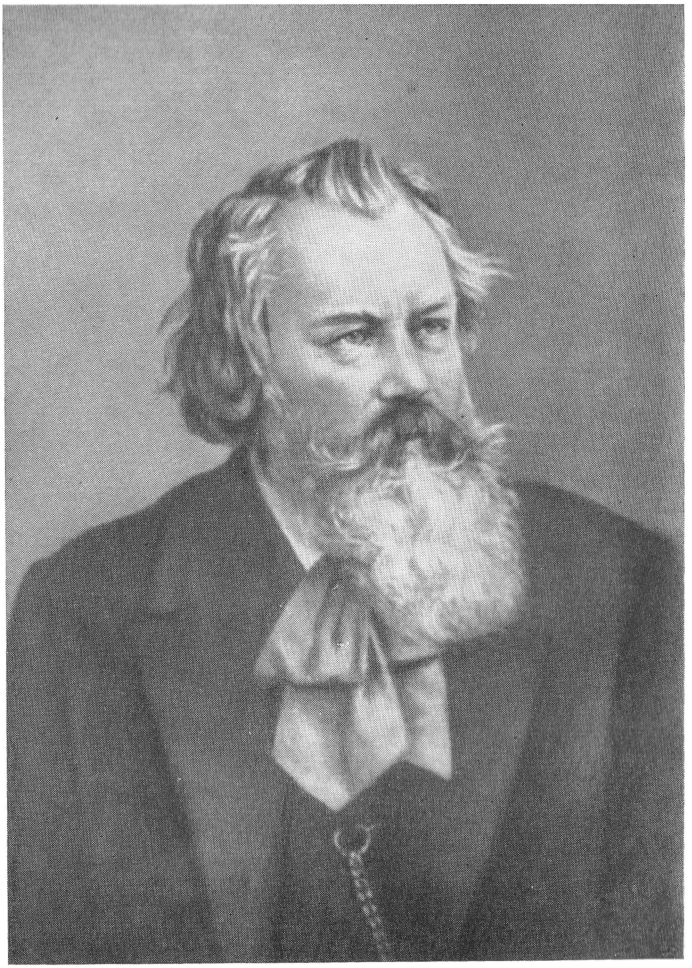
К. Гейрингер

ИОГАННЕС БРАМС



Иоганнес Брамс

Картина маслом работы Марии Феллингер.
Вена, 1887 г.

Карл Гейрингер

ИОГАННЕС БРАМС

МОСКВА · 1965
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Музыка

78И
Г29

Перевод с немецкого
Г. Нашатыря
под редакцией
Г. Балтер

Предисловие
к русскому изданию
Б. Левика

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

До недавнего времени литература о Брамсе на русском языке была весьма бедной. Она чуть ли не исчерпывалась статьей И. И. Соллертинского о симфониях Брамса *. Лишь в последние годы советское музыковедение стало уделять изучению творчества Брамса все большее внимание. Появились главы о Брамсе в отечественных учебниках истории музыки ** и музыкальной литературы ***, посвященные его творчеству статьи и другие работы. В особенности надлежит отметить небольшую книгу о Брамсе М. Друскина ****. Она представляет собой серьезную попытку определить место Брамса в зарубежном музыкальном искусстве XIX века, осветить некоторые черты стиля его музыки.

Все же сколько-нибудь подробной отечественной монографии о Брамсе русский читатель пока не имеет. Поэтому публикация в русском переводе книги о Брамсе Карла Гейрингера является отрадным фактом. Ведь музыку Брамса всегда исполняют. Она составляет существенную и немалую часть нашей музыкальной жизни. Все выдающиеся пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы, оркестровые и хоровые коллективы, камерные ансамбли

* И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Музгиз, Л., 1956.

** М. Друскин. История зарубежной музыки. Музгиз, М., 1958.

*** Б. Левик. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. IV. Музгиз, М., 1958.

**** М. Друскин. Иоганнес Брамс. Музгиз, М., 1959, изд. 2, 1963.

как в нашей стране, так и за рубежом имеют в своем репертуаре многочисленные произведения Брамса. Музыка Брамса звучит на концертных эстрадах всего мира, в музыкальных учебных заведениях, в домашнем быту. Ее знают и любят не только музыканты-профессионалы, но и широкие круги слушателей. Естественно, у них возникает желание возможно больше узнать о его жизни, личности, творчестве. И этому желанию вполне удовлетворяет предлагаемая вниманию читателей книга.

Книга эта существенно отличается от многих предшествующих ей немецких монографий о Брамсе*.

Сам автор книги в предисловии к первому изданию пишет, что в его распоряжении «оказался уникальный материал, который до сих пор не был доступен ни одному исследователю. Речь идет о более чем 1000 писем, полученных Брамсом в течение его жизни от самых различных корреспондентов». Здесь и близкие родственники, и выдающиеся музыканты, среди которых д'Альбер, Бюлов, Григ, Гиллер, Дворжак, Корнелиус, Лист, Никиш, Таузиг, Рих. Штраус, Шуман и т. д. Эти материалы, проливающие новый свет на личность Брамса и его взаимоотношения с родными и многими знаменитыми современниками, благодаря книге К. Гейрингера сделались достоянием широкой общественности. Исключительную ценность для глубокого понимания и оценки творческого облика Брамса представляют также обнаруженные Карлом Гейрингером черновые наброски его сочинений с собственноручными пометками и исправлениями композитора.

Все эти доселе неизвестные документальные материалы были приобретены музеем Общества любителей музыки в Вене, хранителем которого К. Гейрингер состоял в течение ряда лет. Ныне автор книги заведует кафедрой музыковедения Бостонского университета (штат Массачузет, США).

Книга К. Гейрингера подразделена на три части: 1. Жизнь, 2. Творчество, 3. Личность (Человек и худож-

* Kalbeck M. Johannes Brahms, Berlin 1904—1914 (4 тома); W. Niemann. Brahms. 14. Auflage. Berlin 1933; A. Schering. Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Jahrbuch Peters, 1932 и т. д.

ник). Перед читателем встает живой портрет большого музыканта со всеми его высокими человеческими качествами (трудолюбие, целеустремленность, скромность, отзывчивость). С интересом читаются страницы, посвященные подробной характеристике обоих родителей Брамса: упорство и настойчивость отца в преодолении всяческих препятствий, мешавших ему стать на трудный и шаткий в то время путь музыканта, его физическое и моральное здоровье, безграничная доброта и нежность матери ярко показаны автором.

Основываясь на документальных данных, К. Гейрингер исправляет бытовавшее и распространенное мнение о якобы существовавших разногласиях между родителями Брамса. Напротив, несмотря на значительную разницу в возрасте (жена была старше мужа на 17 лет), в их доме царили мир и согласие. Лишь в последние годы жизни матери Брамса, когда от постоянного непосильного труда она преждевременно превратилась в дряхлую, больную старуху и была уже не в состоянии делить с ним радость его молодости и здоровья, отношения между ними начали портиться. Это (заметим от себя) не слишком хорошо характеризует отца Брамса.

Совсем другим человеком был сын — великий композитор. Как видно из биографической части книги К. Гейрингера, он проявлял трогательную заботу о родителях. В письмах он всегда интересовался их материальным положением и даже в молодые годы, когда он сам еще не был достаточно обеспечен, помогал им, чем только мог. Смерть матери явилась для него страшным ударом. Ее памяти он посвятил свой замечательный «Немецкий реквием».

Большой интерес представляют многочисленные страницы книги, в которых дается характеристика музыкантов и немузыкантов — друзей Брамса и их взаимоотношений. Перед взором читателя проходят знаменитые скрипачи Э. Ременьи и И. Иоахим, выдающаяся пианистка Клара Шуман, учителя Брамса Коссель и Марксен, врач-хирург, большой любитель музыки Т. Бильрот. Уточняются в книге данные о перешедших во взаимное влечение дружеских и творческих связях между Брамсом и Кларой Шуман. Образ Клары Шуман встает как

живой со страниц книги. По-новому в книге освещены взаимоотношения Брамса с Вагнером и с представителями вагнеровского круга, как с теми, которые лишь впоследствии вошли в вагнеровский круг, так и с теми, которые отошли от него.

Из истории немецкой музыки второй половины XIX века известно, что в ней образовались два противостоящих друг другу лагеря: один сплотился вокруг Листа и Вагнера с их идеями программности в музыке и реформаторской музыкальной драмы, другой лагерь сплотился вокруг Брамса с его опорой на классические традиции и тяготением к «чистой», то есть непрограммной музыке. Борьба между представителями так называемой «новонемецкой школы» («музыки будущего») во главе с Листом и Вагнером и «браминами» (как в шутку называли приверженцев Брамса) являла собой общую картину немецкой музыкально-общественной жизни того времени. Действительно, творчество Вагнера и Брамса во многом антагонистично. Решительный радикализм Вагнера, жизненной целью которого была коренная реформа оперы, создание синтетической музыкальной драмы, был чужд Брамсу, вообще не испытывавшему влечения к оперному творчеству. Связь с музыкой немецкого и австрийского городского быта и опора на национальные традиции от И. С. Баха и до Шумана, творческое утверждение жизнестойкости классических принципов и возможности их органического сочетания с современными достижениями в области музыкального языка (мелодики, гармонии и т. д.) — такова художественная позиция Брамса, которой он оставался верен до конца своих дней. Все это имело громадное прогрессивное значение в борьбе с разрушительными тенденциями в музыке, проявившимися в творчестве многочисленных малодаровитых эпигонов Вагнера.

Однако вопрос об антитезе Брамс — Вагнер сложнее, чем это может показаться с первого взгляда. При всей глубоко различной направленности их творчества следует видеть не только то, что их разъединяло (это ясно каждому, кто мало-мальски знаком с данной проблемой), но и то, что их объединяло: они оба, каждый по-своему, опирались на завоевания немецкой националь-

ной культуры, вели борьбу против затхлого мещанства, за высокую идейность и содержательность в музыкальном творчестве. И если при жизни Вагнера и Брамса борьба направлений приняла достаточно острый характер, то впоследствии, в исторической перспективе, стало ясным, что одно направление вовсе не исключает другого, что оба они дополняют друг друга и в своей совокупности дают картину немецкой музыкально-творческой жизни в ее ведущих основных линиях, в ее сложности и противоречивости.

В несколько новом свете предстают в книге К. Гейрингера и личные отношения между Брамсом и Вагнером. Когда они встретились в Вене в 1864 году, они не испытывали друг к другу враждебных чувств, несмотря на то, что за четыре года до этого Брамс подписал письмо, направленное против «новонемецкой школы» и опубликованное в берлинской газете «Berliner Echo». К. Гейрингер рассказывает, что когда Вагнер услышал в исполнении Брамса его вариации на тему Генделя, он высказал очень правильную мысль: «Сразу видно, чего еще можно добиться, используя старые формы, когда появляется тот, кто умеет с ними обращаться». Брамс проявлял живой интерес к творчеству Вагнера. В 1870 году он специально ездил в Мюнхен, чтобы присутствовать там на первых постановках «Золота Рейна» и «Валькирии». О музыке Вагнера Брамс отзывался весьма благосклонно, лишь в кругу самых близких друзей делая отдельные критические замечания.

Добавим от себя, что он высоко ценил «Мейстерзингеров». Известно, что он не любил «Тристана». И это понятно: хроматическая вязь партитуры этой музыкальной драмы, преобладание в ней тональной неустойчивости противоречили эстетическим взглядам Брамса. В обострении и ухудшении отношений между Брамсом и Вагнером виноват, прежде всего, Вагнер, проявлявший нетерпимость к идущим вразрез с его собственными художественными идеалами направлениям в музыке и в своих статьях и книгах несправедливо оскорблявший Брамса. К. Гейрингер ссылается в этой связи на работу Вагнера «О дирижировании».

Немалый интерес представляют взаимоотношения

Брамса с некоторыми выдающимися людьми, которых мы закономерно привыкли связывать с именем и личностью Вагнера. Вот перед нами Матильда Везендонк — привлекательная женщина и поэтесса, пять стихотворений которой Вагнер положил на музыку. Два романса из этого сборника («В теплице» и «Грезы») явились эскизами к музыкальной драме «Тристан и Изольда». Находясь в своем швейцарском изгнании в Цюрихе в качестве политического эмигранта после участия в немецкой революции 1849 года, Вагнер жил рядом с Матильдой в отдельном домике «У зеленого холма» («Auf dem grünen Hügel»). Здесь он работал над тетралогией «Кольцо нибелунга» (написал «Валькирию»), здесь он создавал своего «Тристана». С Матильдой он виделся каждый день, делясь с ней своими творческими замыслами, проигрывал ей написанную в этот день музыку. И Вагнер находил в ней настоящее понимание и сочувствие к его художественным идеалам. Покинув Швейцарию и живя в Венеции, где он заканчивал «Тристана», он продолжал общаться с Матильдой, посылая ей письма и дневники, полные пламенного чувства и высокой поэзии.

Домик «У зеленого холма», бывший некогда обителью Вагнера, являлся для Матильды Везендонк своего рода святыней. И, несмотря на это, она предложила Брамсу жить в нем, когда ему захочется,— «скромный приют» всегда будет к услугам «веселой ласточки». Когда Брамс не воспользовался этим предложением, Матильда в письмах неоднократно обращалась к нему с той же просьбой, называя его «одним из лучших и свободных от предрассудков людей нашего времени» и выражая ему дружеские чувства.

А вот замечательный дирижер Герман Леви, который, как известно, продирижировал первой постановкой вагнеровского «Парсифаля» в Байрейте в 1882 году, а после смерти Вагнера был вхож в его «байрейтский дом». Но еще до начала общения с Вагнером Леви в течение многих лет находился в дружеских отношениях с Брамсом, являясь горячим почитателем его творчества и его личности. К. Гейрингер приводит отрывок из письма Леви к Кларе Шуман, написанного еще в

1864 году: «Более близкое общение с Иоганнесом оказало, как мне кажется, настолько глубокое, непреходящее влияние на все мое существо, что подобного ему я не припомню за любой период моей музыкальной жизни. Он явил мне образ чистого художника и человека, а в наше время это говорит о многом». Точно так же и Брамс высоко ценил Германа Леви как дирижера и человека. Это была многолетняя душевная дружба. Но начиная с 70-х годов, Леви все больше увлекается творчеством Вагнера, которому он постепенно целиком отдается и которое с свойственным ему темпераментом начинает пропагандировать. Здесь-то сказалась отрицательная черта благородной в целом натуры Брамса, его возраставшая с годами подозрительность: он не мог себе представить, что можно одновременно и одинаково любить его музыку и музыку Вагнера. Брамс все это открыто выражал Леви, что и явилось причиной постепенного взаимного охлаждения и конечного разрыва отношений между двумя друзьями. Нужно признать, что все эти факты стали нам известны благодаря книге К. Гейрингера. Несомненный интерес для читателя представляют также страницы, посвященные изменениям во взаимоотношениях между Брамсом и Иоахимом. Во всяком случае автор книги, преклоняясь перед Брамсом-художником и человеком, видит и его человеческие слабости — подозрительность, несдержанность в общении с людьми. Личность Брамса с его противоречиями и раздвоенностью ярко и убедительно раскрывается в третьей части книги (Человек и художник).

Но (и здесь придется подвергнуть критике книгу К. Гейрингера) он не дает должной оценки другим отрицательным сторонам натуры Брамса — его консерватизму в политических и социальных вопросах. Когда поражением Франции окончилась франко-прусская война, Брамс написал «Триумфальную песнь» для оркестра и хора, в которой воспевает победу немецкого оружия. К. Гейрингер толкует этот поступок как проявление патриотизма. Но ведь патриотизм бывает разный. Хорошо известно, что франко-прусская война была войной агрессивной со стороны бисмарковской Германии, кото-

рая уже тогда становилась на путь империализма и милитаризма; что в этой Германии господствовала политика железа и крови. И Брамс, воспевший такую Германию, проявил политическую ограниченность и близорукость, а вместе с ним и К. Гейрингер, которому на расстоянии многих десятилетий, прошедших с того времени, и особенно последних мировых войн, должен был быть яснее, чем Брамсу, подлинный смысл франко-прусской войны 1870 года.

К. Гейрингер не дает должной оценки и преклонению Брамса перед Бисмарком, рассказывая об этом с благодушной объективностью и не делая должного вывода о консерватизме и даже реакционности общественно-политических взглядов композитора. К этому можно присовокупить и спокойно-эпическое повествование К. Гейрингера о том, что восхищение Брамса вызывали Блюхер и Мольтке — эти главари прусской военщины. Сейчас не нужно доказывать, что между социально-политическими взглядами художника, живущего в условиях капиталистического строя, и его творчеством нет и не может быть знака равенства; что содержание его музыки не сводится к его мировоззрению, вопреки которому он остается великим художником,— хотя его творчество и не свободно от противоречий и ограниченности, обусловленных исторической эпохой и социальной обстановкой.

Закончив подробнейшее изложение биографии Брамса, К. Гейрингер переходит ко второй части книги, посвященной его творчеству. На нескольких вступительных страницах он предлагает свою периодизацию, исходя не столько из фактов жизни композитора, сколько из некоторых новых стилистических признаков в музыке Брамса, возникающих в начале каждого периода. Произведенное таким образом деление творчества Брамса на четыре периода кажется нам оправданным и обоснованным.

Рассмотрение самого творчества Брамса исследователь строит по жанрам, что в данном случае вполне логично и естественно. В тех случаях, когда творчество композитора содержит произведения одного или немногих жанров (например, опера или симфоническая

музыка), целесообразно рассмотрение его строить в хронологической последовательности, анализируя одновременно эволюцию его стиля в целом. Так обычно изучается творчество оперных композиторов Верди, Вагнера, Бизе или симфонистов Брукнера и Малера. Когда же композитор работал во всех или во многих жанрах музыкального искусства, как, например, Моцарт, Чайковский или Брамс, единственно правильный путь — это изучение его творчества по жанрам (фортепианная, симфоническая, оперная музыка и т. д.). Брамс не писал опер. он не писал и программной симфонической музыки, но все другие музыкальные жанры (фортепианная, камерная, симфоническая, вокальная музыка) представлены в его творчестве в изобилии. И К. Гейрингер правильно делает, анализируя музыку Брамса по жанрам, внутри каждого жанра сохраняя хронологическую последовательность. Так определяется место того или иного жанра музыкального искусства в творчестве Брамса, и одновременно не исчезает из поля зрения читателя эволюция его стиля.

Отдельные главы в книге К. Гейрингера посвящены фортепианным произведениям, произведениям для органа, камерной музыке, симфонической музыке, небольшим вокальным произведениям для одного голоса и для ансамбля, небольшим произведениям для хора a cappella и с фортепианным сопровождением, крупным хоровым сочинениям.

Характеристики отдельных произведений, на наш взгляд, верны и принципиальных возражений не вызывают. Они дают читателю представление о стилевых особенностях музыки Брамса. А вопрос этот представляет значительные трудности для исследователя. Ведь истоки стиля Брамса многочисленны. Здесь и немецко-австрийская народная и бытовая музыка в ее национальных разновидностях (включая венгерскую и славянскую песенность), и немецкая музыкальная классика, и романтика (от Баха и Генделя через венскую классическую школу к Шуману). И вместе с тем музыка Брамса отнюдь не эклектична, а вполне индивидуальна, обладает своим характерным «почерком». Из синтеза и высокого обобщения лучших национальных традиций

музыкального искусства на основе нужных композитору современных принципов и достижений музыкального мышления образуется этот индивидуальный стиль. К. Гейрингер специально не рассматривает эту проблему, однако вдумчивый читатель может составить представление о чертах индивидуального стиля Брамса из всего изложения.

Однако можно предъявить автору книги некоторые претензии. Анализы слишком лаконичны и носят подчас характер общих замечаний. Мы понимаем, что невозможно в рамках одной, даже большой книги проанализировать с одинаковой степенью подробности всю массу произведений Брамса. Но можно было бы, кратко остановившись на многих его произведениях, выделить особенно типичные и важные для более подробного анализа. Тогда еще ярче выступили бы стилевые особенности музыки Брамса. Так, хотелось бы видеть более подробный анализ третьей фортепианной сонаты, некоторых интермеццо, фа-минорного фортепианного квинтета, симфоний и некоторых других произведений. В частности, четвертая симфония обладает очень интересной, в известном смысле уникальной, композиционной структурой, о чем считаем нелишним здесь сказать: в сонатном Allegro первой части разработка начинается изложением темы главной партии в той же тональности и в той же фактуре, что и в первых тактах экспозиции; в репризе тема главной партии дается в большом увеличении. Это известно всякому образованному музыканту, но как же не сказать об этом на страницах, где уделяется место четвертой симфонии Брамса? Как не сказать и о том, что финал, который, как совершенно справедливо говорит исследователь, написан в форме старинной чаконы или пассакальи, одновременно складывается в большую трехчастную композицию с контрастной серединой? Это — один пример. Но подобных примеров своеобразного формообразования в разных произведениях Брамса больших, средних и малых масштабов можно привести еще много. И чувство досады вызывает то, что К. Гейрингер не обращает внимания читателей хотя бы на некоторые необычные или не вполне обычные, не вполне традиционные случаи. Интересная книга была

бы еще интереснее для музыканта, если бы в ней было уделено больше места такого рода вопросам.

Трудно согласиться и с отдельными формулировками автора. Так, хорошо известно, что Брамс интересовался венгерским городским фольклором (вербункош). Известно, что он его использовал не только в знаменитых венгерских танцах, но и в ряде других произведений даже крупной формы (вспомним финал сольминорного фортепианного квартета). Между тем, на стр. 232 книги К. Гейрингер утверждает, что «Венгерские танцы» Брамса являются художественными обработками цыганских мелодий. Конечно, существуют цыганские таборные песни, но не о них речь. Цыгане, как кочевой народ, воспринимали культуру тех народов, среди которых они жили, переезжая с места на место, наряду со своими песнями пели песни этих народов. Русские цыгане пели русские песни, испанские цыгане исполняли испанские песни, венгерские цыгане, естественно, пели венгерские песни. Но всегда в манеру исполнения, в характер звукоизвлечения, в интонирование песни они вносили свой специфический национальный привкус, колорит. «Венгерские танцы» Брамса, как и венгерские рапсодии Листа, как и «Венгерский дивертисмент» Шуберта, как и «Цыганский барон» И. Штрауса,— это не цыганская, а венгерская городская народная музыка (кстати, сильно отличающаяся от крестьянской), но, возможно, уснащенная некоторыми орнаментами мелизматического характера или мелодическими вариациями, привнесенными цыганским исполнением.

Говоря о песнях и романсах Брамса, К. Гейрингер во многих случаях не считает нужным называть имя поэта — автора текста.

Некоторые определения могут сбить читателя с толку. Так, на стр. 287 о песне Брамса «Тебя забыть навеки» сказано, что это — «смесь экспрессионизма и натурализма». Такие определения в нашем представлении никак не согласуются со справедливой восторженной оценкой, какую дает этому маленькому шедевру Брамса К. Гейрингер. Ясно, что, употребляя некоторые слова и понятия, автор придавал им не тот смысл, который вкладываем в них мы.

В заключение нужно заметить, что мы не должны сетовать на то, что К. Гейрингер не рассматривает творчество Брамса на широком историко-социальном фоне. К музыковеду, живущему и работающему в условиях буржуазного общества, предъявлять такое требование было бы чрезмерным. До марксистского понимания сложных идеологических явлений он, конечно, подняться не может. Но независимо от этого, книга К. Гейрингера представляет несомненный и большой интерес для советского читателя благодаря детальному изложению жизненного и творческого пути большого художника-музыканта и, главным образом, благодаря привлечению новых материалов, которыми наша музыковедческая наука ранее не располагала.

Б. Левик

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ АВТОРА К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Иоганнесу Брамсу посвящено немалое число печатных трудов. Если, несмотря на это, автор решается выступить перед общественностью с новой биографией композитора, то это объясняется уверенностью в том, что ему дают на это право множество неизвестных ранее документов, а также применение новой методики исследования.

