придать мне уверенность в выполнении модуляций, он заставлял сочинять пьесы по модуляционному плану бетховенских и моцартовских Adagio» [3, с. 216]. И. Брамс был также прекрасным исполнителем музыки Л. Бетховена – двух его фортепианных концертов – Пятого (в своём переложении) и Четвёртого, к которому создал каденции (первой части и финала).

Одним из главных достижений Л. Бетховена, согласно В. Протопопову, является полифонизация сонатной формы. В финале квартета Л. Бетховена op. 59 № 1 полифония становится «ведущим принципом» [7, с. 401]: голоса ансамбля представляют собой свободно развивающиеся мелодические линии. Финал фортепианной сонаты op. 110 представляет собой масштабную фугу. Л. Бетховен также закрепляет

фугу (фугато) в составе вариаций (например, Вариации ор. 35) и в составе разработки (финал Сонаты ор. 101, Третьей симфонии и др.). Со всей определённой И. Брамс продолжает бетховенскую линию полифонизации сонатной формы. Одним из ярких примеров такого рода является финал виолончельной сонаты ор. 38, где полифония пронизывает всю 1-ю часть, а главная партия дана в фугированном изложении. В связующей партии встречаем каноническую секвенцию второго рода, в разработке – первого. Для финала Первого струнного квинтета F-dur ор. 88 И. Брамс избрал излюбленное Л. Бетховеном сочетание фуги с сонатной формой. К. Гейрингер отмечает, что непосредственным образцом послужил композитору финал струнного квартета ор. 59 № 3 Л. Бетховена, где различные темы представляют собой варианты фугированно изложенной главной темы или контрапункты к ней [1, с. 253].

В фактуре поздних фортепианных сонат Л. Бетховена и фактуре фортепианных сонат И. Брамса ор. 1, 2, 5 обращают на себя внимание разделы, выдержанные в виде выразительного *двухголосия*. Как представляется, такие «очаги» двухголосной полифонии наглядно демонстрируют процесс преодоления гомофонии и высвобождения линейной энергии мелоса, приводящий к мелодической самостоятельности, интонационной и смысловой значимости голосов. Показательно строение экспозиции Allegro последней сонаты Л. Бетховена: после унисонного изложения темы в первом предложении и гомофонного второго предложения периода следуют три проведения темы в свободном двухголосном полифоническом изложении (c-moll, Es-dur, As-dur), выполняющие функцию связующей партии. Вслед за Л. Бетховеном, в финале сонаты f-moll И. Брамса густая аккордовая фактура второй темы побочной партии в первом проведении сменяется *двухголосным каноном* во втором проведении с неизменным лишь начальным восьмитактом темы. По наблюдению И. Слонима, данная тема «интонационно близка теме финала Девятой симфонии Л. Бетховена и имеет здесь тот же смысл» [8, с. 16].

В творчестве обоих мастеров, таким образом, обнаруживается сходство в применении фактурных приёмов изложения и развития тем сонатной формы: первое предложение периода часто выдержано в гомофонном складе, второе – в полифоническом.

В качестве примера продолжения бетховенской традиции назовём *фугу* И. Брамса из *Фортепианных вариаций на тему Генделя* ор. 24 В-dur (1861). Неслучайно В. Протопопов, называя И. Брамса в ряду композиторов, испытавших на себе «влияние принципов бетховенской фуги» [7, с. 427], указывает именно на это сочинение. Попробуем выявить общие черты между *фугой* Брамса В-dur и *фугой* В-dur финала сонаты Бетховена ор. 106 № 29. Так, оба произведения буквально пронизывает стремительный «бег» шестнадцатыми, выступающий в качестве символа «вечного движения». Как и Л. Бетховен, И. Брамс достигает значительного разнообразия звучания благодаря охвату широкого диапазона, регистровому размаху в проведениях темы, её октавным дублировкам и свободному преобразованию (обращение, увеличение, варьирование), активному применению терцовой и секстовой вторы. В связи с *фугой* Л. Бетховена Ю. Кремлёв отмечает «обилие мельчайших модуляций и отклонений» [4, с. 114], достигающих в *фуге* Брамса ещё большей тонкости и свободы, когда мерцания мажоро-минора в проведениях темы сочетаются со стремительным мелодическим развитием. Торжественная кода *фуги* И. Брамса отсылает к масштабным кодам сонатно-симфонических циклов Л. Бетховена. Симфоническая трактовка фортепиано обращает на себя внимание и в других эпизодах обеих *фуг* («золотой ход валторны» в экспозиционной части *фуги* И. Брамса, различные выразительные «соло» деревянных духовых и струнных в *фуге* из сонаты Л. Бетховена № 29). Как и Бетховен, Брамс нередко *при проведении темы быстро переходит из одного регистра в другой*. Представляется, что это не только дань бетховенской полифонии, но и один из приёмов, отличающих таковую от линейно-мелодической полифонии Баха. В *фуге* Брамса происходит *расширение образной амплитуды проведения темы*, так как они становятся носителями разных семантических типов – лирического, скерцозного и др. Это качество, на наш взгляд, приводит к *преодолению стилистического образа барочной фуги*, присутствующего в творчестве композитора.

Таким образом, преобразование *фуги*, осуществлённое Л. Бетховеном, стало для И. Брамса мощным импульсом дальнейшего её реформирования в направлении большей свободы формы, органичного сочетания с принципами других форм (вариационности, сонатности и др.).