Для работы над биографической частью книги в распоряжении автора оказался уникальный материал, который до сих пор не был доступен ни одному исследователю. Речь идет о более чем 1000 писем, полученных Брамсом в течение его жизни от самых различных корреспондентов. Из наследия Брамса они перешли в собственность Общества любителей музыки в Вене, в котором автор работает хранителем музея. Здесь, на основании соглашения, достигнутого при оформлении прав на наследство И. Брамса, они пролежали под официальным запретом до того момента, пока этот запрет не был снят ради издания настоящей книги. Основу этой эпистолярной коллекции составляют ценные письма матери, отца, сестры и брата. Их дополняют письма ряда выдающихся лиц, с некоторыми из которых Брамс поддерживал сердечные, дружеские отношения. Среди них — Эжен д'Альбер, Юлиус Альгейер, Игнац Брюль, Даниела фон Бюлов, Матильда Везендонк, Эдвард Григ, Фердинанд Гиллер, Антонин Дворжак, Луиза Дустман, Готфрид Келлер, Герман Кречмар, Фридрих Кризандер, Петер Корнелиус, Винцент Лахнер, Франц Лист, Адольф Менцель, Артур Никиш, К. Ф. Поль.

Карл Таузиг, Георг Хеншель, Рихард Штраус, Роберт Шуман. Этот богатый материал включал важные документы, относящиеся почти ко всем периодам жизни композитора. Весьма ценным дополнением к ним являются письма Клары Шуман и Иозефа Иоахима к родителям Брамса, письма Брамса к Амалии Иоахим и Гансу фон Бюлову, а также переписка Брамса с Теодором Бильротом.

Для характеристики творчества композитора также оказалось возможным использовать материалы, которые лишь в незначительной мере или совершенно не принимались во внимание в вышедших до настоящего времени биографиях Брамса. Это, прежде всего, хранящиеся в Обществе любителей музыки черновые наброски композитора, которые представляют исключительную ценность, поскольку Брамс имел обыкновение уничтожать все свои черновики. Затем это подлинники рукописей его произведений и собранная самим Брамсом коллекция всех изданий его сочинений (по одному экземпляру), также находящаяся в Обществе любителей музыки. В них композитор отмечал обнаруженные опечатки для того, чтобы внести исправления в возможные последующие издания, а также вносил изменения, раскрывающие, что́ думал Брамс о своих произведениях в более позднее время. Этот материал, наглядно отражающий все фазы процесса создания композиций в целом, дает возможность глубже ознакомиться с творческой лабораторией маэстро.

В разделе, посвященном творчеству, отдельные произведения сгруппированы прежде всего по видам, а затем, внутри отдельных групп, по времени их возникновения. Все более значительные сочинения были проанализированы каждое в отдельности, причем главной задачей было, не увязая в деталях, пользуясь методом критического анализа стиля, найти типическое и показать, какими особенностями отличаются произведения молодого, зрелого и позднего Брамса.

В последнем разделе на основании характерных черт, которые выявились в описании жизни и разборе творчества, обрисовывается общий облик маэстро как человека и художника.

Автору не хотелось бы завершить предисловие, не выразив здесь же сердечную благодарность всем тем, кто оказал ему поддержку в его труде. Особенно ему хотелось бы отметить доброжелательную помощь, оказанную дирекцией Общества любителей музыки, в частности, г. вице-президентом доктором Эрнстом Краусом и г. генеральным секретарем, начальником отдела доктором Фридрихом Длабаком, а также директором архива г-жей Гедвигой Краус. Автор выражает искреннюю признательность г-ну ротмистру Эугену фон Миллеру, г-жам Ольге и Эльзе Левинским, г-дам президенту Вильгельму Куксу, профессору Паулю Витгенштейну, хранителю доктору Роберту Кайэ, профессору Брониславу Губерману и профессору университета доктору Иозефу Хупка.

Карл Гейрингер,

Вена, октябрь 1934 г.

хранитель музея Общества любителей музыки в Вене.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Со времени первого издания настоящая книга была опубликована на нескольких иностранных языках — в Англии и в Америке (два издания), в Италии и в Японии.

Некоторое количество неизвестных композиций, увидевших свет после 1935 года, впервые рассмотрены в этом издании в разделе, посвященном анализу произведений.

Впрочем, работы о Брамсе, опубликованные за последние два десятилетия, не обнаружили каких-либо фактов, которые могли бы дать повод к изменению характеристики, данной в настоящей книге Брамсу — человеку и художнику.

Карл Гейрингер,

заведующий кафедрой музыковедения Бостонского университета (Массачусетс)

Бостон (США), январь 1955 г.

ЖИЗНЬ

РОДИТЕЛИ

Странная чета, которую гамбургский пастор фон Альсен соединил 9 июня 1830 года священными узами брака, навела его, вероятно, на различные размышления. Перед ним предстали пышущий здоровьем статный молодой человек в изящной форме гамбургского гражданского ополчения и рядом с ним болезненная на вид, прихрамывающая (одна нога короче другой) пожилая девушка, единственным привлекательным качеством которой являлись красивые темносиние глаза. Предъявленные документы подтверждали бросавшуюся в глаза разницу в возрасте: мужчине, по имени Иоганн Якоб Брамс, было 24 года, девушке, Иоганне Хенрике Христиане Ниссен, исполнился уже 41 год. Не без раздумья благословил пастор неравную пару и, должно быть, решил в дальнейшем не упускать из поля зрения семью Брамсов. Первоначальное бытие супругов соответствовало уровню жизни бедных людей, едва сводящих концы с концами. Это, прежде всего, выявлялось в частой перемене квартир. В зависимости от размера скудных доходов убогий кров меняли на еще более тесный, более дешевый, а затем, когда прирост семьи делал это неизбежным, вновь переезжали в более просторную квартиру. Вскоре семья пополнилась. В феврале 1831 года пастор фон Альсен крестил дочь, названную Элизабетой Вильгельминой Луизой; за ней 7 мая 1833 года последовал сын, получивший имя Иоганнеса, и 26 марта 1835 года второй сын — Фриц Фридрих. Несмотря на все тяжелые материальные заботы, чета Брамсов производила впечатление вполне довольной су-

пружеской пары и, казалось, что едва объяснимый на первый взгляд выбор Иоганна Якоба оказался правильным. Что же могло побудить его предпринять этот шаг? Было ли это любовью или результатом доводов разума? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо узнать некоторые факты из жизни супругов.

Иоганн Якоб Брамс был родом из голштинского городка Хейде, где его отец был почтенным владельцем скромной гостиницы и занимался мелочной торговлей. Старший брат, Петер Хёфт, взял на себя дело отца и расширил его, организовав ломбард и антикварный магазин, но постепенно в нем развилась такая страстная любовь к накопленным сокровищам, что он стремится только к тому, чтобы не продать какое-либо из них. (Мы еще встретимся со сходным явлением и у его племянника). Совсем иные намерения были у Иоганна Якоба. К ужасу семьи, в которой с незапамятных времен ремесло или торговля были само собой разумеющимся родом деятельности, юноша выразил желание стать музыкантом. С упорством, присущим голштинским людям, научившимся добиваться намеченной цели при самых тяжелых условиях жизни, ему в конце концов удалось преодолеть все препятствия. После того как он несколько раз убегал из отчего дома, родители решились, наконец, отдать его в учение одному проживавшему поблизости музыканту, который, по истечении продолжительного срока обучения, в 1825 году счел свою миссию законченной. Это было все, что могла сделать семья для неукротимого сына. Отныне надо было собственными силами пробиваться вперед. Якоба Брамса не удовлетворяла жизнь небольших провинциальных голштинских городков; только в Гамбурге могли сбыться его мечты о великолепной судьбе, которая — в этом он был вполне уверен — ожидала его. Невелик был узелок с пожитками, с которым девятнадцатилетний юноша направился в большой город; тем более велика была его вера в будущее.

Вскоре юноше пришлось убедиться, что в качестве музыканта в столице далеко не легко заработать на жизнь. Правда, он выучился играть на всех струнных инструментах и, кроме того, на валторне и флейте, но

эта разносторонность при весьма посредственных способностях не могла сама по себе содействовать его успеху в Гамбурге. Таким образом, пришлось стиснуть зубы и не быть прихотливым. Квартал, в котором собирались матросы, принял его в свою среду. Здесь, в жалких кабачках, он играл музыку для танцев и только здесь для него нашлась доступная по цене убогая квартира. Тем не менее грязь и мерзость, с которыми Якобу Брамсу пришлось столкнуться в эти первые годы в Гамбурге, не смутили его. Он занимался своей музыкальной профессией с таким прилежанием и добросовестностью, с какими, вероятно, его почтенные голштинские предки трудились за столярным верстаком или за прилавком. Сознавая ограниченность своих музыкальных способностей, молодой человек проявил благоразумие и обратил внимание, прежде всего, на контрабас, партии которого обычно более легки в техническом отношении и при этом необходимы в любом крупном камерном ансамбле. В этой строго ограниченной области он благодаря прилежным занятиям достиг известного умения и ему постепенно удавалось получать работу в увеселительных заведениях более высокого разряда. Наконец он сделался сперва временным, а затем постоянным участником пользовавшегося известностью секстета, выступавшего в элегантном павильоне на Альстере, в котором собиралось лучшее общество. Еще до этого его умение играть на валторне помогло ему устроиться на службу в гражданском ополчении Гамбурга. И этот небольшой постоянный заработок позволил ему решиться на коренное изменение его беспорядочного в ту пору образа жизни. Дальнейшее мы предоставим рассказать самой Христиане Ниссен. В письме [1], адресованном незадолго до смерти ее знаменитому сыну, она с трогательной простотой рассказывает о своей жизни до замужества *

«Тетя (ее сестра, которая была замужем за рабочим Филиппом Детмерингом) и я — мы просто неза-

* В настоящем и последующих письмах родственников Брамса были восстановлены пропущенные знаки препинания и исправлены случайные небольшие погрешности правописания.

метно стали большими. Мне было 13 лет, когда я стала шить поденно. К шести часам вечера я приходила домой, и тогда мне доставляло удовольствие заниматься мелкими домашними делами, помогать матери, а вечерами я еще шила часто до 12 часов. И так шесть лет. Затем в течение десяти лет я служила горничной у почтенных господ. Потом я вновь работала швеей. Тут тетя вышла замуж, и я осталась у нее, присматривала вместе с ней в лавке (торговля галантереей) и зарабатывала сколько могла шитьем. Отец (Якоб Брамс) снимал у нас комнату, и таким образом мы с ним познакомились. Прожив у нас только 8 дней, он уже захотел, чтобы я стала его женой. Затем он излил свою душу дяде (Филиппу Детмерингу), тот сказал об этом мне. Я даже думать об этом не могла, так как между нами была большая разница в годах. Но дядя вновь и вновь заговаривал об этом, и тогда я решила, что такова судьба».

Если можно доверять воспоминаниям старой женщины,— а к этому имеются все основания, так как память госпожи Брамс превозносится всеми,— Иоганн Якоб Брамс неожиданно быстро принял важное решение. По общему мнению биографов выдающиеся способности Христианы к домашнему хозяйству позволили музыканту, в течение долгих лет перебиравшемуся с одной беспорядочной, убогой квартиры на другую, забыть о бросавшихся в глаза недостатках его будущей жены. Частично это, по-видимому, соответствует истине, однако только одно это обстоятельство не могло иметь решающего значения, поскольку хозяйственные способности не представляли собой особого качества в те времена. Из упомянутого письма госпожи Брамс явствует, что как раз перед знакомством с Христианой Якоб очень интересовался одной семнадцатилетней красоткой. И если все же, жизнерадостный цветущий молодой человек отдал предпочтение хрупкой сорокаоднолетней девушке, то для этого, по-видимому, имелись более глубокие основания.

В самом деле, личность Христианы Ниссен — как ни странно это покажется на первый взгляд — соответствовала основной черте характера Якоба: тому стрем-

лению выдвинуться, которое привело его из провинции в столицу, из глубочайших социальных низов к уважаемой бюргерской жизни. Ибо искалеченная маленькая швея, с тринадцатилетнего возраста сама зарабатывавшая себе на жизнь, во многих отношениях далеко опередила молодого музыканта, и Якоб должен был смутно сознавать, что именно она явилась бы той настоящей спутницей жизни, которая смогла бы со всей силой своей души помочь ему в желанном продвижении. Уже по положению и репутации своих предков она далеко превосходила его. Как утверждает А. фон Эрман, из «Родословной известных немцев» видно, что род Христианы Ниссен прослеживается вплоть до XIV столетия. Среди ее предков были настоятели монастырей, члены муниципалитетов, бургомистры и пасторы. Прадед и дед Христианы также были еще представителями умственного труда: оба работали учителями. Отец, правда, был портным, и это ему, вероятно, Христиана была обязана особой ловкостью своих рук. От своих более далеких предков она унаследовала ярко выраженную живость ума, которая должна была произвести сильнейшее впечатление на несколько неповоротливого Иоганна Якоба.

До сих пор исследователи имели довольно туманное представление о матери Иоганнеса Брамса, поскольку они не располагали какими-либо документами, характеризующими ее. Теперь я имею возможность восполнить этот пробел вновь открытым эпистолярным материалом. Ибо 120 писем, посланных Христианой ее Иоганнесу, дополненные многочисленными письмами сестры и брата, воссоздают необыкновенно живой образ этой замечательной женщины. Поэтому я считаю себя обязанным остановиться на этом более подробно.

Письма Христианы действительно не могут не произвести глубокого впечатления на любого читателя. Эта простая женщина — ее скудное школьное образование сказывается в систематическом пропуске всех знаков препинания и в различных орфографических погрешностях — умеет в высшей степени живо формулировать все то, что ей нужно сказать, так что создается впечатление, что слушаешь ее разговор. Она единственная из

всей семьи не испытывает трудностей, когда нужно засесть за письмо. И если у вечной труженицы бывает время, когда она остается одна, например, вечером, она не знает ничего лучшего, чем поболтать со своим Иоганнесом, которому ей всегда надо так много рассказать. Эта непосредственность и простота стиля, столь редкие именно у людей без основательной школьной подготовки, вряд ли могут встретиться в письмах сестры и братьев и — за единственным характерным исключением (см. стр. 110) — никогда не встречаются у Якоба Брамса. Пока была жива Христиана, его нельзя было уговорить написать сыну хотя бы одну строчку. Когда же после ее смерти он вынужден это делать, почти каждое из его коротких посланий к Иоганнесу начинается с оправданий, как, например: «У меня нет достаточного материала для письма» [2],— или: «К сожалению, я всегда старался увиливать от писания, поэтому, вероятно, теперь мне так трудно это делать» [3].

Если в характере и стиле писем госпожи Брамс сказывается наивность и беззаботная радость рассказчицы, то их содержание свидетельствует о ее врожденном уме и сердечной доброте. В длинных посланиях, в которых мать сообщает сыну о всех интересных гамбургских новостях, едва ли можно встретить отрицательное высказывание о каком-либо человеке. Более того, она даже еще выискивает оправдания людям, на которых жалуется матери ее горячо любимый Иоганнес. Когда в 1835 году, после совместного концертного турне, скрипач Ременьи внезапно расстается с молодым Брамсом, в результате чего неимущий, неискушенный в жизни двадцатилетний молодой человек остается вдали от родины предоставленным самому себе, Христиана пишет ему следующие строки, свидетельствующие как о ее добром сердце, так и о непоколебимой вере в способности тогда еще отнюдь не знаменитого сына [4]: «Я надеюсь, что Вы расстались друг с другом как друзья. Нельзя все же на него сердиться. Он ведь думает, что ему будет лучше одному... так как в Твоем присутствии Ременьи может, пожалуй, понравиться на минуту, но не больше».

А друзья ее Иоганнеса! Для них она вообще не

может сделать достаточно добра. Отлично зная нелюбовь сына к переписке, она неоднократно призывает его все же писать друзьям почаще и, хотя сама считает часы в ожидании получения нового письма от Иоганнеса, заявляет, что готова еще дольше ждать, лишь бы не пострадали его друзья [5]. Она счастлива, когда может кому-нибудь помочь; ибо «что может доставить больше счастья, чем то, что я, в пределах моих сил, смогу быть полезной и послужить моему ближнему. Тот человек живет лишь наполовину, который живет только для себя, а не для других» [6]. В ее письма закрадывается известная горечь только тогда, когда она жалуется, что не в состоянии помочь другим. Так, однажды она пишет [7]: «Мы не имеем средств и можем только сочувствовать нашим ближним, а те, кто имеет средства, ничего не делают, так как у них нет сострадания, они утешают лишь красивыми словами». Когда ее дочь Элиза получает подарок от Клары Шуман, у матушки Брамс пробуждается чувство едва заметной зависти к тому, что Клара занимает в жизни положение, позволяющее ей доставлять другим радость [8]. Доброта сочетается в Христиане с чуткостью. Об этом свидетельствует один прелестный, хотя и незначительный, случай. Однажды ей пришлось из-за одного необдуманного поступка сына сделать Иоганнесу упрек. Так как ей известно, что сын тщательно хранит все ее письма, она пишет эту фразу на отдельном листе: «Чтобы Ты мог его сжечь, дабы он Тебе не попадался вновь на глаза, когда пройдут года».

Нежность чувств ко всему, что касается ее сына, способствует появлению известной чувствительности: «Я предчувствовала, что получу Твое дорогое письмо уже сегодня рано утром, когда я встала,— пишет она [10],— ведь первая моя мысль обычно о Тебе, и мне показалось, словно я слышу, как Ты говоришь: «Мама, сегодня Ты получишь от меня письмо».

Такая натура, разумеется, должна быть весьма восприимчивой к религиозным вопросам. Ее вера в бога непоколебима. Когда в 1854 году Фриц Брамс к очень большому ее огорчению лишился превосходного места, она пишет: [11] «Фриц должен положиться на бога, ко-

торый направляет судьбы людей. Он и его вновь выведет из этого мрака». И само собой разумеется, что мать в своих ежедневных вечерних молитвах не забывает Иоганнеса [12]. Причем, конечно, не только его одного; с истинно материнским чувством, с одинаковой любовью и заботой она вспоминает наряду с Иоганнесом, гордостью ее жизни, и о двух других менее удачливых детях. Она всегда робко старается как можно более укрепить тесную связь между своими тремя детьми. Она своевременно сообщает Иоганнесу даты дней рождений, чтобы он не забыл направить поздравления, а также напоминает об обещанных им подарках, чтобы избавить Элизу или Фрица от разочарования.

После ознакомления с перепиской я склонен сомневаться в предположениях, высказываемых всеми биографами относительно интереса многострадальной госпожи Брамс к литературе (согласно Кальбеку, она, якобы, знала всего Шиллера наизусть). Во всех 120 письмах только однажды имеется упоминание об одном поэте, и притом о Клопштоке. Однако она пишет не о том, что читала его произведения, а упоминает только, что по случаю прогулки в Неймюлен посетила его могилу [13]. Зато имеются все основания согласиться с наивысшей оценкой хозяйственных добродетелей госпожи Христианы. Она была не только в высшей степени искусной швеей, но и замечательной поварихой, о кулинарных достижениях которой — особенно о знаменитых оладьях с черникой — с похвалой отзывались не только Иоганнес, но и такие избалованные артисты, как Клара Шуман или Иоахим. Но прежде всего она до педантичности точна в денежных делах. «Ты знаешь, Твоя мать не может быть спокойной, если она должна даже 50 талеров. Надо зарабатывать, где только можно, но, ради бога, не брать взаймы!»,— восклицает она однажды [14]. Этого принципа она особенно строго придерживается, когда беспокойный характер ее супруга толкает его на все новые — порою весьма разорительные — попытки пробиться вперед. Сначала он стремится добиться успеха в лотерее, что, однако, приводит только к потери части с трудом заработанных сбережений. Затем по его настоянию открывается небольшая лавка, по-

добная той, которая в свое время содержалась совместно с сестрой Детмеринг. Эта попытка с самого начала не имеет больших перспектив на успех, так как у госпожи Брамс нет возможности осилить столько работы. Некоторое время спустя принимается решение эмигрировать в Америку (см. стр. 33), и лавка спешно продается, разумеется, с убытком. Если добавить, что, кроме того, Брамс-отец предпринимает мало удачные опыты по разведению кур, голубей и кроликов [15], то станет понятно, что госпоже Брамс нелегко вести хозяйство.

Таким образом, Иоганн Якоб действительно сделал в лице Христианы хороший выбор, и совместная жизнь сложилась счастливо, насколько это было возможно при угнетающем материальном положении. При таких обстоятельствах представляется едва ли уместным говорить об «отнюдь не гармоничном супружестве», как это делает большинство биографов. При этом они имеют в виду разногласия, появившиеся между супругами в последние годы жизни госпожи Брамс. Как это можно легко понять, эти разногласия возникли тогда, когда разница в возрасте стала сказываться особенно резко. В то время госпожа Брамс, в результате полной тяжелого труда жизни, превратилась в немощную старуху, тогда как ее супруг, в высшей степени бодрый в свои пятьдесят лет, чувствовал себя в расцвете сил.

В течение первых десятилетий этого продолжавшегося 34 года брака не было, однако, никаких признаков дисгармонии между супругами и, как можно судить по сохранившимся письмам, в доме Брамсов в общем царили мир и веселое настроение. Оба, отец и мать, были истинные жезнелюбы и умели с открытым сердцем наслаждаться каждой самой незначительной радостью. Так в семье создалась своя собственная традиция празднования дней рождения. Все картины в комнате украшались гирляндами, а вечером за здоровье новорожденного и всех близких пили яичный пунш, горячо любимый всеми членами семьи, включая и Иоганнеса. Этот напиток занимает в корреспонденции семейства Брамсов такое важное место, что я не могу утаить от читателей его рецепт, записанный Элизой Брамс для Клары Шуман [16]: одна бутылка рома, 12 яиц, 4 лимона,

$1^1/^2$ фунта сахара. Торжество, отмеченное яичным пуншем, всегда создавало весьма веселую атмосферу, о которой с признательностью вспоминали еще долго после празднества. Когда однажды Иоганнес с похвалой писал из Детмольда о другом напитке, мать с возмущением ответила [17]: «Не могу себе представить, чтобы ананасный пунш был вкуснее, чем яичный. Я уже давно предвкушаю удовольствие от яичного пунша, который приготовлю, когда Ты приедешь». Другим обязательным блюдом праздничного стола был рождественский гусь. Когда Иоганнес располагал еще очень скромными доходами, он специально для этой цели послал домой 2 талера, чтобы родители, которым тогда плохо жилось, не были лишены этого удовольствия.

Убогие и скверные квартиры, в которых в течение многих лет находила приют семья, разумеется, заставляли страдать Христиану Брамс и, вероятно, еще больше ее супруга: когда он принимал у себя друзей [18], для него все было недостаточно хорошо. Но и в этом отношении они делали все, что было в их скромных возможностях, чтобы сделать свой дом более уютным. О картинах мы уже говорили. Лизхен Гиземан (см. стр. 38), подруга юности Иоганнеса, будучи уже старой женщиной, неоднократно расхваливала очаровательную пастель, изображавшую Христиану Брамс девочкой в светлокрасном платье с узкой талией и короткими рукавами; картина занимала в каждой квартире почетное место над комодом, рядом с фортепиано [19]. Кроме того, охотно держали какую-нибудь певчую птицу — часто речь идет о соловье — и при первой возможности украшали комнату домашними цветами, в выращивании которых вся семья принимала самое горячее участие. Вообще есть что-то буквально трогательное в радости, проявлявшейся этими людьми, загнанными в самый отвратительный квартал города, при общении со всем, что было связано с природой. Когда в 1858 году они переезжают в более хорошую квартиру на Фулентвите, с видом на сад, безграничный восторг вызывает «свежий воздух, словно сидишь в саду» [20]. Любое изменение в росте дикого винограда, вьющегося по окну, подробно описывается сыну. А когда выпадает первый снег, ма-

тушка Брамс с восторгом пишет: «Это удивительно красиво, словно все деревья в цвету» [21].

Отец тоже чувствует себя за городом, где сразу за домом начинается лес, «словно в раю» [22], и даже в старости, тяжело больной, незадолго до смерти, он не может отказаться от непрестанного любования красотами родной земли.

Многие из только что описанных черт отчетливо заметны в характере Иоганнеса Брамса. От отца сын наследует три главных черты: превосходное физическое здоровье — Якоб, когда ему было уже далеко за шестьдесят, танцевал целые ночи напролет с выдержкой, вызывавшей всеобщее восхищение даже у его крепких сотоварищей, — могучую волю к продвижению в жизни и музыкальность. Разумеется, нельзя упускать из виду, что между музыкальностью отца и сына существует принципиальная разница. Несомненно, что Иоганн Якоб был в известной мере талантлив, иначе ему не удалось бы продвинуться от уличного музыканта в портовом квартале до контрабасиста секстета в павильоне на Альстере и, впоследствии, даже Гамбургского филармонического оркестра. Музыкальная разносторонность старого Брамса также заслуживает признания. Он играл не только на контрабасе и валторне, но был также отличным флейтистом, за что в возрасте шестидесяти одного года удостоился публичной похвалы от нового дирижера [23]. И когда в старости больной человек благодаря щедрой помощи сына был избавлен от всех материальных забот, он несколько раз в неделю продолжал исполнять партию первой скрипки в различных струнных квартетах ради собственного удовольствия и, наряду с этим, прилежно упражнялся на флейте [24].

Следовательно, Брамс-отец был несомненно больше чем несколько ограниченным музыкантом, каким его хотят видеть некоторые биографы. И все же его дарование было лишено какого бы то ни было высокого творческого начала. Как бы успешно ни проходило его развитие как музыканта, он, в конечном счете, оставался лишь опытным ремесленником. Каким образом музыкальные способности отца породили творческий музыкальный гений сына? Этот вопрос не поддается какому-

либо вразумительному объяснению. Можно с большой вероятностью полагать, что те душевные и умственные качества, которые создают из исполнителя творца, унаследованы от матери. Тем, что выходит за пределы чисто музыкального, своими значительными духовными интересами композитор в первую очередь обязан, пожалуй, семейству Ниссен. Главным образом от матери унаследованы также и редкая доброта, и готовность оказать помощь, с которыми мы все снова и снова будем встречаться в этой книге. Оба родителя привили ему еще одну существенную черту: любовь к природе и к маленьким радостям бытия. Этот дар способствовал тому, что супруги были счастливыми людьми, несмотря на все выпавшие на их долю заботы и хлопоты. То, что сыну не суждена была подобная судьба, что человек, одаренный таким великолепным талантом, в конце концов не обрел счастья, — объясняется, в сущности, самой природой творческого гения, а в случае Брамса — еще и своеобразием его внутреннего мира.

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ (1833—1853)

Едва ли можно себе представить более убогую среду, чем та, в которой вырос маленький Иоганнес. Тесные с закоулками улицы, окаймленные ветхими, почерневшими от времени каркасными зданиями, образовывали так называемый «Gängeviertel» *, в котором мальчик провел свою юность. Грязь и болезни были здесь обычным явлением, и если вспыхивал пожар — чему свидетелем был маленький Брамс в возрасте девяти лет, — он опустошал все эти прижатые друг к другу, переполненные, большей частью деревянные дома.

Несмотря на то, что атмосфера этого квартала бедноты была, несомненно, неблагоприятной для развития подрастающих детей, родители Брамса сделали все от них зависящее, чтобы создать в своем доме базис скромного, мирного и надежного существования. В первые годы материальные трудности и заботы не

* Квартал бедняков в Гамбурге. — *Прим. переводчика.*

коснулись жизни Иоганнеса, его брата и сестры. Они жили в относительном спокойствии и их природные способности получали разумное поощрение.

Любимой игрушкой маленького Иоганнеса были оловянные солдатики. Играя, он был неистощим в придумывании новых комбинаций, маленькие пальчики неутомимо странствовали по столу для того, чтобы путем планомерных передвижений создать новую картину. Вызывает удивление, что ласковый, спокойный мальчик, обычно избегавший шумных игр со своими сверстниками, любил столь воинственное занятие. В действительности это выстраивание солдат — занятие, которое, кстати сказать, Иоганнес продолжал, будучи уже взрослым, и которое якобы даже стимулировало его творчество,— имело мало общего с обычным детским увлечением игрой в войну. Уже тогда в нем проявляется глубоко укоренившаяся способность придумывать бесчисленные комбинации. Выстраивание маленьких оловянных фигурок во все новых положениях доставляло маленькому Иоганнесу такое же удовольствие, как позднее варьирование какой-нибудь темы. В обоих случаях сказывается одинаковое стремление силой своей фантазии раскрывать все новые стороны данного явления.

Однако вскоре игра уступила место труду; настала пора школы. Родители были готовы на любые жертвы ради того, чтобы дети могли учиться как следует. Для Элизы, к сожалению, это было исключено; бедная девочка часто страдала от страшных головных болей, делавших невозможным любое учение. Но Иоганнес и Фриц должны были получить лучшее образование, чем их родители. Так, Иоганнес в возрасте шести лет был отдан в частную школу господина Генриха Фосса, которую он на одиннадцатом году сменил на учебное заведение Иоганна Фридриха Гофмана. Обе школы были хорошими; повторяющаяся во многих биографиях Брамса легенда относительно жалкого образования, полученного Иоганнесом, в свете новейших исследований не может считаться достоверной. Мальчик получил в них такое количество знаний, какое только было возможно при тогдашнем общем уровне образования. Школа гос-

подина Гофмана даже славилась как прогрессивная; наряду с латинским, французским и английским языками особое внимание в ней уделялось математике и естественным наукам. Здесь занимались также на гимнастических снарядах, которые появились в государственных школах лишь много лет спустя. Руководитель школы характеризуется как «добросердечный человек, полный выдумки и энергии». Он, несомненно, не обращается плохо с маленьким Брамсом, так как даже тридцать лет спустя Иоганнес охотно вспоминает учителя и по случаю пятидесятилетия школы не только вносит значительную сумму на праздничный подарок [1], но и посылает господину Гофману свой портрет.

Тем не менее вскоре значение школьного образования отходит на задний план как для родителей, так и для самого Иоганнеса. То, что можно было предполагать еще в маленьком ребенке, день ото дня становится все яснее: это непреодолимая склонность к музыке. «Хорошо, — высказывает свое мнение отец Якоб, — пусть Ханнес станет, как и я, музыкантом в оркестре», — и он начинает посвящать ребенка в тайны струнных инструментов. Но Ханнес истинный сын своего отца: он знает, чего хочет. Его не удовлетворяют струнные инструменты. Точно так же как в свое время молодой Якоб добился у своих родителей в Хейде, чтобы его начали учить музыке, так и Иоганнес настоял на том, чтобы ему разрешили учиться игре на фортепиано, и занятия начались с семилетнего возраста. В выборе преподавателя Брамс-отец оказался исключительно проницательным. Отличный пианист и истинный музыкант Отто Фридрих Виллибальд Коссель был учеником высоко уважаемого гамбургского композитора и педагога Эдуарда Марксена. В своем преподавании он идеально сочетает умение развить технические данные с любовным пониманием внутреннего содержания композиций. Ему чужд пустой виртуозный блеск; каждая фраза, даже самая малая, должна быть выражением внутреннего переживания. Такая установка, отнюдь не обычная в век Калькбреннера, Герца, Мошелеса и других, имела огромное значение для развития ребенка. С чисто музыкальной точки зрения для Иоганнеса было весьма ценно, что он с са-

мого начала не пошел по пути модного виртуозного направления. Однако еще больше он выигрывает как человек. Ребенок встречается с музыкантом, который совершенно иначе воспринимает свою профессию, чем отец или его коллеги; ибо для его учителя каждое художественное произведение представляется своего рода святыней, к которой приблизиться можно только с благоговением.

Вскоре Коссель замечает, что Иоганнес обладает не только совершенно необыкновенным дарованием, но имеет и все необходимые данные для того, чтобы стать выдающимся музыкантом. Между учителем и учеником возникают сердечные отношения. Чтобы не терять драгоценного времени на ходьбу туда и обратно, мальчик проводит целые дни в доме Косселя, и, наконец, учитель решает даже переехать на другую квартиру ради того, чтобы быть поближе к Иоганнесу. Отныне ставшие соседями семьи становятся верными друзьями, помогающими друг другу при любых обстоятельствах. В 1857 году Иоганнес становится кумом дочери своего педагога [2]. Когда умирает мать Брамса, семья Коссель с любовью принимает к себе одинокую Элизу [3], и увы, слишком скоро последней предоставляется случай ответить ей той же преданностью. Через несколько месяцев после утраты госпожи Брамс смерть похищает у семьи Фридриха Косселя, и отныне Элиза ухаживает за его детьми, в то время как вдова заботится о пропитании [4].

Под руководством этого превосходного преподавателя фортепианная игра Ханнеса развивается совершенно непредвиденным образом. В возрасте десяти лет он уже участвует в организованном его отцом ансамбле, который исполняет квинтет Бетховена ор. 16 и фортепианный квартет Моцарта. Находившийся случайно среди слушателей концертный импресарио сулит Якобу Брамсу золотые горы, если он согласится эмигрировать вместе с маленьким гением в Америку. В убогой гамбургской комнате эти чудеса производят ошеломляющее впечатление. Родители согласны и спешат к Косселю, чтобы сообщить ему об удаче. Но учитель придерживается совершенно иного мнения. Он

знает, что если художественное развитие еще не завершено, концертное турне может означать гибель расцветающего таланта, и он всеми силами противодействует этому. Когда все его предостережения оставляются без внимания, он идет на самую тяжелую жертву: он уступает любимого ученика лучшему педагогу, который обладает необходимым для родителей авторитетом. Это Эдуард Марксен, один из наиболее известных музыкальных педагогов Гамбурга. Коссель просит его принять в число учеников гениального мальчика, которого он сам ничему больше научить не может. Когда знаменитый маэстро после некоторого колебания дает согласие, гордость и воодушевление родителей настолько велики, что они, следуя советам учителей, отказываются от поездки в Америку.

Таким образом, 1843 год ознаменован решающим поворотом в музыкальном развитии Иоганнеса. Первоначально Эдуард Марксен занимается с мальчиком параллельно с Косселем, а два года спустя полностью берет на себя его обучение. Если Коссель заложил технические и музыкальные основы его фортепианного исполнения, то заботой Марксена было довести его пианизм до полной зрелости. Главным образом Марксен придает значение двум вопросам (если судить по его собственным произведениям): развитию техники левой руки и уверенному исполнению разнообразных и сложных ритмов. Но в одном важном деле Марксен отходит от методов своего предшественника: в то время как Коссель постоянно придерживается того мнения, что молодой Брамс может стать хорошим пианистом только в том случае, если откажется от своего жалкого сочинительства, Марксен не колеблясь поддерживает юношу в этой страсти. Он с восхищением признает «острый и глубоко мыслящий ум» Иоганнеса и преподает ему настоящий курс теории и композиции.

Сам Марксен учился у ученика Моцарта Зейфрида и у друга Бетховена и Шуберта Боклета, поэтому само собой разумеется, что молодого Брамса он прежде всего вводит в мир классического и раннеромантического искусства.

Было бы, однако, неверным утверждать, как это часто случается, что Марксен был явно враждебен искусству своей эпохи. Его «Три романса» обнаруживают некоторую близость к произведениям Шопена, и Фриц Брамс, который, так же как и его брат, занимается у Марксена, разучивает в 1853 году полонез As-dur Шопена [5]. В основных вопросах позиции Марксена и его выдающегося ученика совпадают. Столь характерное для Брамса пристрастие к народному искусству различных стран и в особенности к немецкой народной песне, так же как и любовь к варьированию, характерны и для сочинений учителя. И даже в некоторых мелодических оборотах ранних произведений Брамса можно увидеть влияние Марксена. Когда прислушиваешься к теме «Характерных вариаций на тему крестьянского танца» Марксена ор. 67 № 1, поражает, насколько эта народная мелодия, с ее беспрестанным чередованием четных и нечетных размеров, близка к теме самого раннего вариационного произведения Брамса ор. 21 № 2. В ходе «Вариаций на тему одной финской народной песни» Марксена ор. 67 № 2 имеются пьесы (№№ 8 и 10), которые также звучат как предвосхищение фортепианных вариаций Брамса.

Марксен и по своему характеру совершенно непохож на Косселя: строгий, замкнутый, проницательный и умный, он, будучи уже стариком, посылает своему знаменитому ученику очень злые, остроумные корреспонденции о музыкальной жизни Гамбурга. Но при всей своей внешней холодности, Марксен, как и многие его соотечественники, и не в последнюю очередь его ученик, в глубине души был мягким человеком. Когда он лишился своей уже старой, ослепшей собаки, он, а с ним и все его домочадцы, в течение трех дней от горя не прикасались к пище [6].

Семья Брамсов неоднократно испытывала на себе доброту Марксена. Он никогда не требовал вознаграждения за свои уроки и в трудные минуты всегда оказывался умным, готовым оказать помощь другому, чьи советы воспринимались как указания оракула.

Иоганнес оказался в счастливом положении и смог в зените своей славы делами доказать свою благодар-

ность старому учителю. Он постоянно переписывается с ним, посылает ему каждое новое сочинение (часто — как, например, «Немецкий реквием» — в рукописи, с просьбой произвести исправления!) и в 1882 году посвящает ему свой фортепианный концерт B-dur. Когда Марксен в 1883 году празднует пятидесятилетний юбилей своей артистической деятельности, ученику приходит на ум прекрасная мысль отпечатать за свой счет в издательстве Зимрока «100 вариаций на тему народной песни» своего учителя. Ответ семидесятисемилетнего старца приводится ниже[7]: «...Какой сюрприз, какую радость Ты мне доставил своим чутким сердцем. В преклонном возрасте я переживаю второй знаменательный день за мою карьеру художника. Первый, как известно, ознаменовался тем, что Зейфрид, после моей первой симфонии, назвал меня сыном и обратился ко мне на «Ты», второй — вызван моими преданными учениками во главе с Тобой, гордостью моей жизни и профессиональной деятельности... Я хотел бы прижать Тебя к сердцу, Тебя, оставшегося мне верным, отдающего свой божественный талант на благо подлинного искусства. Да сохранит Тебя господь и дальше под своим покровительством и да наградит он Тебя щедротами своей любви на радость всем тем, кто служит высоким и благородным идеалам искусства... Осчастливленный Тобой Марксен».

То обстоятельство, что Иоганнес, юность которого в общем проходила не под особенно счастливой звездой, имел в качестве учителей двух таких замечательных как по характеру, так и в художественном отношении людей, представляется как бы компенсацией со стороны судьбы.

Если даже его детство и не было лишено радостей — поскольку юмор и жизнерадостность всегда можно было встретить в доме Брамсов, — оно все же, несомненно, не было беззаботным. Немного, очень немного мог зарабатывать Брамс-отец на содержание семьи, состоявшей из пяти человек; вполне понятно, что и детям вскоре пришлось помогать, особенно при наличии такого одаренного мальчика, как Иоганнес. Уже в тринадцатилетнем возрасте ему пришлось играть в ка-

бачках, и слава маленького пианиста вскоре распространилась среди владельцев увеселительных заведений и трактиров. Часто его вызывали из дому поздно вечером для того, чтобы аккомпанировать танцам; за это ему давали скудное вознаграждение и разрешали пить сколько угодно. Безусловно, то была опасная среда для мальчика, и можно только удивляться, как госпожа Брамс могла идти на это. Соответствует ли это нашему представлению о ней как о нежной матери? Если мы пожелаем ответить на этот вопрос, то должны прежде всего вспомнить, что госпожа Брамс, которая сама с тринадцати лет начала зарабатывать на жизнь, всегда придерживалась того принципа, что честный труд никогда не может принести вреда. Затем она считала, что для формирования характера решающее значение в конце концов имеют впечатления, получаемые в родном доме. Здесь Иоганнес дышал совершенно здоровым воздухом. Этим и довольствовалась матушка Брамс и лишь стремилась использовать любую возможность для того, чтобы приучить сына к образу жизни порядочного человека. Еще в июле 1853 года, во время разрыва с Ремѐньи, она увещевает его[8]: «Будь здоров и чувствуй себя хорошо морально, тогда и весь этот неприятный период минует».

Естественно, что такое двойственное существование не могло не оказать на чуткого мальчика самого дурного влияния как в физическом, так и в нравственном отношении.

Постепенно для растущего ребенка становится не по силам одновременно готовиться под строгим руководством Марксена к карьере виртуоза и, наряду с этим, часами играть музыку для танцев в душных, прокуренных кабаках. Иоганнес делается крайне малокровным и нервным. Впоследствии он так рассказывает об этом своему другу Клаусу Гроту: «Идя по аллее, я мог держаться на ногах, только балансируя между деревьями, иначе я упал бы». Именно в это самое тяжелое время благосклонная судьба помогает ему. Его отец знакомится с владельцем мельницы для размола древесной массы Адольфом Гиземаном из городка Винзен на Луэ, и тот приглашает мальчика к себе на летние месяцы с

тем, чтобы он обучал его дочь Лизхен игре на фортепиано и одновременно имел возможность дышать хорошим сельским воздухом.

Лето 1847 и 1848 годов Иоганнес проводит в прелестном небольшом местечке, и эти беззаботные, веселые месяцы, безусловно, принадлежат к числу наиболее прекрасных воспоминаний его детства. «Дядя» и «тетя» Гиземан балуют бледного городского ребенка; Лизхен является милой подружкой по играм, с которой можно также вместе читать, и, наконец, маленький художник впервые находит здесь музыкальный коллектив, восхищающийся им. Он дирижирует деревенским мужским хором и для этой цели обрабатывает народные песни и пишет собственные хоровые произведения. Ощущение счастья, охватившее юношу, впервые вырвавшегося на более продолжительное время из города, нашло выход в плодотворном творчестве. В одном из писем более поздних лет[9] Лизхен с прискорбием сетует на то, что многие посвященные ее отцу рукописи, которые она постоянно берегла как святыню, пришлось, по желанию Брамса, возвратить ему в шестидесятых годах (вероятно, для их уничтожения). Связь с Гиземанами поддерживается еще в течение некоторого времени и, когда Иоганнес предпринимает свою первую концертную поездку, все его письма, адресованные родителям, показываются этим друзьям, которые не могут их читать без слез[10]. Затем Лизхен выходит замуж, уезжает в Вильгельмсхафен и исчезает с горизонта. Много лет спустя, когда дочь Лизхен Агнесса учится пению в Берлинской высшей музыкальной школе, которой руководит Иоахим, обедневшая вдова обращается к ставшему знаменитым другу детства с просьбой добиться для дочери стипендии. Брамс счастлив вновь услышать о Лизхен; разумеется, он исполняет ее желание (причем тайком берет расходы по учению на себя) и просит написать ему подробно о ее семье и, по возможности, прислать ему портреты ее родителей[11]. Иоахиму, поясняя свою просьбу, он пишет: «Я признателен семье этой девушки за любовь и дружбу и храню о ее деде самое лучшее воспоминание, на которое только способно человеческое сердце».

Осенью 1848 года Иоганнес возвращается из Винзена в Гамбург. Из хрупкого городского ребенка он превратился в крепкого юношу, который в течение всей жизни сохраняет непоколебимое здоровье. Вскоре ему представляется случай испытать вновь обретенные силы. 21 сентября 1848 года молодой Брамс дает свой первый собственный концерт после того, как уже много раз до этого принимал участие в выступлениях других артистов. Обращает на себя внимание то, что в программе, наряду с обязательными виртуозными пьесами, стоит фуга И. С. Баха. Весной 1849 года следует второй концерт, в котором юноша осмеливается исполнить Вальдштейновскую сонату Бетховена, а также выступает с собственным сочинением — фантазией на тему одного популярного вальса. На этом временно заканчивается его карьера виртуоза. Это обстоятельство обусловливают внешние и внутренние причины. Успех его концертов у публики и критики нельзя назвать потрясающим, так как наряду со знаменитыми международными звездами и в самом Гамбурге достаточно выдающихся пианистов, таких, как Гольдшмидт, Тодеско и других, которые вполне могут померяться силами с шестнадцатилетним Брамсом. Кроме того, мужающему юноше все более претит преклонение перед модными вкусами, а программа, составленная по его собственному усмотрению, вряд ли может привлечь достаточное количество слушателей. И, самое главное, это то, что с ростом зрелости Иоганнесу становится ясным тот путь в искусстве, по которому ему следует идти. Он знает, что сможет добиться бо̀льшего как композитор, а не как пианист. В нем неудержимо бьет ключом поток творчества, и юноша пишет произведения настолько смелые по выдумке и увлекательные по размаху, что ему не придется их стыдиться даже на вершине своего мастерства. В 1851 году возникает скерцо es-moll op. 4, в ноябре 1852 года следует фортепианная соната fis-moll op. 2, в том же году он начинает фортепианную сонату C-dur op. 1 и заканчивает ее в январе 1853 года. Наряду с этим Брамс пишет несметное количество песен, в том числе знаменитое «Верное сердце». Это только частица того, что было тогда создано. Бо̀льшую

часть — трио, струнный квартет и т. д.— беспощадно строгий по отношению к себе композитор позднее уничтожил. Параллельно с этим творческим фейерверком идет расширение и углубление его духовного горизонта. Юноша жадно глотает все книги, которые ему удается заполучить, и тратит немногие гроши, остающиеся у него после взноса своей лепты на домашнее хозяйство, на приобретение книг, которые легли в основу его впоследствии монументальной библиотеки. Среди его книг сохранилась одна с надписью «Иоганнес Брамс 1848»; характерно для серьезного образа мыслей юноши, которому тогда было всего лишь пятнадцать лет, что речь идет о вышедшем в 1732 году учении о генерал-басе гамбуржца Давида Келльнера. В этом приобретении сказывается уже унаследованный от дяди большой интерес к антикварным вещам, особенно к предметам гамбургской старины. Но в качестве противовеса сухой музыкальной теории юноша погружается в мир романтической поэзии. Здесь он находит то, что в ином преломлении оживает в его собственных произведениях. Для того, чтобы продемонстрировать свою духовную связь с сущностью романтизма, отныне он называет себя «Иоганнес Крейслер младший» по имени главного действующего лица горячо любимого им романа Э. Т. А. Гофмана «Кот Мурр». Наиболее красивые выдержки из произведений своих любимых поэтов он начинает заносить в небольшие записные книжки, которым дает название «Сокровищница молодого Крейслера». Прекрасный подбор этих записей характеризует духовный облик молодого Брамса с его разносторонними интересами и пониманием всего истинно значительного.

Впрочем, обо всем этом в Гамбурге ничего неизвестно. Замкнутый юноша почти не имеет друзей, да и в собственной семье он часто кажется себе чужим. Правда, со всей теплотой своего любящего сердца он привязан к матери и знает, что материнская любовь с ее внутренним чутьем идет за ним даже в те области, где разум матери не в состоянии следовать за ходом мыслей сына. С ней проводит он большинство свободных часов, и позднее она с радостью думает об этих прове-

денных вдвоем чудесных вечерах. В 1855 году[12] она пишет об одной новогодней ночи: «Я вспоминала еще, как однажды мы вдвоем, Ты и я (отец был на работе), так весело провели время, помнишь, это было много лет тому назад; можно так отчетливо себе все представить, словно это было вчера. Никогда с тех пор я не видела Тебя таким радостным». Всем сердцем любит Иоганнес и отца, но он знает, что не может говорить с ним о духовных вопросах, которые так сильно волнуют его.

Молодому человеку в первую очередь нужны сочувствующие ему ровесники. Но его сестра и брат не являются таковыми. Элиза несомненно полна добрых намерений, но совместная жизнь с ней очень трудна. Часто она преувеличенно ласкова — так однажды[13] она говорит о «прекрасных, дивных, божественных письмах Иоганнеса», — что не особенно приходится по вкусу сдержанному брату; кроме того, из-за страшных головных болей у нее бывает апатия ко всему окружающему. Даже когда она здорова, она может говорить с Иоганнесом только о мелочах повседневной жизни — все ее помыслы направлены на то, чтобы приготовить ему по вкусу его любимые блюда. Духовной близости между ними нет, так как ничем другим, кроме шитья и домашнего хозяйства, она не занимается. Тем не менее, возможно, что и в душе Элизы горела искра унаследованных от матери духовных интересов. Во всяком случае, бросается в глаза то, какие ценные книги из библиотеки брата она оставила себе при переселении на другую квартиру после смерти матери. Наряду со стихотворениями Бюргера и «Павлом и Виргинией» среди них находятся переписка Гете и Шиллера, биография Моцарта Отто Яна и сочинения Шумана[14]. Мир книг, несомненно, поздно открылся перед Элизой, и то только благодаря брату и, возможно, также Кларе Шуман (см. стр. 67). Но в то время сестра, безусловно, не может поспеть за интенсивным духовным развитием Иоганнеса.