Примеры наследования бетховенских традиций предоставляет и *симфоническая музыка* И. Брамса. Продолжая линию Л. Бетховена, И. Брамс нередко достигает в симфониях высокого драматического напряжения благодаря широкому фактурному диапазону, частому применению канонической техники. Так, в разработке I части Третьей симфонии каноническая секвенция способствует драматизации лирической сферы (развитие побочной партии, тт. 90–98). При этом респоста – это обращённый вариант пропосты. В разработке I части Четвёртой симфонии встречаем 3-хголосный канон, усиливающий напряжение звучания и приводящий к тематическому элементу побочной партии (тт. 168–185). В целом же, в разработках симфоний И. Брамса, в отличие от его драматического предшественника, находим «безраздельное царство страстных и лирических чувств, ведомое непредсказуемой фантазией романтика» [10, с. 344].

Выводы. Глубокое усвоение Брамсом особенностей полифонии Гайдна, Моцарта и Бетховена породило многосоставность линии исторической преемственности. Связь с *полифонической техникой* Гайдна сказалась у Брамса в насыщении гомофонной формы полифоническими элементами изнутри, в её обогащении и усложнении имитационными приёмами, в контрастном ведении голосов (вариация № 1 из ор. 56а), их вертикальных перестановках (вариация № 4 из ор. 56а), приёмах зеркального обращения темы (вариация № 8 ор. 56а).

Композитор воссоздаёт характерные особенности стиля Гайдна в цитатной форме *стилизации* (стилизованное изложение темы Вариаций ор. 56а). В интонационном строе Вариаций наблюдаем характерный для Гайдна процесс постепенного насыщения диатонических интонаций хроматизмами. Мелодическая самостоятельность контрапунктирующих голосов, стремительность полифонического развития приводит к усложнению образного строя вариаций и рождает *ассоциативные* связи с фугами поздних квартетов Гайдна. При этом в музыке Брамса всегда ощущается свобода мелодического развития, сочетающаяся с характерной для композитора романтической экспрессивностью высказывания.

Продолжая *полифоническую традицию Моцарта*, Брамс придерживается подобной же логики применения полифонических приёмов, занимающих важное место в развивающих разделах музыкальной

формы. Вслед за Моцартом Брамс отдаёт явное предпочтение некоторым видам *малых полифонических форм* – каноническим секвенциям и бесконечным канонам (ярким примером является Allegro из его квартета ля-минор). При этом обращают на себя внимание особая ясность и чистота голосоведения, сочетание устремлённости к свету и трагизма.

Брамс подхватывает идущую от Бетховена *идею преобразования формы фуги*. Пример фуги В-dur, завершающей цикл вариаций на тему Генделя, ор. 24, демонстрирует увеличение масштабов целого и частей, взаимодействие гомофонии и полифонии, мощную оркестровую звучность и регистровый размах, завершение целого масштабной кодой.

Брамс развивает и линию *полифонизации сонатной формы*, применяя полифонию как мощное средство нарастания драматической напряжённости (симфонические фугато), чему способствуют частое применение канонической техники, широкий диапазон преобразований оркестровой фактуры. В то же время, в сочинениях Брамса всегда ощущаются лирическая порывистость высказывания, взволнованность и глубина чувств, свойственные композитору-романтику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 431 с.
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс [Текст] / М. С. Друскин. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1970. — III с.
3. Йеннер Г. Человек, учитель, художник [Текст] / Густав Йеннер // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 210—219.
4. Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты Бетховена [Текст] / Ю. Кремлёв. — М. : Сов. композитор, 1970. — 333 с.
5. Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи [Текст] / В. В. Протопопов ; [сост. Н. Н. Соколов]. — М. : Сов. композитор, 1983. — 304 с.
6. Протопопов В. В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков [Текст] / В. В. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Еришова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.
7. Протопопов В. В. История полифонии: Западноевропейская музыка

ка XVII – первой четверти XIX века [Текст] / В. В. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Н. Ливановой]. — М. : Музыка, 1985. — Вып. 3. — 494 с.

8. Слоним И. Брамс — фортепианная соната *f*-moll op. 5 [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. ; МГК им. П. И. Чайковского / И. Слоним. — М., 1956. — 18 с.

9. Танеев С. И. Учение о каноне [Текст] / С. И. Танеев. — М. : Госиздат, 1929. — 195 с.

10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособ. / В. Н. Холопова. — Изд. 2-е, испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.

11. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

12. Altmann W. Brahms, variations on a theme by Haydn, op. 56a [Text] / Wilh. Altmann // Haydn variationen [Musik] : für orchester : op. 56a / Brahms. — Partiture. — Leipzig : Peters, 1963. — 68 S.

УДК 78.01

Виктория Сушианова

МИФ О МУЗЫКАНТЕ НА СТРАНИЦАХ ПРОЗЫ М. ПРУСТА

Миф — не только исторически первая форма культуры, но и зеркало изменений духовной жизни человека. Даже в те периоды, когда он утрачивает своё абсолютное господство в обществе, миф продолжает существовать как бессознательное смысловое сопряжение человека с силами бытия (природы или общества): в человеческом сознании изначально действуют универсальные схемы, благодаря которым мы осмысливаем наше место в «картине мира». Согласно концепции А. Лосева [2], любая область человеческой деятельности основывается на мифе, осознаёт это человек или нет. Миф — готовый ответ на жизненно важные вопросы, ибо общепринятые клише заимствуются из мифологических представлений.

Одним из объектов активного мифологизирования в культуре был и остаётся образ музыканта. Каждая эпоха воссоздает его по-своему, представляя собственное «смысловое сопряжение» человека с магией музыкального звучания. С древнейших мифов, повествующих