Значительно проще было бы молодому Брамсу сблизиться с братом Фрицем; он получил такое же образование и тоже избрал специальностью музыку. Но здесь встретились непреодолимые внутренние затруднения. Фриц по своему характеру резко отличается от

брата. Он значительно живее, многословен, не скупится на обещания, но за всем этим мало что кроется. Характерный в этом отношении эпизод рассказывает Элиза [15]. Мать часто сильно беспокоилась о будущем болезненной дочери, и каждый раз Фриц с пафосом заверял, что она может быть совершенно спокойна, так как он будет самым любовным образом заботиться о сестре. Иоганнес молча сидел при этом. Но когда Элиза действительно осталась одна, Иоганнес, не дававший никаких обещаний, самоотверженно взял на себя заботы о сестре, в то время как хвастливый Фриц ровно ничего для нее не сделал. В области искусства Фрицу тоже недоставало серьезности и целеустремленности его брата. Эта противоположность характеров при тождественности профессии, естественно, привела к возникновению соперничества. Фриц стремился сравняться с Иоганнесом и чувствовал себя обойденным природой и судьбой (насколько обиженным он должен был себя чувствовать, когда получил в Гамбурге кличку «ненастоящего Брамса!»). Старший брат догадывался об этом и скрывал ощущение своей вины за внешней суровостью. Матушка Брамс отдавала себе во всем полный отчет. Однажды она пишет о Фрице [16]: «Бедный мальчик!.. Отец часто говорил о том, что с Фрицем обращались как с пасынком; поэтому отец посоветовал ему заняться скрипкой, на что у него и ушло много времени... Ах, многому мог бы Фриц научиться у Тебя, если бы Вы были дружными братьями!»

Таким образом, как человек Иоганнес одинок. Его творчество тоже развивается скрытно, не замеченное общественностью. Однажды он предпринимает попытку заявить о себе и посылает на просмотр свои сочинения Роберту Шуману, который в то время дает концерты в Гамбурге. Перегруженный работой, маэстро отсылает их ему обратно нераспечатанными, и горькое разочарование еще более увеличивает застенчивость юноши. Внешне Иоганнес Брамс в то время не больше чем прилежный ремесленник. Он дает уроки, аккомпанирует в театре, делает аранжировки для издателя Кранца, даже сочиняет для него модные салонные пьесы, которые, правда, не разрешает издавать под своей фамилией.

Какого рода были эти произведения — покрыто мраком неизвестности. Кальбек утверждает, не приводя к тому каких-либо доказательств, что пьесы издавались под псевдонимом Г. В. Маркса. Однако теперь выяснилось, что Г. В. Маркс фигурирует как автор произведений, выходивших у других издателей, таких, как Петерс, Хофмейстер, Боте и Бок, не имевших отношения к Брамсу. Мюллер-Блаттау полагает, что фамилия Маркс является коллективным псевдонимом ряда авторов, как это в те времена нередко случалось, и не исключено, что и Брамс был одним из них. Но то, что сочинение «Souvenirs de Russie» * Г. В. Маркса, на которое указывает Кальбек, принадлежит перу Брамса, не представляется правдоподобным, если судить по тому, насколько эта салонная пьеса поверхностна и бессодержательна. Верно лишь то, что Брамс непрерывно готовил для Кранца работы и среди них были — как пишет его мать [17] — и такие, которые приносили ему «порядочный заработок». Даже после его отъезда из Гамбурга он еще получал от издателя такого рода заказы.

Все это не дает ему положения и не может обеспечить молодому человеку условий для удовлетворительного образа жизни. Неудивительно, что Брамс-отец начинает проявлять нетерпение. Ради таких результатов Иоганнесу не было необходимости так много учиться! Мальчик должен уехать из дому, — полагает отец; только на чужбине, предоставленный самому себе, он покажет, на что способен. Иоганнесу тоже больше не по себе в родном городе, и он от всего сердца жаждет случая, который позволил бы ему начать странствовать по белу свету. Наконец такая возможность появляется. Одаренный венгерский скрипач Эдуард Ремéньи, вынужденный покинуть свою родину вследствие политической деятельности в 1848 году и добившийся большого успеха в Гамбурге, обращает внимание на молодого пианиста и предлагает ему предпринять совместную концертную поездку.

19 апреля 1853 года наступает решающий поворот в жизни Иоганнеса Брамса. Двадцатилетний неизвест-

* «Воспоминания о России» *(франц.)*

ный музыкальный ремесленник покидает свою родину, которую он вновь увидит несколько месяцев спустя, но уже в качестве известного художника.

СЕМЬ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ МЕСЯЦЕВ

В один из последних дней мая 1853 года королевскому концертмейстеру в Ганновере Иозефу Иоахиму докладывают о гостях. В комнату входят два молодых человека, один смуглый и пылкий, всем своим поведением обнаруживающий, что он иностранец, второй — робкий и незаметный, с красивыми, правильными чертами и длинными белокурыми волосами. Иностранец стремительно бросается Иоахиму на шею и называет себя Эдуардом Ремѐньи, бывшим товарищем по Венской консерватории. Иоахим вспоминает темпераментного венгра и участливо осведомляется о его судьбе. Ремѐньи не может наговориться, рассказывая своему знаменитому, значительно превзошедшему его коллеге о своих собственных успехах, о триумфах, одержанных в Гамбурге и даже в Америке. Нынешняя небольшая концертная поездка тоже проходит вполне удовлетворительно; правда, до сих пор играли только в небольших местечках, таких, как Винзен, Люнебург, Целле, но результаты всюду превосходные, и они надеются теперь на концерты в Ганновере и в других более значительных городах.

В то время как из уст венгра льется этот поток слов, в первые же минуты встречи взор Иоахима все чаще останавливается на спутнике Ремѐньи. В задумчивом, углубленном в себя взгляде приезжего есть что-то особенно пленяющее. Он пытается вовлечь его в беседу. Иоганнес Брамс сперва очень стесняется; никогда еще ему не приходилось находиться лицом к лицу с художником мировой славы, каким уже был тогда двадцатидвухлетний скрипач. Кроме того, ведь это был Иоахим, гениальное исполнение которым скрипичного концерта Бетховена в Гамбурге привело пятнадцатилетнего Иоганнеса в величайший восторг. Но вскоре он чувствует, что перед ним находится молодой человек, кото-

рый по всем своим взглядам ему в высшей степени близок. И тогда вошедшая в плоть и кровь закоренелая сдержанность смягчается. Брамс рассказывает о своих целях, о борьбе и незаметно для себя самого садится за рояль и играет Иоахиму свои произведения.

Впечатление оказалось сильнее, чем мог предполагать столь скромный композитор. Великий скрипач совершенно пленен оригинальностью и силой этих композиций и не меньше манерой исполнения Брамса. Достаточно было нескольких дней, чтобы между обоими художниками завязалась дружба, продолжавшаяся всю жизнь, и впервые Иоганнес познал блаженство быть действительно понятым. Но это прекрасное время должно было слишком скоро и внезапно закончиться. Едва Ремéньи и Брамс успели выступить при дворе, как полиция спохватывается, что пресловутый венгерский революционер осмелился играть перед королем. Ремéньи подвергается строгому допросу, который заканчивается немедленной высылкой венгра и его спутника. С грустью расстается Брамс с Иоахимом. Полученное при прощании от чуткого друга приглашение сразу же приехать к нему, если дальнейшая работа с Ремéньи окажется невозможной, представляет собой небольшое утешение.

Впервые в жизни молодой Брамс пережил ощущение свободы, успеха и, прежде всего, дружбы с такой великолепной художественной натурой, что должно было очень сильно на него подействовать. К сожалению, позднее подробные сообщения родителям он уничтожил, но их отражение светится в ответе, полученном от матери [1].

«...Твое письмо нас так приятно поразило и растрогало, что от волнения никто не мог читать его и, когда оно подошло к концу, мы сказали: счастливый Иоганнес, и мы счастливые родители. Да, конечно, ни за какие сокровища на свете мы не хотели бы быть лишенными этого драгоценного чувства. Только теперь, дорогой Иоганнес, начинается Твоя жизнь, теперь Ты будешь пожинать то, что Ты с трудом и прилежанием посеял здесь. Твой час пробил. Будь благодарен мило-

сердному провидению, оно послало Тебе ангела, выведшего Тебя из тьмы на свет, в котором имеются люди, умеющие ценить Тебя и то, чему ты учился. Хотелось бы хотя бы на несколько часов иметь Тебя здесь около нас, чтобы посмотреть на Твой радостный взгляд и лично поделиться друг с другом нашим счастьем, но это невозможно. Мы будем молить бога о Твоем здоровье, Ты же не должен чрезмерно напрягаться и по вечерам ложиться спать слишком поздно».

Следующая остановка во время поездки состоялась в Веймаре. Здесь, в Альтенбурге, властвует над общиной восторженных пианистов и композиторов Франц Лист. Иоахим тепло рекомендовал ему друга, так как он знает исключительную доброту Листа и его готовность оказать помощь молодым деятелям искусства. Однако визит к веймарскому музыкальному властелину протекал не совсем так, как можно было ожидать. Правда, произведения молодого гамбуржца произвели отличное впечатление и на Листа, умевшего ценить чужое своеобразие, и он был готов как можно шире распахнуть перед Брамсом двери в общество. Но для этого молодой человек должен выполнить одно само собой разумеющееся условие: он должен объявить себя сторонником художественных принципов Листа и его круга, поскольку великий пианист хорошо понимает, что такая мощная, гениальная натура, как Иоганнес Брамс, могла бы иметь величайшее значение для победы его движения. Ведь Лист является главой так называемого «новонемецкого» направления в музыке, которое, опираясь на произведения Гектора Берлиоза, борется за некоторое ослабление оков тональности и прежде всего настаивает на том, что форма музыкальных произведений должна быть оплодотворена поэтическими идеями.

Но Брамс не может выполнить то, чего от него ожидают. Новонемецкая музыка, как он ее воспринимает по композициям Листа, представляется ему пустой и не имеющей ценности. Ученик Марксена решительно отклоняет ее художественные принципы, частично исходящие из внемузыкальных точек зрения. Да и сама атмосфера Альтенбурга, где все тянется к обоготворяемому Листу, приходится ему не по вкусу. Широ-

кая пропасть отделяет его от этих людей, и он даже не делает никакой попытки ее преодолеть. Это характерно для Иоганнеса Брамса — человека и художника.

Несмотря на то, что он, так настоятельно нуждающийся в покровителе, знает, что тем самым утрачивает благосклонность одного из могущественнейших музыкантов Германии, он не в состоянии лицемерить, и Лист не может не заметить, как мало его произведения нравятся молодому Брамсу. Вокруг этой встречи художников в Альтенбурге создалась, в частности, целая легенда. Утверждают даже, что Брамс заснул, когда Лист исполнял свои произведения. Это сообщение звучит не вполне убедительно, потому что, как отмечает Эрман, единственное авторитетное лицо, сообщающее об этом эпизоде, а именно Мазон, не сам видел, что Брамс спал, а только слышал об этом от абсолютно ненадежного Ремéньи. Во всяком случае верно одно: Брамс оскорбил стареющего маэстро равнодушием, с которым он отнесся к его творчеству, и благодаря этому утратил в дальнейшем симпатии Листа.

Такой неосторожный образ действия влечет за собой прежде всего одно, безусловно, не предвиденное Брамсом последствие. Эдуард Ремèньи возмущен. Поведение его товарища по искусству представляется ему верхом неблагоразумия: Ремèньи крайне заинтересован в благосклонности Листа и поэтому должен сделать все, чтобы снять с себя подозрение в том, что он может разделять образ мыслей Брамса. Впрочем, его спутник, которого нельзя удержать в тени, уже давно стал ему неудобен; поэтому он рад воспользоваться представившимся случаем и отказывается продолжать концерты вместе с Брамсом.

Молодой человек оказывается в тяжелом положении. Не располагая хоть сколько-нибудь значительными средствами — все, что было заработано, несомненно, было поглощено путевыми расходами — он остается на чужбине в одиночестве. Куда ему обратиться? На этот счет не существует никаких сомнений; он имеет друга — Иозефа Иоахима. Ему он отправляет письмо, не только значительное по своему содержанию, но и характерное для романтического стиля молодого Брам-

са и поэтому заслуживающее того, чтобы воспроизвести его здесь в выдержках *[1]:

Веймар, 29 июня 1853

Дорогой господин Иоахим!

Если бы я не носил имя Крейслера, я имел бы теперь самые веские основания несколько упасть духом, проклясть свою любовь к искусству и энтузиазм и удалиться в качестве отшельника (писаря?) в уединение (канцелярии?)... Ремèньи уедет из Веймара без меня. Это е г о желание, так как мое поведение по отношению к нему не могло дать к тому ни малейшего повода... Действительно, мне не было никакой необходимости приобрести еще и такой горький опыт; в этом отношении я уже имею более чем достаточный материал для поэта и композитора.

Я не могу возвратиться с пустыми руками в Гамбург, где теперь мне, с моим сердцем, настроенным на c-gis, было бы лучше всего. Мне необходимо издать по меньшей мере 2 или 3 моих произведения, чтобы я мог весело и открыто взглянуть прямо в лицо своим родителям... Напишите мне, пожалуйста, к а к м о ж н о с к о р е е, будете ли вы еще в эти дни в Г(ёттингене), что было бы мне н е с к а з а н н о п р и я т н о, и могу ли я Вас там посетить... Возможно, что я нескромен, но мое положение и мое расстроенное душевное состояние принуждают меня к этому...»

Конечно, Иоахим приглашает молодого Брамса к себе в Гёттинген, где он проводит свой отпуск для того, чтобы прослушать в университете лекции по философии и истории. Следуют счастливые недели совместного музицирования, чтения, споров, прогулок, и каждому из друзей все с новых сторон открывается характер другого. Но Иоахим не только щедро одаренный художник-исполнитель. В ту эпоху его значительно больше интересует композиторская работа, чем концертная деятельность. Позднее, вследствие необычайной перегрузки

* Ср. «Briefe von und an Joseph Joachim», Berlin 1911. (Переписка Иоахима, Берлин, 1911).

концертами и педагогической работой, это должно было измениться. Такие авторитетные музыканты, как Шуман и Лист, высоко ценят произведения молодого Иоахима. Брамс тоже находит, что в «Иоахиме заложено больше, чем во всех остальных молодых композиторах, вместе взятых», не исключая и его самого. Он с таким воодушевлением отдается изучению сочинений великого скрипача, что ради собственного удовольствия, ничего не сказав об этом автору, перерабатывает две увертюры Иоахима для фортепиано. Оба художника вместе проходят свои композиции и любовь, которую они питают друг к другу, способствует тому, что они помогают один другому довести произведение до высшего совершенства. Это сердечное сотрудничество и общность образа мышления находит выражение и чисто внешне, в одном характерном признаке: нотные рукописи обоих молодых людей приобретают ошеломляющее сходство. Если сравнить оригинал увертюры «Деметрий» Иоахима с переложением этого произведения для фортепиано в четыре руки, сделанным Брамсом, то каждому, кто не знает обстоятельств дела, будет не так легко установить, какой экземпляр был написан Брамсом, а какой его другом.

Теперь, когда отношения стали такими сердечными, Иоганнес уже не колеблясь соглашается подольше погостить в Гёттингене у своего друга «Юсуфа» (как охотно позволяет себя называть Иоахим). Но родители придерживаются иного мнения. После блестяще начавшегося концертного турне с Ремѐньи их особенно тяжело поразил внезапный конец. Они не понимают, почему Иоганнес удалился в маленький Гёттинген, где ему невозможно чего-либо добиться, да и столь быстро сложившаяся дружба с Иоахимом несколько тревожит их. Семья готова на любые жертвы, чтобы дать Иоганнесу возможность продолжить его поездку. Ему предлагают сбережения брата Фрица и, когда он отказывается, мотивируя отказ тем, что ни в чем не испытывает недостатка, мать отвечает[2]: «Ты ничего... не написал о Твоих условиях жизни... Ты не нуждаешься в деньгах! Если даже Ты имеешь жилье, еду и питье, то ведь Тебе необходимо белье, да и обувь изнаши-

вается, и вообще, как можно на чужбине жить без денег? Если Тебе придется за каждой мелочью обращаться к господину Иоахиму, Ты будешь слишком многим ему обязан. Лучше бы Ты написал как-нибудь господину Марксену, он мог бы дать Тебе любой совет, но только Ты должен обо всем написать ему совершенно точно и откровенно, чтобы с Тобой не повторилось то, что произошло в случае с Ремéньи. Ты слишком мало знаешь людей и слишком им доверяешь». Чтобы успокоить родителей друга, Иоахим сам берется за перо. Его письмо принадлежит к числу драгоценнейших свидетельств бескорыстной любви, связывавшей обоих художников, и оказывает Брамсу не меньшую честь, чем самому автору письма. Среди сохраненных Брамсом писем уцелело и это послание, адресованное Якобу Брамсу-отцу и впервые воспроизводимое здесь:

«Позвольте мне, хотя Вы меня и не знаете, обратиться к Вам и сказать, насколько беспредельно счастливым я себя чувствую благодаря общению с Вашим Иоганнесом; ибо кому же больше, как не родителям, можно рассказать о счастье, которое дает их сын! С появлением Вашего Иоганнеса на моем пути художника возникли новые импульсы, на которые я не надеялся. Стремиться с ним вместе к общей цели — это новый стимул для меня на трудной дороге, по которой нам, музыкантам, приходится идти в жизни. Его чистота, его ранняя самостоятельность, необыкновенное богатство его сердца и ума находят такое же привлекательное выражение в его музыке, как и во всем его характере, который будет приносить радость всем, кто духовно пойдет ему навстречу. Как будет замечательно, когда со временем вся его сила проявится в понятном для всех произведении искусства! А при его горячем стремлении к совершенству иначе и быть не может.

То, что я лелею желание сохранить его вблизи себя до тех пор, пока это не будет противоречить его обязанностям в отношении самого себя, Вы найдете объяснимым, так как я полагаю, что и Иоганнесу будет удобнее спокойно жить в тихом Гёттингене, где он может быть уверен в том, что в лице музыкального директора Венера и моей скромной особы он имеет людей вполне

придерживающихся его воззрений на жизнь и искусство. — Как бы я был счастлив, если бы мог когда-нибудь оказать моему дорогому другу Иоганнесу настоящую услугу, так как само собой разумеется, что он может на правах друга располагать мной. Я только желал бы, чтобы наш новый союз удостоился Вашего одобрения.

С глубоким уважением

Г[ёттинген], 25 июля 1853. *Иозеф Иоахим».*

Можно себе представить, какой эффект произвело это письмо знаменитого виртуоза на родителей, отнюдь не избалованных восхвалением их сына. Они с гордостью показывали его всем друзьям и, конечно, взяли его с собой и в Винзен. Об этом сообщает Элиза Брамс[3]: «Я прочитала также и Гиземанам... столь дорогое для нас письмо господина Иоахима, и Лизхен немедленно переписала его... Они были бесконечно рады, что ты нашел друга, который умеет по справедливости оценить твое истинное искусство и твой добродушный характер».

Но Иоганнес сам чувствует, что не должен слишком долго оставаться в Гёттингене. Цель, которую он себе поставил, еще не достигнута. Он должен увидеть напечатанными несколько своих произведений, а также завязать дальнейшие связи в высших музыкальных кругах. Теперь он решает попытать счастья на Западе Германии, отчасти и на том основании, что это предоставляет ему возможность осуществить давнишнюю любимую мечту — попутешествовать по Рейну. Доход от устроенного совместно с Иоахимом концерта дает ему средства для этой поездки, которую он предпринимает в августе. Прелестная местность производит на него необычайно сильное впечатление. Уроженец Гамбурга воспринимает скалу Лорелеи и порою столь романтические узкие берега могучей реки как настоящие горы и питает к ним, несмотря на то, что его родиной была равнина, значительно бо́льшую симпатию, чем к поэзии моря. Нам вновь приходится — поскольку непосредственная переписка отсутствует — довольствоваться

отражением его описаний в ответных письмах госпожи Брамс. Наивность, с которой заботливое материнское сердце реагирует на экзальтированные описания природы молодым человеком, настолько же трогательна, сколь и забавна[4]. «...Путешествие, которое Ты совершаешь, чудесно, но, временами, и очень опасно. Помилуй, по таким крутым скалам! Меня охватывает ужас, когда я думаю о том, как легко Ты можешь оступиться. Конечно, у тебя здоровые легкие, но при частых подъемах на горы можно и пересолить. Дочь Нестлера, двадцатипятилетняя женщина, тоже совершила увеселительную прогулку в гористую местность, и когда возвратилась, то вскоре после этого умерла от горлового кровотечения. Поэтому, прошу Тебя, дорогой Иоганнес, берегись... и, ради бога, не выходи во время грозы. Мальвина Эрк... была убита молнией на Гельголанде. На сегодня довольно обо всех ужасах, я не хочу о них думать...»

Поездка протекает во всех отношениях удовлетворительно. В Бонне Брамс знакомится с другом Роберта Шумана, музыкальным директором Василевским, который настоятельно советует ему навестить композитора в Дюссельдорфе. Об этом говорил еще и Иоахим, но Брамс отклоняет это предложение, так как не может забыть обиды, причиненной ему Шуманом, когда тот отослал ему невскрытым пакет с рукописями. Василевский знакомит его с любящим музыку аристократическим семейством Дейхманов в Мелеме. В этом гостеприимном доме его принимают в высшей степени радушно; его сочинения привлекают к нему все новых друзей, и он завязывает отношения с влиятельными музыкантами, такими, как Франц Вюльнер, Фердинанд Гиллер, Карл Рейнеке.

Однако все это меркнет перед тем большим событием, которое суждено пережить Брамсу. В доме Дейхманов ему советуют тщательно изучить произведения Шумана, — большинство из них он вообще никогда не держал в руках. Велики его удивление и восторг: гениальный композитор создал в своих сочинениях мир звуков, который «молодой Крейслер» воспринимает как свою собственную духовную родину. Все воспоминания

о причиненной обиде мгновенно развеиваются, и Иоганнес охвачен горячим желанием познакомиться с великим композитором и как с человеком. Молодой Брамс принимает решение отправиться в Дюссельдорф и 30 сентября наносит свой первый визит в дом Шумана.

Здесь он сразу попадает в совершенно иную атмосферу, чем в Альтенбурге. Ему открывает дверь маленькая девочка, старшая из шести детей композитора. Квартира (как отмечает в своем дневнике Клара Шуман) «светлая, расположенная в спокойном месте», но здесь нет ничего похожего на блестящую роскошь листовского дворца. Сам Шуман не окружен толпой последователей. Когда он просит Брамса сыграть, кроме него в комнате находится только одна слушательница, его супруга Клара, великолепная артистка. В этом теплом, интимном кругу исчезает первоначальная робость молодого Брамса, и он, не решившийся сам сыграть Листу свои произведения, исполняет их теперь в полную меру своего мастерства. Происходит то же, что и у Иоахима. Шуман тоже совершенно пленен и тотчас признает, что в данном случае дело идет об очень большом таланте. В фактуре сонат, зачастую чрезвычайно тяжелой, ему слышится звучание целого оркестра, и он предчувствует, какой огромной высоты еще достигнет искусство Брамса, когда он «погрузит свою волшебную палочку туда, где ему придет на помощь могущество масс в хоре и оркестре».

Дневники Роберта и Клары Шуман за октябрь месяц заполнены записями о Брамсе; не проходит почти ни одного дня без восторженных упоминаний о его игре или его произведениях. Далеко за пределы музыки развиваются дружеские отношения между супругами и намного более молодым Брамсом. Глубокий, разносторонний ум Роберта оказывает сильнейшее влияние на Иоганнеса, жадно впитывающего в себя любой импульс, а тонкое, благожелательное и понимающее отношение Клары смягчает наследственную северонемецкую сдержанность, усиленную тяжелой юностью молодого человека. Счастье сделало его — как пишет присоединившийся к друзьям в середине месяца Иоахим — «лучше и благороднее». Он делается общительным, часто бурно

веселым и день ото дня чувствует себя все увереннее в этой среде, столь отличающейся от его отчего дома. Знакомятся с ним и друзья Шумана, в первую очередь профессор Дюссельдорфской академии живописи и ученик Шумана Альберт Дитрих, который в течение всей жизни будет принадлежать к самому узкому кругу близких Брамсу людей.

Однако Шуман отнюдь не ограничивается только в высшей степени дружелюбным приемом молодого Брамса. Со всей своей великолепной энергией и боевой настойчивостью он вступается за «молодого орла». Прежде всего он с такой настоятельностью рекомендует его «Брейткопфу и Гертелю», что большая издательская фирма в Лейпциге просто вынуждена заинтересоваться Брамсом. Но, кроме того, ему не терпится сообщить миру о новом гении, появившемся с внезапностью кометы, и предсказать ему самое великолепное будущее. Едва прошло четырнадцать дней после того, как он впервые увидел Брамса, как он уже пишет знаменитую статью «Новые пути», в которой возвещает о художнике, «чью колыбель охраняли грации и герои», который создавал свои первые произведения в Гамбурге «во мраке безмолвия», художнике, «призванном идеальным образом передать высшее выражение эпохи». Статья появляется 28 октября в «Neue Zeitschrift für Musik» *, и слова прославленного своей литературной деятельностью поборника романтического искусства, который в течение десяти лет ничего не опубликовал в основанном им журнале, заставили всех насторожиться. Имя Брамса сразу становится известным далеко за пределами чисто музыкальных кругов, и издание его произведений ожидается с нетерпением. Одно уже теперь ясно: этому молодому композитору придется нелегко. После столь блестящего оповещания публика и критика будут ждать от него самых высоких достижений.

Иоганнес читает статью Шумана только в Ганновере, куда он направился в начале ноября, чтобы в благотворной атмосфере у друга «Юсуфа» подвергнуть

* Новый музыкальный журнал *(нем.)*.

свои произведения последнему просмотру перед отправкой их издателю. Молодой человек с большим смущением встречает этот восторженный дифирамб его творчеству: радость в его душе сменяется чувством возложенной на него слишком большой ответственности. Только в середине ноября он настолько приходит в себя после происшедших событий, что может хотя бы поблагодарить Шумана. С неуловимой самокритичностью доводит он до конца проверку своих композиций. По совету Шумана, придающего большое значение тому, чтобы Иоганнес лично сыграл свои пьесы издателю, он выезжает в Лейпциг.

Здесь его сначала встречают с некоторым недоверием. «Новые пути» с их чрезмерной похвалой, пожалуй, скорее повредили ему, чем принесли пользу, и музыкальный Лейпциг намеревается совершенно самостоятельно составить себе мнение о новом гении. Но и здесь истинное искусство юноши и его простой, чуждый всего показного характер, побеждает все предубеждения. Об этом прелестно говорит в своем дневнике Гедвига Саломон, в дом которой был введен Брамс: «Он сидел напротив меня... этот предвещанный Шуманом Мессия, белокурый, по-видимому, мягкий, и несмотря на двадцатый год, с вполне определенными чертами лица... Чистота, невинность, естественность, сила и глубина — вот что отличает его сущность. В связи с пророчеством Шумана кое-кому хотелось бы находить его смешным, быть к нему строгим, но все это забывается, все без исключения любят его и восхищаются им». Брамс с большим успехом играет свои произведения в аристократических домах Лейпцига, а также публично на концерте квартета Давида. В свою очередь и как человек он завязывает некоторые ценные связи, прежде всего с лифляндским музыкантом Юлиусом Отто Гриммом, который навсегда останется его преданным другом.

С «Брейткопфом и Гертелем» достигнуто удовлетворительное соглашение, и Брамс с несказанной гордостью получает свой первый гонорар. Он тратит его так же, как и в дальнейшем более значительные доходы, полученные им от своих произведений: посылает день-

ги домой[5]. В потоке нахлынувших на него событий Иоганнес никоим образом не забывает о бедном отчем доме. Он шлет родным подробные сообщения, и когда его представляют графине Иде фон Хоэнталь, ему удается рекомендовать своего брата Фрица в качестве учителя музыки ее детей на место уезжающего из Лейпцига Гримма[6]. В благодарность за это он посвящает графине свою сонату ор. 5 — факт, который до сих пор оставался для биографов непонятным, так как ничего не было известно о том, что Фриц Брамс состоял на службе в семье Хоэнталь.

Приближается рождество и исполняется заветное желание родителей: первые произведения Иоганнеса выходят из печати. Сонату ор. 1 он посвящает другу Иоахиму, сонату ор. 2 — высокоуважаемой Кларе Шуман, для посвящения самому Роберту Шуману Брамс ни одно из своих сочинений не находит достаточно хорошим.

Песни ор. 3 посвящаются Беттине фон Арним. Эта выдающаяся женщина лично познакомилась с Брамсом у Шумана после того, как через Иоахима, связанного с семейством Арним тесными узами дружбы, уже были установлены некоторые связи. Самое главное, однако, в том, что для «молодого Крейслера» Беттина фон Арним как бы олицетворяет музу романтизма. Сама она всегда была центром романтического движения, а ее муж Ахим издал вместе с ее братом Клеменсом Брентано большое собрание немецких народных песен «Чудесный рог мальчика». Поэтому посвящение ей Брамсом песен было равносильно признанию себя сторонником романтизма.

Наконец все дела в Лейпциге закончены, и 22 декабря 1853 года Иоганнес едет к родителям. В их новой, более благоустроенной квартире — к тому времени Брамс-отец стал контрабасистом городского театра — он проводит чрезвычайно счастливые дни. В Гамбурге тоже стал известен успех Иоганнеса. Со всех сторон устремляются родственники и знакомые, чтобы услышать рассказ юноши о его впечатлениях, и родители не могут вдоволь нарадоваться на сына, который за эти семь месяцев «поднялся на 10 лет».

«БУРЯ И НАТИСК» (1854—1856)

Первые два месяца 1854 года полны ничем не омраченной радостью. Иоганнес трудится в Ганновере над новым произведением — фортепианным трио H-dur ор. 8 — и проводит свободные часы с Иоахимом, у которого он знакомится с его другом Гансом фон Бюловом, гениальным пианистом, а впоследствии дирижером. Творения Брамса производят такое сильное впечатление на Бюлова, что, несмотря на свои тесные связи с «новонемецким» музыкальным движением, он первый исполняет в публичном концерте одно произведение композитора — первую часть сонаты C-dur (Гамбург, 1 марта 1854). В конце января появляются самые дорогие гости: «великолепная» супружеская чета Шуман останавливается в Ганновере на неделю. То были, как пишет Брамс Дитриху, «действительно праздничные дни», которые «изрядно всех встряхнули». Кто мог предполагать, что человек, умевший создавать вокруг себя атмосферу интенсивной духовной жизни, всего лишь месяц спустя сам уже не будет относиться к числу душевно здоровых людей?

27 февраля 1854 года в жизни Роберта Шумана наступает катастрофа. Нервное расстройство, еще раньше терзавшее его, принимает невыносимые формы; ему кажется, что его преследуют призраки; то звучат небесные голоса, то раздается в ушах адский визг. Желая уйти от этих мучений, он ищет смерти и бросается в Рейн. Его спасают; но когда он после обморока приходит в себя, мрак безумия еще больше сгущается над ним. 4 марта его приходится поместить в лечебницу в Энденихе близ Бонна. Клара остается с шестью детьми, ожидая в ближайшие месяцы седьмого. Одни только материальные заботы, и те представляют собой чрезвычайно тяжелое бремя для бедной женщины, но оно еще невелико по сравнению с невыразимым горем, которое приносит разлука с любимым мужем. Здесь не место останавливаться на браке Шуманов, представляющем собой по своей ничем не омраченной гармонии и взаимному внутреннему обогащению, пожалуй, единственное

в своем роде явление в истории личных отношений между художниками. В течение четырнадцати лет Роберт был для своей жены самым ласковым мужем и одновременно чудесным руководителем в искусстве. Как Клара должна теперь примириться с тем, что ею больше не руководит великолепный мастер, что тот, кого она с таким пылом боготворила, чахнет в безумии? Как должна нежная женщина переносить отдельные мучительные фазы болезни мужа, приливы и отливы надежды и отчаяния, вплоть до полной уверенности в неизлечимости? В этом ужасном положении Клару поддерживает, прежде всего, чувство долга по отношению к ее необеспеченным детям, а также утешение в том, что в несчастье она не осталась одинокой, так как сразу после известия о болезни Шумана нашелся человек, поспешивший к ней и готовый помочь ей всеми своими силами.

Когда Брамс узнает страшную весть, его решение поехать в Дюссельдорф в первую очередь определяется чувством благодарности к человеку, так много для него сделавшему. В этом вопросе с ним единодушны и его родители. Мать даже посылает ему деньги и пишет [1]:

«Мы сегодня получили от Тебя очень грустное и неспокойное письмо. Нас бесконечно печалит, что Шуман так болен. Ты совершенно правильно поступил, что сразу поехал туда».

Так молодой Брамс делает все, что в его силах, чтобы помочь почитаемой женщине пережить первые страшные дни, и ему действительно удается совершить чудо: он не дает Кларе впасть в отчаянье. Здесь сыграли свою роль различные обстоятельства. В первую очередь — это творческая мощь юноши, именно в то время проявившаяся с большой силой, обаянию которой артистическая натура Клары не могла не поддаться даже в период личных страданий. Вскоре после катастрофы она разрешает сыграть ей новое трио Брамса; с глубоким сочувствием она следит за рождением сонаты для двух фортепиано (которая, после бесчисленных переработок, должна была в конце концов принять форму концерта для фортепиано d-moll). Для того чтобы порадовать ее, он сочиняет, после рождения

ее сына Феликса в июне 1854 года, посвященные «ей» свои вариации на «его» тему — тему любимого Роберта. Клара хорошо сознает, что своим проникновенным пониманием она вдохновляет молодого человека на высший полет фантазии, и именно это доставляет ей удивительное утешение. На артистку, по праву считавшую себя музой Роберта Шумана, ободряюще действует сознание, что ее влияние может содействовать развитию молодого гения. Кроме того, Клара во многих житейских вопросах и в культурном отношении далеко превосходит оторванного от жизни, выросшего в ограниченных условиях, Иоганнеса. Она испытывает удовлетворение от того, что и в этой области может внести свой вклад в раскрытие его индивидуальности. Брамс мило подчеркивает это сам, когда пишет ей по поводу одной покупки *: «Я вхожу во вкус красоты, неправда ли? Да, когда так долго общаешься с красивой женщиной и видишь все только прекрасное, полное вкуса и в то же время сердечное, тогда кое-что перепадает и на твою долю». Не следует забывать и о благотворном влиянии, которое оказывает на усталую женщину свежая восприимчивость молодого человека. Благодаря совместной жизни с Иоганнесом все вещи приобретают для нее новый блеск, и в его обществе — как, например, во время предпринятой в 1855 году экскурсии пешком вдоль берегов Рейна — она с помолодевшим сердцем наслаждается красотами пейзажей.

В свою очередь и Брамс все больше подпадает под чары этой выдающейся женщины. Если сперва он поспешил к ней скорее из известного чувства долга, то вскоре разлука с Кларой становится для него почти невозможной. Когда в августе 1854 года она уезжает на отдых в Остенде, Брамс пытается совершить экскурсию по Шварцвальду, но на полпути поворачивает обратно: «Нельзя путешествовать, когда так прочно привязан к одному месту, как я в настоящее время к Дюссельдорфу». Когда несколькими месяцами позднее она предпри-

* Clara Schumann — Johannes Brahms, Briefe, hg. v. B. Litzmann, Leipzig 1927. (Клара Шуман — Иоганнес Брамс, письма, изд. Б. Литманом, Лейпциг, 1927).

нимает концертную поездку в Голландию, он на последние деньги едет следом за ней в Роттердам, чтобы побыть вместе еще несколько дней.

Если представить себе душевный склад и облик Клары Шуман, то становится совершенно понятным, что почтительная дружба, которую Брамс первоначально питает к ней, постепенно превращается в горячую любовь. Юноше противостоит женщина классической, одухотворенной красоты, которая, будучи сама выдающейся артисткой, обладает богатейшими сокровищами ума и образования. То, что она на 14 лет старше его, не может уменьшить его чувства. Клара далеко превзошла незрелого Иоганнеса в отношении жизненного опыта, и это даже усиливает ее обаяние. Вскоре Брамс полюбил эту прекрасную женщину самыми лучшими, благородными силами своей души. Эта любовь получает новую пищу благодаря сочувствию к ее необычайной судьбе и восхищению тем, как она ее переносит.

В своих письмах к Кларе, которые сохранились только частично, он выражает свою любовь иногда намеками, а иногда совершенно открыто. Из бесчисленных очаровательных примеров, которые стоит привести, можно процитировать хотя бы следующее: «Мне всегда хочется говорить Вам только о любви... Каждое слово, которое я Вам пишу и которое не говорит о любви, заставляет меня раскаиваться. Вы научили меня и продолжаете ежедневно учить восхищаться и узнавать, что такое любовь, привязанность и преданность... Мне всегда хочется писать Вам как можно более трогательно о том, как искренне я Вас люблю, и я могу только просить Вас поверить мне на слово». Но Клара является женой его в жестоких страданиях угасающего друга; она с неизменной преданностью привязана к любимому мужу, и по отношению к своему другу Брамсу она может испытывать только материнские чувства. Она сама подчеркивает это тем, что обращается к нему на «Ты», в то время как он и впредь сохраняет обращение на «Вы»; Брамс охотно называет ее своей «дорогой мамой». Но несколько месяцев спустя обращение на «Ты» все чаще прокрадывается в его письма, особенно в пылкие заключительные фразы: он все еще старается

оставаться в пределах дружбы, и когда однажды перо выводит слово «возлюбленная», то он сразу же добавляет «или любимая подруга».

Все бытие Брамса в эти годы определяется его любовью к Кларе. Он остается у нее в Дюссельдорфе, не сулящем ему никаких перспектив. Когда же она находится в поездках (так как вскоре артистке приходится возобновить свою концертную деятельность, чтобы иметь возможность содержать своих детей), Брамс хочет хотя бы оставаться в столь полюбившейся ему атмосфере ее дома. Даже во время ее отсутствия он сохраняет в квартире Шуманов свою «прелестную, уютную» комнату, заботится о детях и пишет бесконечные письма «прекрасной, почитаемой женщине». Иногда ему предоставляется возможность давать уроки, но они слишком мало приносят и, во всяком случае, не ведут к художественному росту. В то же время о регулярной концертной деятельности Брамс пока и слышать не хочет.

Родители и Марксен в отчаянье. Шуман так великолепно подготовил ему почву, а Иоганнес, вместо того, чтобы использовать пробудившийся к нему интерес и проявить себя в концертах в качестве пианиста и композитора, заживо хоронит себя в Дюссельдорфе. Это удивляет также и Иоахима, который пишет по этому поводу Гизеле фон Арним: «Его беззаботное отношение к материальной стороне жизни прекрасно, даже великолепно. Он не согласен жертвовать своими духовными склонностями даже в самой минимальной степени. Он не хочет публично выступить из-за неуважительного поведения публики и из-за нежелания причинять себе неудобства, хотя музицирует воистину божественно прекрасно». Эта точка зрения Иоахима все же представляется поверхностной. Не столько нежелание или неуважение публики побуждает Брамса в данный момент к неразумной позиции, сколько, прежде всего, стремление подчинить свою жизнь Кларе. Об этом отчетливо свидетельствует ответ Иоахиму на его предложение публично выступить в Ганновере. После того как он привел в обоснование своего отказа всевозможные отговорки, как, например, позднее время года, у него

вырывается признание: «Госпожа Шуман также уезжает 7-го или 8-го, поэтому мне не хотелось бы уезжать двумя днями раньше».

Только к родителям его влечет после длившейся несколько месяцев разлуки. Какое счастье, что в ноябре 1854 года Клара гастролирует в Гамбурге! Он может отправиться вместе с ней и ввести свою подругу в дом родителей. Трогательно звучит радость матушки Брамс, когда она об этом узнает. Она пишет[2]: «Как прекрасно, как чудесно, что Ты хочешь нас посетить и что добрая госпожа Шуман тоже приезжает в Гамбург. Как нас радует, что мы ее увидим. Ты ведь лучше понимаешь, да и лучше ее знаешь, будет ли прилично, если мы предложим госпоже Шуман остановиться у нас. Теперь все у нас имеет немного лучший вид, чем в прошлом году, когда старая плита находилась в комнате и была больна Элиза. Бог избавит нас от болезней, и тогда всем нам будет лучше. Я бесконечно рада, ведь на рождество не было времени и словом с Тобой перемолвиться. Мы это наверстаем. Приезжай только возможно скорее и оставайся подольше... Напиши только, когда Ты приедешь, чтобы мы приготовили накануне густую кашу, разрезанную на куски, которую Ты так любишь...». На этот раз Клара еще не принимает приглашения, но часто обедает у «простых, но достойных людей», у которых она «так хорошо себя чувствует»: когда она уезжает, ее печалит прощание с «женщиной, сын которой стал так близок и дорог ее сердцу». Рождественские праздники 1854 года Иоганнес проводит вместе с ней в Дюссельдорфе, впервые вдали от отчего дома. Чуткая артистка в связи с этим испытывает потребность сделать родителям подарок. В ее письме[3] к матери, публикуемом здесь впервые, говорится:

«Моя милая госпожа Брамс, я похитила у Вас Вашего дорогого Иоганнеса как раз теперь на рождество! Я не могла отказать себе в посылке Вам его портрета, который, как я надеюсь, должен доставить Вам радость и время от времени напоминать также обо мне и моем дорогом муже, преданно любящих его и готовых в течение всей нашей жизни помогать ему.

Пусть теперь, когда он далек от Вас, уверенность в этом послужит небольшим утешением Вашему материнскому сердцу.

С сердечным приветом ко всем Вам
искренне Вам преданная *Клара Шуман*».

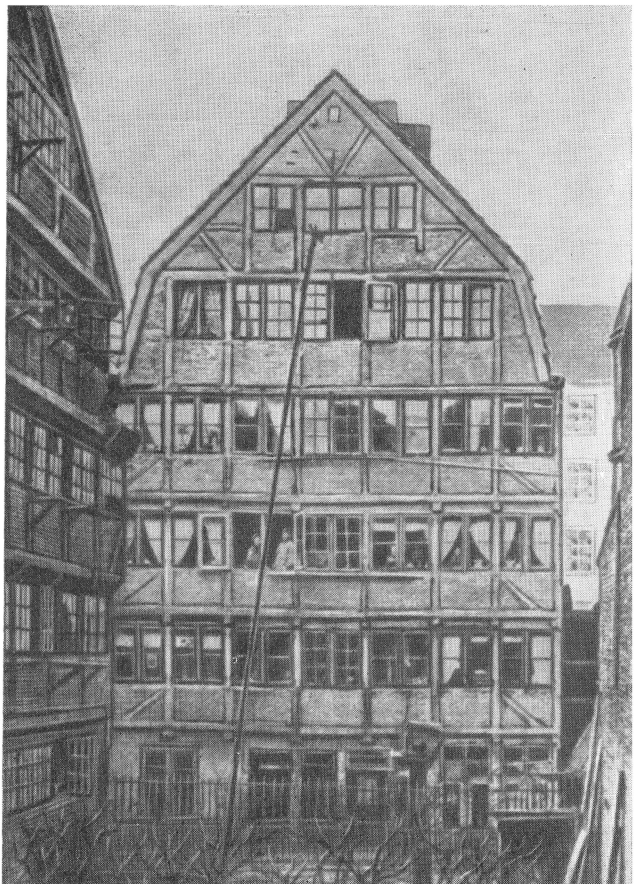
Посылка доставляет в Гамбурге необыкновенную радость, и когда следующим летом Клара, проездом на морской курорт Дюстернбрюк, впервые ночует в доме Брамсов, отношения между двумя наиболее дорогими Иоганнесу женщинами становятся значительно сердечнее. Если рождественское письмо было относительно сдержанным, то теперь в своем письме Клара не стесняется открыто признать свою дружбу с Иоганнесом[4]: ...«О себе, мой милый друг, не могу сказать ничего или мало хорошего. Я слишком мучительно переживаю разлуку с Иоганнесом и веду самый одинокий образ жизни на свете. Дюстернбрюк действительно красив, но чем больше красоты, тем печальнее у меня на душе оттого, что я должна этим наслаждаться в одиночестве, без горячо любимого мужа и самого дорогого для меня на свете друга, которым является Иоганнес. Был бы он со мной, я, вероятно, охотно пожила бы здесь... Мне было так уютно у Вас в Гамбурге, что здесь я чувствую себя вдвойне одинокой...»

Дружеским отношениям, установившимся между обеими женщинами, несомненно способствовало и то обстоятельство, что Брамс, следуя настойчивым советам Клары, решился наконец выступать в концертах. Начало было положено концертом в Данциге, устроенным совместно с Кларой и Иоахимом осенью 1853 года. Вскоре следует исполнение фортепианных концертов Бетховена и Моцарта в Бремене, Лейпциге и в родном городе, где он завоевывает «совершенно восторженный для Гамбурга успех». В то время как Брамс растет как пианист, его творчество, естественно, не может остаться не затронутым переживаниями, волнующими его душу. В нем разгорается борьба между любовью к Кларе и желанием сохранить верность своему другу

и благодетелю, выздоровления которого он жаждет всей душой.

Это грозовое настроение отражают начатые еще в конце 1854 года мрачно-страстные баллады и в еще бо́льшей степени два произведения, принявшие окончательную форму лишь много позднее, но набросанные уже в этот период «Бури и натиска»: первая часть c-moll'ной симфонии и фортепианный квартет c-moll ор. 60. Вступительную часть этого бурного взволнованного квартета сам Брамс разъяснял одному другу следующими словами: «Представьте себе человека, который хочет застрелиться и которому не остается более ничего другого». Уже эти сочинения не находят полного завершения, затем же наступает такой период, когда творческая деятельность совершенно прекращается. Мучительный внутренний разлад достигает такой силы, что Брамс не в состоянии найти в себе объективность, необходимую для создания художественного произведения. Особенно заметен спад его творческих сил в 1855 году. Он старается преодолеть его, ревностно занимаясь контрапунктом. Заключается договор с другом Иоахимом, согласно которому каждый обязан один раз в неделю присылать другому для критического разбора работу, связанную со сложной контрапунктической задачей. В то время как перегруженный скрипач охотно платит обусловленный денежный штраф, предназначенный на приобретение книг*, Брамс исключительно добросовестно относится к выполнению своих обязательств. Несомненно, что эти занятия весьма облегчили ему использование сложных форм, но все же одни они не могли вновь возродить иссякнувшие источники творчества. Сперва должно было наступить внутреннее прояснение. Он должен определить свое отношение к Кларе, ибо это состояние внутреннего разлада совершенно изматывает его. Мать тоже чувствует, что ее сын страдает, хотя не полностью понимает причины его тоски. В поздравительном

* Среди книг Брамса сохранился экземпляр «Стародатских героических песен, баллад и сказок», на первой странице которого имеется следующая запись, сделанная рукой композитора: Иог. Брамс (май 1856) (за счет денежного штрафа И. Иоахима).



Дом в Гамбурге, в котором родился Брамс
Фото Р. Дюркоопа

Отец Брамса Иоганн Якоб Брамс

письме ко дню его двадцатитрехлетия она пытается утешить его на свой простой манер[5]: «...Я не знаю, что Ты делаешь в настоящий момент; я совсем одна, и мне хочется еще немного побеседовать с Тобой. Сегодня утром я проснулась как раз в то время, когда 23 года тому назад Ты увидел свет. Через полчаса после этого я держала тебя в своих руках, у груди. — А теперь Ты так далеко от меня; как жестоко, что нельзя оставаться вместе. — Сегодня вечером нам было очень радостно, мы выпили за здоровье всех Вас, особенно за здоровье больного. Дорогой Иоганнес, если бы было в нашей власти сделать что-либо для доброго Шумана! Прошу Тебя, не принимай это слишком близко к сердцу, этим Ты ему не поможешь, а себе причинишь вред... Напиши как можно скорее, как Ты провел сегодняшний день... Твоей нежно любящей Тебя

матери».

Вскоре сама судьба вмешивается с тем, чтобы ускорить развязку. 29 июля 1856 года смерть избавляет Роберта Шумана от страшных страданий. Как пишет Иоахим Листу, Клара даже в глубокой скорби являет «благородный пример силы, покорной божьей воле». Трогательно просты слова, которыми она заканчивает этот раздел своего дневника: «С его кончиной рухнуло все мое счастье! Новая жизнь теперь началась для меня».

Какой вид будет иметь эта жизнь и какое место займет в ней Иоганнес Брамс? Этот вопрос должен вскоре решиться, оба они это чувствуют; но сперва они настолько обессилены страшным событием, что мечтают только отвлечься и успокоиться. Для этой цели Клара предпринимает поездку в Швейцарию, ее сопровождают оба сына, а также Иоганнес с сестрой Элизой. Брат давно уже собирался сделать что-нибудь для постоянно прихварывавшей девушки; теперь он надеется, что горный воздух будет способствовать улучшению состояния ее здоровья. Клара самым очаровательным образом помогает Элизе в ее приготовлениях к путешествию. Уже через неделю после смерти Шумана она настолько владеет собой, что может на-

писать матушке Брамс подробное письмо[6], в котором дает неопытным женщинам ряд практических советов. Потрясает, что и в этом чисто деловом письме прорывается скорбь о постигшей ее незаменимой утрате:

«Дорогая госпожа Брамс, так как мне надо еще кое о чем поговорить по поводу доброй Элизы, то заодно хочу уведомить Вас о предстоящем приезде Иоганнеса. По всей вероятности, он приедет в пятницу... и в понедельник направится сюда вместе с Элизой. Мне хочется еще кое о чем упомянуть в отношении Элизы: ни в коем случае не позволяйте ей брать с собой слишком много вещей. Если ей требуется 2 сорочки в неделю, пусть возьмет 6 сорочек, если только одна, тогда 4 штуки. Чулок 6 пар. Платьев не больше двух, для смены. Красивое синее платье оставьте дома, было бы жалко испортить его в пути. Если у нее есть черная нижняя юбка, то это лучшее, что требуется при переездах, и тогда ей будет нужна только одна белая юбка, если она когда-нибудь пожелает надеть светлое платье. Если же она возьмет с собой только темные платья, тогда ей вовсе не нужна белая юбка. Я не беру ее с собой, так как большое количество багажа затрудняет в пути, а стирка обходится очень дорого. Ей понадобится только одна шляпка, по возможности темная соломенная. Есть ли у нее для дороги теплый платок? Перчаток не покупайте, я могу ей их дать, если она не возражает против того, чтобы носить стиранные. Кажется, это все! Как я буду рада, если эта поездка принесет Элизе пользу! Вы знаете, какие тяжелые переживания угнетают меня, поэтому я молчу, сердце обливается кровью, как только я хочу об этом заговорить. Иоганнес мой преданный друг и защитник, какое счастье, что я его имею. Будьте здоровы Вы и все Ваши

От всего сердца Ваша *Клара Шуман*».

Брат заезжает за Элизой (причем мать очень огорчена тем, как плохо он выглядит)[7], и перед бедной девушкой открывается новый мир. До глубокой старости Элиза с трогательным восторгом вспоминает об этом единственном за ее жизнь путешествии, которое

привело ее на Рейн, к Фирвальдштедскому и Боденскому озерам и в Гейдельберг. Общение с тонкой, ласковой артисткой, по-видимому, произвело глубокое впечатление на Элизу, так как в дальнейшем она всегда говорит о Кларе с самым большим уважением.

В настоящее время невозможно установить, принесла ли поездка такую же радость и обоим главным действующим лицам. Как раз в отношении этого решающего времени мы можем строить только догадки и, по-видимому, никогда не удастся получить ясного представления о том, что произошло между Кларой и Иоганнесом. Во всяком случае, из переписки можно сделать вывод, что уже вскоре после смерти Шумана тон Брамса незаметно становится более сдержанным, а язык влюбленного, мечтательного юноши все больше уступает место словам сердечно соболезнующего, спокойного друга. Это не легко понять, поскольку кончина дорогого друга, несмотря на большую печаль, которую она вызвала у Брамса, принесла с собой одновременно и прояснение положения. Клара стала свободной, и тем самым был устранен внутренний разлад, в течение двух лет причинявший юноше несказанные страдания. Наконец он получил возможность объясниться со своей возлюбленной и связать с ней навсегда свою судьбу. Однако желает ли он этого действительно, хочет ли он жениться на Кларе?

Нелегко ответить на этот вопрос, когда тебя зовут Иоганнес Брамс. Насколько проще это получилось в свое время у его отца! Ему было почти столько же лет, сколько теперь Иоганнесу, когда он задумал вступить в брак с женщиной, которая была на 17 лет старше его. Как только он убедился в преимуществах предпринимаемого шага, он закрыл глаза на явные трудности и с радостной уверенностью женился на старой деве. Но гениальный Иоганнес Брамс не может мыслить так же прямолинейно, как мыслил маленький музыкант Иоганн Якоб Брамс. Каждый раз, когда в его жизни наступает время принять важное решение, дело идет не только о его личном благополучии, но, главное, о его искусстве. Безусловно, для Иоганнеса Клара во всех отношениях воплощает идеал женщины.

К тому же он испытал, как хорошо они подходят друг к другу во всех больших и малых жизненных делах. Поэтому как человек он не может желать себе ничего лучшего, чем соединиться с ней, и, безусловно, разница в возрасте не пугает его.

Если ныне Брамс насильно подавляет в себе заманчивые мечты о соединении с Кларой и ограничивается только тем, чтобы остаться на всю жизнь ее преданным другом, то это происходит потому, что как художник он смутно ощущает, что не должен связывать себя. Если для мелких душ прекращение сопротивления влечет за собой также и ослабление борьбы за любимого человека, то для Брамса вопрос не решается так; им владеет скорее не осознанное до конца чувство, что ему еще не позволено вести спокойное, упорядоченное существование бок о бок с любимым человеком. Он еще должен глубоко окунуться в жизненный водоворот с его страданиями и радостями, чтобы иметь возможность создать произведения, являющиеся действительным отражением жизни со всеми ее подъемами и спадами. В данном случае непроходимая пропасть отделяет стремления человека от требований искусства. С инстинктивной уверенностью гения Брамс, как и многие мастера до него, избирает путь личного самоотречения, который приведет к великолепному расцвету его искусства. Не отдавая себе в этом отчета, он тем самым подчиняет свое бытие мысли, высказанной им еще три года тому назад в уже упомянутом письме к Иоахиму (см. стр. 48), где он говорил, что горький опыт дает художнику материал для его творчества. Однако этот горький опыт Брамс, в сущности, никогда не смог использовать. Он и впоследствии вступал с людьми в дружеские отношения и любил еще некоторых других женщин. Но никогда больше он не мог так полно, так безраздельно отдаваться своему чувству, никогда больше он не позволил другому человеку так заглянуть в самые затаенные уголки своего сердца. Горячая любовь к Кларе знаменует конец юношеского периода жизни Брамса. Он делается более серьезным, более спокойным, более сдержанным; из его произведений постепенно исчезает нежная мяг-

кость, романтический избыток чувств, характерные для первых творений. В жизни, как и в творчестве, начинается новый период.

МЕЖДУ ДЕТМОЛЬДОМ И ГАМБУРГОМ (1857—1862)

Время мечтаний миновало. Приходится вступать в бой с жизнью и устраивать свою судьбу независимо от самых дорогих друзей. В 1857 году Брамс приступает к исполнению своих первых служебных обязанностей. После вполне благоприятно закончившегося испытания его приглашают на период с сентября по декабрь к княжескому двору в Детмольд. По строгости этикета небольшая резиденция не уступает любому королевскому двору. В культурном отношении она также пытается соревноваться с великими образцами. Главным развлечением князя, который отнюдь не перегружен государственными делами, является музыка. Само собой разумеется, его примеру следует весь двор, и в хорошем обществе Детмольда каждый, кто имеет какие-либо способности, учится игре на фортепиано или участвует в придворном хоре, где можно иметь честь музицировать вместе с княжескими сиятельствами. Обязанности Брамса ограничиваются тем, что он должен давать уроки игры на фортепиано любящей музыку принцессе Фридерике, руководить придворным хором и выступать в качестве пианиста на придворных концертах. Вместе с тем его должность предоставляет различные выгоды. Она настолько хорошо оплачивается, что при скромных требованиях можно прожить целый год за счет доходов этих трех месяцев. Но прежде всего она открывает перед молодым художником новые возможности в его профессии, которыми Брамс пользуется со всей пылкостью свой целеустремленной натуры.

В Детмольде он приобретает опыт как хоровой дирижер и одновременно извлекает большую пользу для своего творчества от практической деятельности. У него остается достаточный досуг для собственного творчества, так как первая половина дня свободна от слу-

жебных обязанностей. Другим преимуществом является прекрасное местоположение небольшой резиденции в Тевтобургском лесу, с красотами которого Брамс знакомится во время длительных уединенных прогулок. Какой незначительной кажется собственная судьба в этих густых, тихих лесных чащах, где многочисленные исторические места напоминают о тяжелых боях древних германцев с римлянами. Здесь чувствуешь себя ничтожной частицей великого целого, которое нельзя не признать. Навеянные природой глубокие впечатления усиливают внутреннюю сосредоточенность, и постепенно в Брамсе созревает перемена. В душе его одерживают победу светлые чувства. В письме, адресованном Кларе из Детмольда, он высказывает такие взгляды, которые еще до недавнего времени решительно бы отверг. «Страсти, — говорится в этом письме, — не принадлежат к числу естественных свойств человека. Они всегда являются либо исключением, либо извращением... Красивый, истинный человек должен быть спокоен в радости, спокоен в печали и скорби. Страсти должны быстро проходить, или их нужно изгонять».

Известное успокоение и примирение с судьбой отражаются в произведениях, созданных в годы пребывания в Детмольде. Помимо многочисленных сочинений для хора, это две прелестные серенады ор. 11 и ор. 16 и роскошный струнный секстет ор. 18. То, что наряду с этим Брамс продолжает работать над своим демоническим фортепианным концертом d-moll, не является противоречием. Ведь здесь дело идет о произведении, принадлежащем к более раннему периоду, которое в своей первоначальной форме симфонии не могло удовлетворить композитора и теперь подвергается полной переработке. Таким образом, в художественном отношении пребывание в Детмольде приносит обильный урожай, и понятно, что после первого испытательного года Брамс охотно вновь заключает контракт на прежних условиях на осенние месяцы 1858 года.

Его решение не может поколебать и полученное из Кельна от Фердинанда Гиллера письмо следующего содержания[1]: «Этой осенью в нашей консерватории освобождается место, которое около восьми лет зани-

мал Франк. Желаете ли Вы его занять? Вам пришлось бы ежедневно давать уроки в течение двух часов (фортепиано, чтение партитур, ансамбль)... Жалованье составляет 100 талеров за 4 часа в неделю. Следовательно, если Вы будете заняты всего 12 часов, то будете получать 300 талеров. — Вы легко сможете заработать еще 100 талеров, если примете участие в наших камерных вечерах и концертах. — Если же Вы еще соблаговолите давать несколько уроков в двух-трех семьях (по 1 талеру), то Вам обеспечен хотя и скромный, но верный доход. Я ничего не говорю Вам обо всем другом, хорошем и плохом, что Вы найдете здесь, кроме перечисленного. Одно только я Вам должен высказать, что во всяком случае Вы будете приняты наилучшим образом, и я, со своей стороны, конечно, сделаю все, что в моих силах, чтобы Ваша жизнь была приятной...»

Предложенные условия отнюдь не являются блестящими, поскольку в Детмольде Брамс получает на всем готовом 566 рейхсталеров за три месяца, стало быть на одну четверть больше, чем в Кёльне за весь год. Но прежде всего художнику не хочется связывать себя целиком на весь год, и поэтому он не обращает внимания на преимущество, подчеркиваемое Гиллером в следующем письме[2]: «Для такого молодого человека было бы лучше жить в большом городе». И действительно, Брамс очень одинок в Детмольде. Он сходится только с оперным скрипачом Баргхеером, учеником Иоахима, а также с молодым сыном гофмаршала фон Мейзенбурга. Художник продолжает оставаться чужим в чопорном придворном обществе, которому он достаточно часто дает повод к возмущению своим бесцеремонным поведением. Так, Брамс рассказывает в одном письме, адресованном в Гамбург: «На днях я дирижировал своим нашпигованным светлостями певческим обществом без галстука! К счастью, мне не пришлось смущаться и нервничать, так как я заметил это только, когда ложился спать!» Однако можно себе представить, что «светлости» не могли не обратить внимания на неудовлетворительную форму одежды своего капельмейстера.

Гамбург, где Брамс остается с короткими перерывами до лета 1858 года, тоже не очень балует его как человека. Поэтому, когда, наконец, предоставляется возможность к более длительному совместному пребыванию с друзьями, он с удвоенной восприимчивостью наслаждается радостью, которой давно был лишен. Лето он проводит в Гёттингене, где с недавних пор пост музыкального директора занимает И. О. Гримм. Вместе со своей молодой женой Филиппиной, дочерью владельца фортепианной фабрики Ритмюллера, он собирает вокруг себя кружок любящей музыку молодежи. Гёттинген, которому Брамс уже обязан прекрасным летом, проведенным пять лет тому назад у Иоахима, должен и на этот раз вновь обогатить его глубокими впечатлениями. В этом веселом, непринужденном окружении молодой человек наверстывает все то, что упустил за время пребывания при княжеском дворе. Он может вволю забавляться, бродить с близкими по духу друзьями, отдаваться свободному, не связанному этикетом музицированию. Если же, при таком предельно умиротворенном настроении, удается еще и познакомиться с красивой молодой девушкой, которая поет твои же собственные песни таким голосом, что, по мнению Иоахима, его волшебный звук может быть сравним только со скрипкой Амати, тогда увлечение в период каникул может легко превратиться в более сильное чувство.

Владелица этой «скрипки Амати» Агата фон Зибольд, дочь уважаемого профессора Гёттингенского университета, весьма привлекательная девушка с огненными темными глазами и роскошными черными косами, которые дали Иоахиму повод к высказыванию: «Что за наслаждение ворошить такие волосы!» Но если даже великий скрипач не захотел и не смог избежать чар молодой девушки, то в конце концов не он потерял свое сердце ради «Гаты», а его друг Иоганнес. С грустью вспоминает Агата в своих мемуарах о «прекрасных летних днях, озаренных ореолом любви». И действительно, эти месяцы принадлежали, вероятно, к числу самых счастливых в жизни обоих молодых людей. Природа одарила Агату не только прелестным внешним

обликом; она дала ей темперамент, чувство юмора, энергию и сердце, глубоко воспринимающее красоту. Об этом свидетельствуют, прежде всего, ее письма, обнаруживающие стилистические способности, значительно возвышающиеся над средним уровнем. Эти письма напечатаны Эмилем Михельманом в его увлекательной монографии «Юношеская любовь Брамса». Когда читаешь, как просто и глубоко чувствует Агата природу, как она всей душой наслаждается прогулками в горы, вспоминается Брамс, и становится понятным, какое значение для тесного сближения между ними должна была иметь общность вкусов. Но еще более важным связующим звеном является музыка.

Немногословен, но многозначителен рассказ Гримма другу Иоахиму: «Иоганнес написал великолепные песни, которые нам поет Гата. Все мы живем в согласии. Что за чудесное время!» В самом деле, большинство песен Брамса ор. 14, 19 и 20 обязаны своим возникновением любви композитора к Агате и ее роскошному сопрано. Наряду с упоительным музицированием, остается еще время и для многого другого; они развлекаются веселыми салонными играми, такими, как прятки и жмурки, которые как нельзя лучше подходят для того, чтобы еще больше разгорелась любовь молодых людей. Появилась также и Клара Шуман, чтобы по установившейся традиции провести лето вместе с Иоганнесом. Но серьезная женщина не подходит к задорной компании, и порой Брамсом овладевает нечто вроде сознания своей вины. Тогда он освобождается от Агаты с наивной мотивировкой, что теперь должен побыть наедине с Кларой, чтобы не вызвать с его стороны ревности. Наконец это становится бесполезным; Клара не может не заметить влюбленности Иоганнеса, и когда во время одной прогулки она замечает, как он обнимает одной рукой Агату, то в тот же вечер укладывает свои чемоданы и уезжает. А Брамс остается в Гёттингене и вырывается оттуда только тогда, когда уже более невозможно откладывать возвращение в Детмольд.

На этот раз он никак не может ужиться при княжеском дворе, и матушка Брамс разгадывает истинную

причину, когда отвечает на его сетования[3]: «Тебе там слишком тесно и скучно ... раз уж Ты захотел убежать... В прошлом году тебе, пожалуй, было легче. Тебя слишком избаловали в Гёттингене». Брамс преодолевает тоску сочинением новых песен; кроме того, он состоит в оживленной переписке с неразлучной тройкой в Гёттингене. Его корреспонденция с Агатой, которую она называла «источником глубочайшего и чистейшего счастья», не сохранилась; но и в переписке с И. О. Гриммом и его женой любимая девушка играет важную роль. Своих друзей Брамсу не приходится стесняться, так как очень счастливая супружеская чета всеми силами старается способствовать соединению обоих дорогих им людей. Это ясно видно из неизвестного доныне письма госпожи Филиппины Гримм. В то время как ее муж рассказывает, главным образом, о совместном музицировании с Гатой, она в своих письмах к Брамсу исходит из того, что расположение ее приятельницы к Иоганнесу общеизвестно[4]: «...Только что пришло Ваше милое письмо. Сердечно за него благодарю. Я сейчас же перешлю его Гате, она будет очень рада... Теперь я хочу обратиться к Вам со странной просьбой. Мне очень хочется подарить Агате к рождеству Ваш портрет, но у меня его нет. Было бы очень мило с Вашей стороны, дорогой Иоганнес, если бы Вы мне его прислали. Я с удовольствием вставлю его в раму. Если же Вы сами пожелаете подарить его, то я тоже ничего не имею против, так как очень хочу, чтобы Гата получила портрет. Я знаю, что ей доставило бы большую радость иметь его». Характерен ответ Брамса, в котором, как это часто у него бывает, главный вопрос остается недосказанным. «Очень сожалею, госпожа Пина, что из Вашего милого намерения относительно моей головы ничего не получится. Здесь только один очень плохой художник этой специальности, которому я не хочу доверить себя, поэтому мне не приходится обдумывать — Вы или я. Но...» (по-видимому, следует добавить: я был бы рад узнать, что мой портрет находится у Агаты).

Когда закончилось время пребывания в Детмольде, показавшееся молодому композитору именно в этом

году невыносимым, Брамс спешит в день нового 1859 года в Гёттинген, где он может пробыть всего лишь две недели. От всего сердца он наслаждается радостью новых встреч с Агатой и даже не думает о том, что в небольшом университетском городке его дружба с дочерью профессора уже давно стала предметом всеобщих пересудов. Он с блаженством отдается настоящему, и только после его отъезда его друг Гримм открывает ему в одном письме глаза на то, что в кругах, близких к Агате, после всего случившегося расчитывают на обручение. Перед ним открыты только две возможности: объясниться или никогда больше не появляться перед Агатой.

Художник вновь должен задать себе тот же вопрос, что и в чреватые последствиями дни после смерти Шумана. И хотя Брамс, как об этом свидетельствует сделанный в Геттингене портрет, решился даже надеть обручальное кольцо (которое, впрочем носил лишь тайно), он и на этот раз, так же как три года назад, не может согласиться на постоянные узы. Это явствует из письма, с которым Брамс обратился к девушке в ответ на предостережение Гримма. По «Воспоминаниям» Агаты оно гласило: «Я люблю Тебя! Я должен вновь увидеть Тебя! Но я не могу наложить на себя оковы! Напиши мне, могу ли я возвратиться, чтобы заключить Тебя в свои объятья, целовать Тебя, сказать Тебе, что я Тебя люблю!» Подобные слова должны были глубоко оскорбить девушку с таким гордым характером, как у Агаты. Да и как могла она понять, что любовь к ней, вдохновившая Брамса на такие великолепные песни, означала для художника оковы?

И тогда она сама порывает все связи с Брамсом и посылает ему письмо с отказом. Но оба — Агата и Иоганнес — еще долго страдают от раны, причиненной им этим внезапным расставанием. Еще в 1864 году, полный затаенного волнения, Брамс справляется о том «доме и саде у ворот», где живет Агата, а его второй струнный секстет, сочиненный в то время, в сущности, посвящен ей. В первой части имя Агаты три раза страстно звучит в исполняемых первой и второй скрипками нотах *a-g-a-d-h-e* (такты 162—168), и композитор

сам исключил возможность какого-либо другого толкования этого места, заявив своему другу Генсбахеру: «Здесь я освободился от моей последней любви». Однако, естественно, что в жизни Агаты великий художник играл гораздо более значительную роль. Десять лет проходят после разлуки с Брамсом, прежде чем она решается выйти замуж за другого, и, только уже будучи старой женщиной, она сочла возможным в какой-то мере простить его и ответить на привет, посланный через Иоахима. Наконец, она все же приходит к полному пониманию образа действий Брамса, и в конце ее «Воспоминаний», написанных в форме рассказа, находятся следующие примирительные слова: «Но память о ее большой любви к юноше, о сияющих поэзией и красотой днях ее молодости никогда не угасала... Его бессмертные произведения все снова и снова давали ей счастье в жизни. А он продолжал шагать вперед по пути славы... и так как он, как и каждый гений, принадлежал человечеству, то и она постепенно научилась понимать, что он поступил правильно, разорвав узы, грозившие его сковать, что она с ее большой любовью никогда не была бы в состоянии заполнить его жизнь».

Однако в решающие дни января 1859 года Брамс навряд ли отдавал себе отчет в глубине своей скорби; именно в это время произошло значительное для художника событие. Его фортепианный концерт d-moll, переделка которого так давно занимала Брамса, впервые несколько раз подряд исполняется публично. Сначала композитор исполняет его под управлением Иоахима в Ганновере, затем, пять дней спустя, под управлением Рица в Лейпциге. В Ганновере, несмотря на всеобщее непонимание, благодаря влиянию Иоахима, прием все же не был недружелюбным, но в Лейпциге концерт потерпел такой необычайный провал, с каким никогда ни до, ни после этого Брамсу не пришлось встретиться за всю его жизнь. В своем сообщении Кларе Шуман композитор реагирует на это с поразительным безразличием: «Мой концерт прошел очень хорошо. У меня были две репетиции. Ты уже вероятно знаешь, что он совершенно провалился. Во время репетиций царило

глубочайшее молчание, при исполнении (едва ли три человека решились аплодировать) порядком шикали. На меня это не произвело никакого впечатления. Я полностью насладился остальной музыкой и не думал о моем концерте».

Несмотря на все внешнее самообладание, Брамс, несомненно, отдавал себе отчет в практических последствиях своего поражения, и отчасти оно было одной из причин его окончательной разлуки с Агатой. Правда, двумя месяцами позднее некоторое удовлетворение доставил композитору его родной город, где под любовным управлением Иоахима тот же концерт имел даже умеренный успех. А через четыре дня после этого его первая серенада принимается даже с редкой для холодных гамбуржцев сердечностью. Местом этого маленького триумфа был музыкальный вечер, устроенный Брамсом и Иоахимом совместно с одним новым другом, одаренным певцом Юлиусом Штокхаузеном. Брамс познакомился с ним в 1856 году в Дюссельдорфе на Нижне-Рейнском музыкальном фестивале. Вскоре между композитором и певцом установились дружеские отношения. Отныне оба часто выступают в совместных концертах, в которых Брамс подвизается и в качестве аккомпаниатора. Дружба со знаменитым певцом представляет для молодого Брамса огромную ценность не только с чисто практической точки зрения: значительно важнее влияние, которое выдающийся художник оказывает на творчество своего друга. Многие из наиболее прекрасных песен Брамса в сущности были сочинены для Штокхаузена. Он был первый, кто ввел их в концертный репертуар, и имя замечательного певца останется навсегда неразрывно связанным с песенным творчеством Брамса.

Среди оседлых гамбургских музыкантов Брамс тоже приобретает некоторых друзей. Он часто бывает у очень влиятельного в кругах Гамбургского филармонического оркестра преподавателя музыки Т. Авэ-Лаллемана, у композитора Карла Греденера и у Г. Д. Оттена, которому принадлежит честь оказания содействия зрелому Брамсу (6 декабря 1859 года) в его первом выступлении в родном городе.

Еще больше, чем встречи с друзьями-единомышленниками, художника радует работа с небольшим женским хором, который в течение лета 1859 года регулярно музицирует под его руководством. Свежие, звонкие голоса и безусловная музыкальность женщин вдохновляют Брамса-художника на создание новых произведений для хора. Общество веселых, молодых девушек и совместные с ними прогулки, сопровождаемые неустанным пением (на которых Брамс часто дирижирует, сидя на суках дерева) имеют по-человечески большое значение для молодого человека, за последнее время сильно расстроенного всем пережитым с Агатой и неудачей в Лейпциге. В составе хора имеется женский квартет, с которым он отдельно музицирует и с членами которого у него завязываются более близкие личные отношения. Он состоит из сестер Бетти и Марии Фёлькерс, Лауры Гарбе и Марии Рейтер, музыкальность которых Брамс ценит так высоко, что даже позволяет им выступать со своими пьесами перед такими строгими судьями, как Клара Шуман, Иоахим и Штокхаузен. Уже находясь в Вене, Брамс просит прислать ему снимок его женского квартета, и это дает девушкам повод к замечанию, что фотография-де нужна ему для «увеличения его коллекции» или «для раздувания огня в одной строптивой печи»[5]. По существу же они, конечно, более чем охотно выполняют желание своего хормейстера, потому что на них, так же как и на всех остальных членов хора, личность Брамса произвела очень глубокое впечатление.

Не будет ошибочным предположить, что знакомство с Брамсом оказало решающее влияние на судьбы этих девушек. Во всяком случае, бросается в глаза тот факт, что из состава женского квартета только Бетти Фёлькерс рано вышла замуж (причем и ее свадьба была освящена искусством Брамса: она закончилась исполнением трех песен композитора и здравицей в его честь[6]). Мария Фёлькерс вступила в брак только в 1873 году, а обе другие девушки остались на всю жизнь незамужними. К Лауре Гарбе относятся злые слова Элизы Брамс, когда в письме к брату в 1875 году она рассказывает, что «донна Лаура» чересчур рас-

толстела[7]: «Если она должна будет стать моей невесткой, как Ты ее всегда прежде называл, то это должно произойти в ближайшее время, иначе я ее таковой не признáю». Элиза продолжает в последующие годы поддерживать связь и с другими членами хора, так как после отъезда Брамса из Гамбурга дамы перенесли увлечение своим хормейстером на его сестру. Ко дню рождения композитора и после особенно удачного исполнения сочинений Брамса Элиза уже в старости получала великолепные цветы и даже лавровые венки для его портрета, а также и сладости.

Хотя сам Брамс и испытывает сердечную симпатию к «своим милым девушкам», все же только одна из всего кружка производит на него более глубокое впечатление; к огорчению жительниц Гамбурга — это венка, приехавшая погостить в этот город. Благодаря Берте Порубской, Брамс впервые знакомится с венским складом характера. Веселая, простая, непринужденная девушка очаровывает его, и он не может досыта наслушаться, когда она исполняет ему прелестные народные песни своей родины. Удовольствие, доставляемое ему Бертой, коренится не столько в мимолетной влюбленности, сколько в присущей семье Брамсов врожденной симпатии к австрийцам, и это подтверждается тем фактом, что брат Берты Эмиль, одно время снимавший комнату у родителей Иоганнеса, особенно нравился Элизе. В многочисленных письмах, которые она позднее писала брату в Вену, она почти никогда не упускает случая осведомиться о веселом Эмиле Порубском[8]. А ее брат воссоздает в звуках (лучше, чем это можно сделать словами) впечатление грации и тепла, полученное им от встречи с первой в его жизни венкой. Свою знаменитую «Колыбельную» он пишет для Берты после ее замужества с Артуром Фабером, а убаюкивающий фортепианный аккомпанемент представляет собой обработку одного из лендлеров, которые молодая девушка пела ему в то прекрасное лето 1859 года.

Когда осенью 1859 года Брамс снова отправляется в Детмольд, ему очень тяжело дается расставание с Гамбургом и его любимым женским хором, от которого он получает в подарок серебряную чернильницу. Те-

перь он убедился на опыте, что даже среди своих холодно-сдержанных земляков можно сплотить вокруг себя сочувствующую музыкальную среду. Понемногу в нем начинает зарождаться надежда на то, что любимый родной город мог бы предоставить ему и как художнику надлежащее поле деятельности. В недалеком будущем маститый дирижер Гамбургских филармонических концертов и Певческой академии Фридрих Вильгельм Грунд должен будет уступить свое место более молодому человеку. Что, если гамбуржец Брамс, уже доставивший честь своему родному городу, мог бы стать наследником Грунда?

Эта мысль принимает в детмольдском уединении все более заманчивые формы, так что вскоре Брамс уже не в состоянии от нее освободиться. Любое решение, которое ему приходится принимать, рассматривается с точки зрения его гамбургских перспектив, что дает о себе знать и при определении его отношения к Детмольду. Теперь для него важнее всего добиться практики в управлении оркестром, и поэтому он просит князя разрешить ему в будущем году дирижировать придворными концертами, в которых он до сих пор выступал в качестве солиста. Для того чтобы обосновать свое желание внешними доводами, он указывает на разногласия, неоднократно возникавшие между ним как солистом и дирижером Августом Килем. Однако князь не может удовлетворить эту просьбу, так как не хочет обидеть старого капельмейстера, в течение многих лет занимающего это место. В качестве выхода из положения он предлагает Брамсу в будущем году вообще не выступать в придворных концертах и ограничить свою деятельность уроками принцессе и руководством хором. Если же при хоровых выступлениях потребуется участие оркестра, тогда он, само собой разумеется, будет им дирижировать. Однако при таких обстоятельствах служба в Детмольде теряет для Брамса интерес, и он с легкостью отказывается от значительных материальных выгод, которые она ему дает, тем более, что ему представляется более удобным постоянно находиться в Гамбурге и закрепиться в руководящих кругах.

Вследствие этого с начала 1860 года Брамс преимущественно живет в своем родном городе. В доме родителей он часто не имеет необходимого для творчества покоя и поэтому в 1861 году снимает в предместье Хальм «в высшей степени привлекательную квартиру в доме с садом» у жены д-ра Рёзинга, тетки любительниц пения сестер Фёлькерс, с которыми он благодаря хору по-прежнему поддерживает тесный контакт. Здесь все ему по вкусу: покойные, полные воздуха и света комнаты, великолепный сад, утонченные, приветливые люди, с которыми он охотно проводит приятные часы за музицированием, главным образом вечерами, по получившим известность пятницам. В этом окружении, словно созданном для музыканта, многие сочинения приходят к окончательному завершению. Число фортепианных произведений увеличивается за счет вариаций на тему Шумана в четыре руки и мастерских вариаций на тему Генделя. Наряду с этим Брамс овладевает жанром фортепианных квартетов, создав квартеты g-moll и A-dur. В области камерной вокальной музыки возникают первые прелестные романсы Магелоны, которые Брамс посвящает своему другу, певцу Юлиусу Штокхаузену. Одно только произведение этого благословенного времени не удается на первых порах: это струнный квартет f-moll, который Брамс сперва переделывает в сонату для двух фортепиано, а в 1864 году в фортепианный квинтет.

Так годы, проведенные в Гамбурге, заполнены напряженным трудом самого разнообразного характера. Все озаряется надеждой на то, что на родине, с которой художник чувствует себя кровно связанным, найдется для него плодотворное поле деятельности. Отдельные поездки, главным образом на ежегодные музыкальные фестивали, дают возможность делать приятные перерывы в работе. Во время Кельнского фестиваля 1862 года Брамс вторично благодаря женщине устанавливает связь с Веной. Выдающаяся певица Луиза Дустман-Мейер — уроженка Аахена, но уже в течение пяти лет она работает в Венской придворной опере и, чувствуя себя всецело венкой, не может нахвалиться Брамсу красотами императорской столицы.

Непринужденная, темпераментная манера певицы пленяет художника еще больше, чем содержание ее рассказов. В нем оживают воспоминания об очаровательной Берте Порубской, и его охватывает страстное желание увидеть город, воспитавший таких приятных людей, как Берта или Луиза. Да и с деловой точки зрения многое говорит в пользу поездки в Вену, которую Клара и Иоахим уже давно советовали ему предпринять. Город на Дунае задает тон во всех вопросах, имеющих отношение к музыке, и если бы Брамсу удалось добиться успеха в столице Австрии, он стал бы пользоваться бо́льшим авторитетом у своих земляков и имел бы лучшие перспективы на получение обетованного места, о котором он мечтал. Поэтому быстро принимается решение. 8 сентября 1862 года Брамс уезжает в Вену с твердой надеждой после краткого визита окончательно обосноваться на родине.

РОДИНА И ЧУЖБИНА

В 1887 году берлинский писатель Юлиус Гроссер, вспоминая о своем пребывании в Вене, писал Брамсу следующие строки: [1] «Как все-таки хорошо было тогда! Вопреки всему люди там много приятнее и любезнее в обхождении, чем здесь у нас, там и живется легче, и сама природа, окружение помогают в конце концов легче преодолеть иные невзгоды, с которыми носишься, не имея покоя, под серым северным небом... Одно ясно: вся любовь к жизни и всему хорошему и прекрасному, что в ней есть, появилась у меня тогда в Вене, и поэтому я связан чувством самой большой признательности с этим прелестнейшим из всех городов...» По-видимому, и Брамс испытывал чувства, подобные тем, о которых писал этот северный немец, и для него главные притягательные стороны города на Дунае заключаются в словах: ландшафт и люди составляют единое целое, и все это дополняется духовной атмосферой, что не менее важно.

Несравненное по красоте местоположение Вены непреодолимо привлекало к себе внимание многих при-

езжавших в нее деятелей искусства и до Брамса. Вена, действительно, представляет собой идеальную почву для роста и расцвета художественного произведения. Природа здесь не так величественна и возвышенна, чтобы полностью подчинить себе человека и заставить его забыть о себе; но в то же время волнистые холмы, усаженные виноградниками и отчетливо выделяющиеся на фоне южного голубого неба, уходящие вдаль леса, в которых лиственные и хвойные деревья так чудесно сочетаются и весной и осенью, радуя восхищенный глаз великолепием красочных симфоний, вид на величественный Дунай — вся эта красота тихо и незаметно наполняет сердце радостью и способствует созреванию самых сокровенных мыслей. Вскоре Брамс с удовольствием и удивлением узнает, что среди жителей Вены живется легко. Сдержанного гамбуржца восхищает непринужденная общительность венских семейств, царящий здесь свободный, радостный тон, очаровательная заботливость домашних хозяек, с гордостью демонстрирующих чужеземцам все новые превосходные произведения своего кулинарного искусства. И, конечно, его восхищает природная музыкальность большинства его знакомых, благодаря которой часто неожиданно возникают великолепные домашние концерты.

Быстро завязываются дружеские связи со многими из венских товарищей по специальности. Как это ни странно, но Брамс охотнее всего встречается как раз с двумя музыкантами из окружения Листа — Вагнера: это композитор Петер Корнелиус и пианист Карл Таузиг, о которых Брамс заметил Иоахиму, что они «мизинцами делают больше, чем остальные музыканты всей головой и всеми пальцами». Особенно пленяет Брамса своей демонической игрой молодой пианист, и под влиянием этой ослепительной виртуозности композитор создает вариации на тему Паганини, которые Таузиг с большим воодушевлением исполняет в концертах. Оба музыканта любят не только совместно музицировать, но и пофилософствовать, причем Таузиг тщетно пытается заинтересовать Брамса мировоззрением Шопенгауэра, сторонником которого является и Вагнер. Однако не всегда все обстоит между ними так

серьезно, свидетельством чему являются слова Таузига в одном письме[2], написанном в 1867 году: «Помните ли Вы еще первую поездку в Прессбург, когда мы трое (кажется, третьим был Корнелиус) были пьяны, как стельки? А Вы настаивали на кофе? Надо надеяться, что мы как-нибудь еще раз так же дружно соберемся вместе». Писатель Гроссер также называет месяцы, проведенные тогда вместе с Брамсом, «бешеным временем».

Скоро завязываются связи и с одним венским издателем. Брамс еще раньше был знаком с И. П. Готтхардом, коммерческим директором фирмы Шпина, и последнему удалось добиться издания двух вокальных произведений Брамса — псалма ор. 27 и дуэта ор. 28. Готтхард способствовал знакомству композитора с историком музыки Густавом Ноттебомом, выдающиеся исследования которого о Бетховене и Шуберте представляют неисчерпаемый источник для художника с таким явно выраженным интересом к истории, как Брамс. Кроме автографов, Ноттебом особенно ценит и стаканчик доброго вина, в чем Брамс тоже знает некоторый толк. Нижеследующие строки, написанные их общим другом К. Ф. Полем[3], архивариусом Общества любителей музыки в Вене, вероятно, доставили композитору удовольствие: «...У Гаузе (Венский ресторан) происходит ежедневная кормежка... Н(оттебом) находит каждый очередной стакан пива более лакомым и вкусным, чем предшествовавший». Кроме того, с таким закоренелым холостяком и чудаком, как Ноттебом, Брамс может позволить себе и позлословить. Характерно, например, следующее обращение Поля к Ноттебому[4]: «После Вашего ухода «У кронпринца» (заведение, постоянно посещаемое тремя музыкантами) развевается траурный флаг с вышитой на нем буквой «Н». Брамс заверил Вейгля (ха, ха!), что Вы удрали с двумя женщинами. Но Вейгль (ха, ха!) не хотел этому верить. «Ведь Н. враг женщин», — сказал он, на что Брамс пробормотал себе под нос: «Значит, он плохо знает Н.». А в кафе Брамс сообщил ошеломленному маркеру совершенно поразительную новость: его друг Н. якобы сбежал вчера с одной особой женского пола. Озадачен-

ный маркер всплеснул руками и чуть ли не с ожесточением воскликнул: «Нет, чего только не случается в этом году! Кто бы мог это подумать!»

Не следует забывать и о красивых женщинах императорской столицы, способствовавших тому, что легко воспламеняющийся тридцатилетний Брамс делался жертвой большей или меньшей влюбленности. Весьма сердечно складывается вскоре его дружба с Луизой Дустман, которая производит на Брамса очень глубокое впечатление и как артистка, особенно в идеальном воплощении образа Фиделио. Лучше всего отношения между ними характеризуют сохраненные Брамсом письма певицы, подписанные в большинстве случаев «Фиделио», например, следующее [5]:

«Вчера вечером я получила Ваши строки и с головокружительной быстротой посылаю Вам ответ. Мой адрес тот же самый, что был Вам сообщен (в предместье Хитцинг). Там до конца этого месяца я даю аудиенции. Моя городская квартира... находится в поразительной близости от Вашей резиденции. Но сейчас там хозяйничают маляры и прочие художники, которые не позволяют как следует осуществить желаемое Rendez-vous. Следовательно, если Вы, при дороговизне наших времен, не можете предпринять поездку в Хитцинг (это шутка, так как на самом деле эта поездка не была ни продолжительной, ни дорогой *), тогда самым подходящим местом для свидания остается моя уборная в театре, где я могу Вас завтра принять от 5 до 6 в качестве «святой Елизаветы».

Как всегда Ваша *Луиза Дустман*».

В другой раз она пишет [6]: «Я когда-нибудь приглашу гамбуржца для себя, а не для своего рояля. Он так превосходно умеет настраивать. Быть может, ему удастся заставить звучать и мои расстроенные струны».

Луиза Дустман была, пожалуй, единственным человеком, которому пришло на ум называть в своих пись-

* В немецком — игра слов: teuere Zeiten — дорогое время — *Прим. переводчика.*

мах холодно-сдержанного Иоганнеса венским уменьшительным детским именем Ханзи[7]. Не менее дружеские отношения поддерживает Брамс и с Бертой Порубской, которая только что обручилась с Артуром Фабером.

Иначе складываются отношения с темпераментной, высоко одаренной певицей Оттилией Хауэр, с которой Брамс обычно проходит свои новые песни и которая благодаря этому получила в подарок от композитора не менее шестнадцати автографов. Певица состоит членом небольшого избранного женского хора, который вскоре после приезда Брамса в Вену стал регулярно собираться в дружественном Кларе Шуман семействе ф. Астен, являясь для композитора наглядным доказательством музыкальности прекрасных венок. Однако все остальные, по сравнению с Оттилией, отходят на задний план, и вновь в сердце композитора начинает звучать сладостный голос.

Когда позднее Брамс пишет Кларе о «красивой девушке», с которой он «бог весть каких бы глупостей не натворил, если бы кто-то, к счастью, быстро не подцепил ее на рождество», то это может относиться только к Оттилии, обручившейся как раз в день рождества 1863 года с доктором Эдвардом Эбнером. В своих воспоминаниях дочь Оттилии рассказывает, что все родные и друзья ее матери ожидали обручения Оттилии с Брамсом. А еще много лет спустя Брамс открыто говорит о том, что Оттилия повлияла на создание некоторых его песен. Когда друг Брамса Герман Леви сообщает ему о выдающихся успехах одной певицы и добавляет: «при всем уважении к госпоже Эбнер — это все же нечто иное», Брамс ему отвечает: «Приветствуй... ту, которая поет лучше — я, к сожалению, так груб, что не очень это ощущаю. Да это и вполне естественно, так как эти поют нам задним числом о том, что те, другие, заставляли нас делать». Так и в этом случае любовь Брамса превратилась в сердечную дружбу, которая даже с течением времени не утратила своей теплоты.

Прием, оказанный Брамсу в высших музыкальных кругах Вены, имеет еще более важное значение, чем вновь завязанные связи с людьми. В то время императорская столица находилась во всех областях музы-

кального искусства на непревзойденной высоте. Директором Придворного оперного театра был выдающийся молодой музыкант Отто Дессоф, одновременно дирижировавший филармоническими концертами, в которых выступал оркестр театра. Симфонические и хоровые концерты, устраиваемые почтенным старым Обществом любителей музыки, проходили под управлением элегантного, честолюбивого Иоганна фон Хербека. Если в этих организациях исполнялись прежде всего оратории и симфонии, то основанная в 1858 году Певческая академия посвятила себя в первую очередь пению à cappella. К ней присоединились и многочисленные менее значительные хоровые и камерно-музыкальные объединения, среди которых особенно выделялся квартет Хелльмесбергера. Наконец Вена располагала не поддающимся учету изобилием превосходных солистов — вокалистов и инструменталистов. Заботилась о поддержании великих традиций знаменитая консерватория Общества любителей музыки.

Отныне в это общество избранных художников вступает и Иоганнес Брамс, произведения которого в Вене почти вовсе неизвестны. Тридцатилетний композитор менее всего является светским человеком; он все еще не полностью преодолел свою застенчивость и настойчивая борьба за свои сочинения ему совсем не по душе. Поэтому Брамсу, при наличии стольких блестящих деятелей, нелегко обратить на себя внимание. И все же это ему удается в удивительно короткий срок. Прежде всего Юлиус Эпштейн, по выражению Бюлова, «самый сильный и самый тонкий пианист Вены», плененный творчеством Брамса, первым полностью отдает себя в его распоряжение. Он знакомит композитора с Хелльмесбергером, и последний тотчас принимает решение исполнить при участии Брамса фортепианный квартет ор. 25. Таким образом, уже 16 ноября 1862 года гамбургский художник может представиться венской публике как композитор и пианист. Успех благоприятствует ему, и теперь Эпштейн настаивает, чтобы новый друг устроил свой собственный концерт. Для того чтобы сразу же сломить сопротивление, он от своего имени снимает зал на 29 но-

ября. В этот вечер из числа собственных сочинений Брамса исполняются квартет ор. 26 и вариации на тему Генделя; кроме того, он играет Баха и Шумана, причем «так свободно, словно он сидит дома с друзьями». В письме домой он поясняет эти слова следующим замечанием: «Конечно, эта публика вдохновляет совершенно иначе, чем наша». Второй собственный концерт тоже имеет успех, причем становится ясным, что Брамс-пианист находит значительно более широкое признание, чем Брамс-композитор. Венская публика отличается от публики других городов тем, что незнакомые произведения слушаются если и не с пониманием, то все же с вниманием и участливым интересом. Укреплению положения Брамса в Вене способствует и то, что оба дирижера, Дессоф и Хербек, поощряют приезжего, исполняя обе его серенады. Наконец, и многочисленные выступления Брамса содействуют укреплению его авторитета. Одновременно самые различные обстоятельства складываются таким образом, чтобы сделать приятным пребывание композитора в Вене.

С вполне понятной радостью слушают родители все благоприятные новости, которые они узнают от своего любимца. Матушка Брамс не может без слез читать газетные статьи, и, когда, как раз к рождеству, вновь прибывает очередное сообщение, брат Фриц пишет от имени семьи [8]: «Тебе было бы нелегко сделать нам лучший подарок... Насколько меня радует великолепный прием... пожалуй, мне и не стоит особенно говорить. Такая предупредительность для нас, гамбуржцев, совершенно неожиданна». В другой раз пишет мать [9]: «У Тебя, вероятно, очень много друзей в Вене! Поэтому и тоска по дому уже не так страшна, а то я могла бы подумать, что Ты виноват в том, что я совершенно не могу спать ночью». 30 января 1863 года она благодарит за посланную из Вены фотографию, на которой ее Иоганнес выглядит таким радостным и оживленным, что она уже в ближайшем будущем ожидает от него извещения о помолвке.

На этот раз внешние признаки обманывают чуткую мать. В действительности ее Иоганнес менее всего счастлив, несмотря на все успехи и все то вдохновляющее,

что может ему дать как художнику и человеку веселая императорская столица. Вторично за свою жизнь он вынужден примириться с разочарованием, которое до глубины души потрясает его. Вскоре после его приезда в Вену он получает из Гамбурга сообщение от Авэ-Лаллемана о том, что его заветная мечта об избрании на пост руководителя Певческой академии и Филармонического оркестра не может исполниться, так как наследником старого Грунда назначается его друг певец Юлиус Штокхаузен. Мотивы гамбуржцев ясны; им известно, что Штокхаузен пользуется величайшей популярностью и будет обладать огромной притягательной силой как для публики, так и для членов хора. Однако тот факт, что пять лет спустя, когда Штокхаузен отказался от руководства концертами, Брамс вторично был обойден и в качестве дирижера был приглашен Юлиус фон Бернут из Лейпцига, доказывает, как несерьезно они подходили к вопросу об избрании своего великого сына.

Некоторые биографы отмечают — и это, конечно, возможно, — что решающую роль здесь сыграло то, что гамбургские патриции не могли простить Иоганнесу Брамсу его происхождение из «Gängeviertel». Во всяком случае, должно было пройти еще много лет, пока в родном городе композитора стали отдавать себе отчет в его значении. С горечью в 1869 году пишет живущий близ Гамбурга и друживший с Брамсом исследователь творчества Генделя Кризандер [10]: «Ваш отец недавно заметил, что вскоре Вы как-нибудь сюда приедете. Хоть бы это произошло поскорее. Правда, мне слишком хорошо известно, что Вас здесь не ожидают особые музыкальные радости, а, скорее всего, скрытая неприязнь ничтожных людей, которые, к сожалению, достаточно влиятельны для того, чтобы не дать возможности преуспеть в Гамбурге ничему значительному». Даже в 1876 году, после исполнения «Немецкого реквиема», Марксен жалуется [11]: «Гамбургские деятели искусства, так называемые близкие друзья, все без исключения блистали своим отсутствием!!!»

Так Брамс обманывается в самых дорогих для него надеждах. Невозможно описать, как этот удар судьбы

подействовал на тридцатилетнего композитора. Лучше всего художник это объясняет сам в одном из писем к Кларе, где за напряженной сдержанностью тона звучит глубокое страдание: «Мне необходимо поделиться с Тобой прилагаемым письмом (от Авэ-Лаллемана). Это более грустное для меня событие, чем Ты можешь представить и, возможно, понять. Я вообще несколько старомодный человек, и это сказывается также и в том, что я не космополит и привязан к своему родному городу как к матери. И вот появляется этот враждебный друг и отталкивает меня, может быть, навсегда. Как редко наш брат находит для себя постоянное место, как охотно я нашел бы его в родном городе. В данное время здесь, где так много прекрасного радует меня, я чувствую и всегда буду чувствовать, что я чужестранец, и это не дает мне покоя. Ты, несомненно, уже слышала об этом событии и, возможно, при этом даже думала обо мне, но едва ли Ты представила себе, какую большую боль мне причинили. Впрочем, достаточно лишь указать Тебе на это, и Ты поймешь, как много я теряю. Если здесь я не имел права надеяться, то где же еще я смогу? Где я буду иметь эту возможность? Ты узнала это на опыте своего мужа и знаешь вообще, что они охотнее всего совсем отпускают нас на все четыре стороны и предоставляют нам возможность слоняться по белу свету. А как хотелось бы чувствовать себя связанным, завоевать то, что является истинным смыслом жизни, не страшиться одиночества. Деятельность в активном сотрудничестве и в оживленном общении с другими, семейное счастье — кто настолько мало чувствует себя человеком, что не испытывает ко всему этому страстного стремления?...»

В своем ответе Клара пытается подойти к случившемуся более легко. «Ты еще так молод, дорогой Иоганнес, Ты еще найдешь себе постоянное место. Ты найдешь себе любимую жену, и тогда любой город станет для тебя раем». Но она ошибается. Со всей присущей его натуре силой и упорством Брамс цепляется за мысль о получении постоянной работы в Гамбурге. И именно потому, что ее практическое осуществление срывается из-за безрассудства его земляков, его мечта

об обеспечении себе бюргерского благополучия в родном городе представляется особенно заманчивой. Даже через 16 лет после назначения Штокхаузена старая озлобленность продолжает в нем жить с прежней силой. Когда по случаю пятидесятилетнего юбилея Гамбургского оркестра Брамс становится центральной фигурой большого чествования, он взволнованно шепчет своему соседу, поэту Карлу Гроту: «Дважды вакантная должность директора филармонического общества была замещена приезжим, меня обходили. Если бы меня своевременно избрали, я стал бы настоящим бюргером, мог бы жениться и жить, как остальные. А теперь я бродяга».

Кто может сегодня решить, мог ли Брамс действительно вести в Гамбурге размеренный, бюргерский образ жизни? Художник, постоянно избегавший женитьбы, не выдерживавший ни на одном постоянном месте достаточно длительного времени, едва ли решился бы придерживаться длительных твердых обязательств и на родине. Служебные обязанности дирижера хора или оркестра быстро превратились бы для него в обузу и, по всей вероятности, он вскоре сделал бы все возможное, чтобы вновь обрести необходимую свободу для своего искусства. Такого объективного суждения о положении вещей композитор никогда не мог себе составить. Унижение, постигшее его в Гамбурге, способствовало тому, что присущие его характеру неудовлетворенность и противоречивость (причины которых еще будут занимать нас в дальнейшем) сконцентрировались именно в этом одном вопросе. Утверждение, что поражение, понесенное в Гамбурге и безмерно переоцененное художником, является причиной, обусловившей большие изменения в складе характера Брамса — не преувеличение. Он ограждает свое слишком мягкое и уязвимое сердце барьером недоверия, замкнутости, сарказма и временами, по словам Германа Леви, бывает буквально одержим «злым духом резкости и холодности». Это не означает, что необыкновенно добрый характер Брамса изменился; об этом как раньше, так и позднее, свидетельствует множество его бескорыстных, чутких поступков. Но в повседневной жизни укоренив-

шиеся в глубинах его сердца горечь и разочарование находят выход в бесчисленных мелких сарказмах именно потому, что по отношению к лучшим друзьям он их никогда открыто не выражает.

Совершенно в другом виде представляется, однако, поражение Брамса историку с высоты его наблюдательной вышки. Мы, потомки, скорее склонны рассматривать его как веление судьбы, которое благодатно отразилось на искусстве Брамса. Чувствуя себя в Гамбурге отвергнутым, он вынужден был искать новое местожительство и, после некоторого колебания, с инстинктивной уверенностью гения, выбирает именно тот город, который предоставляет самую благоприятную почву для развития его творчества. Для тяжелого на подъем северного немца этот переход во внутренне чуждую, но буквально пропитанную музыкой атмосферу Вены ознаменовал обогащение и рост его творческой личности. Невозможно себе представить, чтобы многие из его наиболее замечательных творений могли возникнуть в другой питательной среде.

ПЕРВАЯ СЛУЖБА В ВЕНЕ (1863—1864)

Перенесение местожительства из Германии в Австрию, как и всякая перемена в жизни Брамса, протекает медленно и постепенно. Его постоянно влечет с чужбины в Гамбург и в родительский дом. Но, поскольку условия для него там складываются все более неблагоприятно, он, время от времени, после непродолжительного перерыва снова возобновляет бродячий образ жизни. Должны будут пройти многие годы беспокойной жизни на колесах, прежде чем Вена станет его настоящей родиной.

В мае 1863 года Брамс отправляется из Вены прежде всего к другу Иоахиму. На этот раз его поездка вызвана особыми причинами. Иоахим незадолго до того обручился с красивой драматической певицей Амалией Вейсс. По желанию жениха она должна была отказаться от сценической карьеры. Брамс приезжает в

Ганновер как раз вовремя, чтобы присутствовать на ее прощальном выступлении в роли Орфея в одноименной опере Глюка. Талант артистки производит глубокое впечатление на композитора, и многие из возникших в дальнейшем произведений — прежде всего — «Альтовая рапсодия» — были написаны для чудесного мягкого контральто Амалии. Во всем остальном Брамс тоже вполне одобряет выбор Иоахима. Вскоре между Иоганнесом и Урси (как охотно Амалия разрешает себя называть) устанавливаются самые лучшие отношения. Много лет позднее верность этой дружбе вовлекла Брамса в тяжелый внутренний конфликт (см. стр. 158).

Этот визит Брамса предназначался Иоахиму также и как художнику. Струнный квинтет f-moll не понравился автору при его исполнении в домашних условиях и показался ему неудачным по звучанию. Иоахим должен был снова основательно проверить его. Но и под его руководством не удается добиться лучших результатов, и потому Брамс окончательно отказывается от издания этого произведения в редакции для струнных.

Из Ганновера Брамс направляется в Гамбург, куда он приезжает как раз ко дню своего тридцатилетия. Но на этот раз не удается создать настоящего праздничного настроения. В этом повинны не только горькие чувства, которые композитор питает к родному городу. Еще хуже, что радость и уют исчезли из отчего дома. Матушка Брамс как-то сразу превратилась в старуху. На семидесятичетырехлетней женщине сказалась жизнь, полная труда. Она мечтает о том, чтобы иметь возможность посидеть сложа руки и предоставить другим заботу о ней. Но это невозможно. Хотя Элиза и привязана к матери всем сердцем, она из-за приступов мигрени часто лишена возможности оказать ей даже самую незначительную помощь. С другой стороны, вечная больничная атмосфера, окружающая старую, дряхлую женщину и болезненную девушку, должна производить очень тяжелое впечатление на отца Якоба. В свои 57 лет этот жизнерадостный мужчина еще очень предприимчив и ни в коем случае не желает отказываться от радостей бытия. Разлад и столкнове-

ния между слишком неравными отныне супругами неизбежны. Фриц и Элиза ничего не делают для того, чтобы ослабить напряженность, так как дочь открыто становится на сторону матери, в то время как сын старается оставаться в стороне от родительского дома. Вмешательство Иоганнеса смягчает гнет, и его успокаивающие слова приводят к примирению. Но у него тяжело на сердце, так как он слишком хорошо понимает, какая опасность угрожает достигнутому с таким трудом миру.

В эту мрачную атмосферу проникает луч света из Вены. Еще перед отъездом Брамса друзья, в частности Иозеф Генсбахер (юрист, ставший впоследствии профессором пения), запрашивала его, не согласился ли бы он, пока не связывая себя обязательствами, принять на себя руководство Венской певческой академией. В то время Брамс был в нерешительности, теперь же предложение, исходящее из Вены, представляется ему весьма заманчивым. Поэтому, получив от дирекции официальное сообщение о состоявшемся избрании, он размышляет сравнительно недолго. Он позволяет своим друзьям еще какое-то время уговаривать себя и, наконец, с радостью дает согласие.

С большим увлечением разрабатывает он свою программу. Уже первый концерт, состоявшийся 15 ноября 1863 года, ясно говорит о художественном credo Брамса. Горячий почитатель Баха начинает свою деятельность исполнением кантаты «Бог мой! По множеству скорбей моих». За ней следуют «Жертвенная песня» Бетховена и далее собственные четырехголосные обработки народных песен. В заключение — как нечто само собой разумеющееся — исполняется произведение незабываемого друга Роберта Шумана, прекрасный «Реквием Миньоне». Для разучивания этой обширной программы Брамс имеет в своем распоряжении не более шести недель и то, что концерт удается на славу, в равной степени говорит в пользу и дирижера и хора. Под впечатлением концерта экспансивный Корнелиус пишет Брамсу [1]: «Это было прекрасно! Вы заслужили самые совершенные и неоспоримые лавры! Я так наслаждался, одна вещь была красивее другой... Я хотел

бы, чтобы этот концерт на этот раз был последним для Вас, чтобы Вы могли закончить Ваш первый сезон этим несомненным успехом» (в этой последней фразе Корнелиус воистину обнаружил дар предвидения, как это сейчас будет видно).

Критические отзывы также весьма благоприятны, и Брамс имеет все основания быть довольным успехом своего первого выступления в качестве дирижера перед взыскательной венской публикой. Работа должна доставить ему радость и в художественном отношении, поскольку она предоставляет ему случай углубиться в произведения, которые он особенно ценит. Насколько серьезно новый дирижер понимает стоящие перед ним задачи, доказывает хотя бы тот факт, что он сам составляет партию органа для кантаты Баха, которая сохранилась в архиве Венской певческой академии. Эта партия отчетливо показывает, как композитор мыслил исполнение старинных произведений. Орган представляет собой опору хора и оркестра, усиливает существенные нарастания и создает полноту и гармоничность звучания. Кроме того, как только ведущие мелодические голоса умолкают и появляется необходимость более ярко выделить continuo, дирижер предоставляет органу и определенную самостоятельность. С тончайшим вкусом Брамсу удается здесь удержаться на столь трудно поддающейся соблюдению середине между слишком обедненным и перенасыщенным аккомпанементом.

Таким образом, деятельность художника складывается удачно во всех отношениях. Тем не менее даже в момент первой радости он пишет о своем успехе Кларе не сохранившееся письмо, содержание которого мы можем узнать из ее ответа: «Как охотно, дорогой Иоганнес, я сразу же высказала бы Тебе мою глубокую радость по поводу Твоего большого успеха... Впрочем, Ты сразу же заглушил свою радость высказыванием, что Ты пока не думаешь сохранить за собой место... Не знаю, почему Ты находишь завидным служебное положение Дитриха (в то время капельмейстера в Ольденбурге) или Штокхаузена?.. Место Штокхаузена совсем не такое завидное, если учесть,

как незначительна признательность Гамбурга. Там публика долго еще не созреет для понимания высоких достижений оркестра... Я вновь могла теперь по настоящему убедиться в том, в какое трудное положение Ты бы там попал как уроженец Гамбурга и такой молодой человек. Вероятно, досада вскоре заставила бы Тебя опустить крылья. Насколько иначе все это может сложиться в Вене...»

Бросается в глаза внутреннее противоречие, которое, вероятно, нашло свое выражение в письме Брамса. Композитор снова уже тяготится только что начавшейся в Вене деятельностью, в чем, по-видимому, главным образом виновато (наряду с обязательной большой затратой времени) обилие неизбежно связанных с каждым выступлением административных дел. Приходится считаться с пожеланиями и сомнениями отдельных членов правления, договариваться с солистами, постоянно изменять установленные сроки и т. д. Несмотря на это, Брамс все же продолжает страстно мечтать о подобной деятельности в Гамбурге. Здесь ясно обнаруживается, что в жизни Брамса в решающих вопросах доводы разума, в сущности, всегда играют незначительную роль.

Начинается подготовка ко второму концерту. На этот раз Брамс при составлении программы идет еще дальше, так как наряду с кантатой Баха он включает в концерт множество незнакомых пьес XVII столетия à cappella. Исполнителям и публике трудно свыкнуться с этим чуждым для них миром, а неопытный в концертной практике капельмейстер не проявляет заботы о необходимом разнообразии. Он исполняет подряд произведения самого мрачного характера, что даже породило среди венцев шутку: «Когда Брамс в веселом настроении, он заставляет петь: «Могила — мое блаженство». Концерт состоялся как раз в начале фашинга *, и, так как к тому же еще и хор не вполне овладел сложными пьесами à cappella, успех был весьма сомнительным. С другой стороны, следующий концерт, в котором исполняются части «Рождественской оратории» Баха, теряет от невыгодного сопоставления с ве-

* Масленичный карнавал.— *Прим. переводчика.*

Мать Брамса Иоганна Генрика Христиана,
урожденная Ниссен

Брамс в возрасте двадцати лет
Рисунок И. Б. Лауренса

ликолепным исполнением «Страстей по Иоанну», которое состоялось совсем незадолго до этого в передаче более квалифицированного певческого общества. Если заключительный концерт, состоявшийся 17 апреля 1864 года и посвященный только собственным композициям, принимается значительно более радушно, то все же легко можно представить, какие выводы должен сделать Брамс из этого первого испытательного года. Хотя общество непоколебимо верит в своего дирижера и единогласно выбирает его на дальнейшие три года, сам художник уже утратил вкус к делу. Правда, именно в том году он жалуется на то, что его «кошелек уже давно влачит удивительно вялое, бездеятельное существование»; тем не менее он и не думает ради скромного обеспеченного дохода продолжать свою деятельность в Певческой академии.

В общественном отношении зима 1863/64 года представляет собой примерно ту же картину, что и первая, проведенная в Вене. Преподавательская деятельность прежде всего связывает Брамса с новыми людьми. Одна из его учениц настолько хороша собой и одарена, что просто нагоняет страх на своего учителя. Умудренный опытом своих встреч с Агатой и Оттилией, Брамс предпочитает уступить своему другу Эпштейну свои уроки с высокоодаренной Элизабет фон Штокхаузен. Эпштейн со своей стороны заявляет, что невозможно не влюбиться в прелестную блондинку. Впоследствии Элизабет, вышедшая замуж за ученика Дессофа Генриха фон Херцогенберга, стала одним из глубоко понимающих друзей Брамса и играла в его жизни немаловажную роль. Другой его ученицей является Амалия фон Брух-Вехофер, которую композитор с удовольствием навещает в свободное время для уютных часов болтовни. Когда госпожа фон Брух спустя несколько лет умирает, ее кончина, как пишет Брамс-отец, является «горькой утратой для Иоганнеса»[2]. Насколько ученица старалась улучшить положение своего молодого учителя, видно из того факта, что она оставила ему ящик, полный нот, в котором Брамс к своему удивлению обнаружил значительную сумму денег в ценных бумагах. К ним была приложена за-

писка, удостоверявшая, что деньги предназначаются именно ему. Однако Брамс был слишком горд, чтобы принять подобный дар, а также опасался, что господин фон Брух может неправильно истолковать образ действий своей супруги. Поэтому он отослал ему ценные бумаги, утверждая, что они остались в ящике по ошибке.

Среди друзей-мужчин на первом месте стоит видный музыкальный критик Эдуард Ганслик, который поддерживает постоянно крепнущие дружеские отношения с композитором. Он даже пытается установить связь с его семьей в Гамбурге и посылает свою фотографию восхищенной Элизе[3]. Наряду с этим продолжается и знакомство с Корнелиусом и Таузигом. Оба друга Вагнера от души желают свести Брамса с новатором музыкальной драмы, также проживающим в то время в Вене. Наконец это событие происходит через посредство третьего общего знакомого, доктора Штандгартнера, который 6 февраля 1864 года приводит Брамса к Вагнеру. Вечер проходит весьма увлекательно. Помимо классической музыки Брамс играет свои вариации на тему Генделя, и это замечательное произведение не может не произвести впечатление на Вагнера. С большим одобрением он говорит композитору «Сразу видно, чего еще можно добиться, используя старые формы, когда появляется тот, кто умеет с ними обращаться».

Второй раз обоим величайшим немецким композиторам того времени встретиться не пришлось. Поэтому здесь представляется необходимым кратко описать их взаимоотношения. В своем искусстве Брамс и Вагнер (как это более подробно будет показано в другом месте) едва ли имели точки соприкосновения. Однако именно из полнейшего различия их деятельности можно сделать вывод, что они могли бы сосуществовать, взаимно уважая достижения друг друга. В действительности отношения между ними — главным образом из-за вмешательства третьих лиц — все более обострялись. Навряд ли можно возложить ответственность за это на небольшую атаку, предпринятую Брамсом еще в 1860 году против «Музыки будущего». Тогда Брамс

совместно с Иоахимом, И. О. Гриммом и Б. Шольцем готовил манифест, в котором он и несколько единомышленников высказывали свою точку зрения, направленную против «новонемецкой школы». В результате чьей-то опрометчивости манифест, в сущности направленный не столько против Вагнера, сколько против Листа,— был опубликован за подписями только четырех инициаторов плана и в такой форме вызвал у противников скорее веселое оживление, чем ожесточение. Во всяком случае этот инцидент не послужил препятствием встрече в Вене, состоявшейся в 1864 году.

Какое впечатление тогда произвела на Брамса личность Рихарда Вагнера, осталось неизвестным. Достоверно лишь то, что вскоре отношения между двумя композиторами решительно изменились. В более зрелом возрасте Брамс относится к произведениям Вагнера с серьезным сочувствием. В 1870 году он едет в Мюнхен на представление «Золота Рейна» и «Валькирии» и с искренним интересом изучает вагнеровские сокровища в доме Везендонков. Дирижеру Артуру Никишу он настойчиво советует включить в программу его первого концерта в Лейпциге какое-либо произведение Вагнера[4]. Вообще Брамс неоднократно в разговорах с самыми разными лицами с похвалой отзывался о творениях байрейтского маэстро и в то же время только редко, в тесном дружеском кругу, позволял себе критиковать его произведения.

Вагнер, напротив, уже в 1869 году в своей статье «О дирижировании» делает завуалированные нападки на Брамса и весьма прохладно высказывается по поводу только что упомянутой встречи в Вене. Главным образом, этому способствует то, что различные критики из числа друзей Брамса крайне резко нападают на Вагнера. На ухудшение взаимоотношений оказывает влияние и весьма безотрадная переписка между Брамсом и Вагнером по поводу подлинника партитуры парижской редакции «Тангейзера». Брамс получил эту рукопись в подарок от Таузига и был изумлен, когда их общий друг П. Корнелиус в 1865 году[5] обратился к нему с просьбой возвратить партитуру Вагнеру, так как Таузиг «решительно заблуждался, если считал, что

партитура является его собственностью». Нелегко было Брамсу расстаться с одной из жемчужин своей коллекции автографов. Только когда десятью годами позднее Вагнер лично обращается к нему, он довольно неохотно отсылает ему рукопись и, безусловно, не считает полученный в качестве ответного дара роскошно изданный экземпляр партитуры «Золота Рейна» «равноценной заменой», хотя Вагнер со всей ясностью именно это подчеркивает в своей дарственной надписи. Если это обстоятельство влечет за собой дальнейшее ухудшение отношений, то присуждение в 1879 году значительно более молодому Брамсу почетного звания доктора университета Бреслау особенно глубоко обижает Вагнера, которого не удостоили подобной чести. В то время Вагнер опубликовывает в своей «Байрейтской газете» пылкий памфлет против Брамса, по ходу которого называет его «уличным певцом» и наделяет многими другими прозвищами.

Хотя в кругу вагнерианцев умаление Брамса и считалось в общем хорошим тоном, некоторые наиболее выдающиеся из их числа отказались следовать в этом вопросе за своим учителем. Так, несмотря на неприятный инцидент с партитурой «Тангейзера», Карл Таузиг никогда не изменял своего отношения к Брамсу. Следующее письмо[6], написанное им из Берлина в то время, когда боготоворимый им Вагнер уже, вероятно, работал над своим сочинением «О дирижировании», производит особенно трогательное впечатление: «Я с большой благодарностью получил концерт (d-moll) и каденции; теперь надеюсь в кратчайший срок увидеть отца этих интересных детей. Приезжайте, если это возможно; думаю, что Вам будет у меня вполне сносно, так как я твердо рассчитываю на то, что Вы будете моим гостем. Ваша комната подготовлена и заморские сигары страстно ожидают Вас и жаждут, чтобы Вы их выкурили. Тиргартен тоже покажется Вам теперь более привлекательным, Вас уведут там так далеко, что звуки шарманки не доберутся до Ваших ушей... Теперь, пожалуй, Вы знаете, насколько Вы мне близки как музыкант и как я Вас ценю. Во всяком случае я сотни раз высказывал это во всеуслышание и по мере воз-

можности доказывал на деле». Брамс не забыл об этом приглашении, и когда в 1871 году он проезжает через Берлин, то проводит одну ночь в квартире Таузига. В последний раз он видит тогда своего друга, которого коварная судьба похитила в возрасте едва ли не 30 лет.

Еще более бросается в глаза отношение Брамса к Матильде Везендонк. Известно, что супруги Везендонк предоставили бежавшему из Германии Вагнеру убежище в домике около своей виллы «У зеленого холма». Здесь и разыгрался тот роман между композитором и Матильдой, которому Вагнер создал непреходящий памятник своей оперой «Тристан и Изольда». После отъезда Вагнера они долгие годы состояли в переписке и даже позднее, когда жизнь с ее неожиданными переменами ослабила этот тесный союз, дружба между ними сохранилась. Если представить себе, какое значение имел для Матильды домик Вагнера, то следующие строки из ее письма к Брамсу не могут не вызвать удивления[7]: «Во время музыкального фестиваля в нашем доме будет гостить семейство Штокхаузен, я же, к сожалению, буду отсутствовать. Это не отразится на находящемся вблизи зеленом птичьем гнездышке с калиткой для отшельника, и до моего отъезда в Сен-Морис я так все устрою, чтобы веселая ласточка в любое время могла там найти скромный приют».

Следовательно, она не считает кощунством поместить в том же домике после столь горячо почитаемого Вагнера Иоганнеса Брамса. И когда Брамс не воспользовался приглашением, она в следующем году пишет ему еще более настойчиво[8]: «Позвольте мне высказать Вам к Новому году то, что Вы должны были бы давно знать и, вероятно, знаете, неправда ли? Я не хотела бы жить в этом столетии без того, чтобы дружески и настоятельно не пригласить Вас отдохнуть у нашего очага». Многочисленные дальнейшие письма Матильды, сохраненные Брамсом, так же как и экземпляры ее поэтических произведений с дружескими надписями, доказывают, насколько сердечно она стремилась к нему. В одном из посланий[9] она объясняет, что

именно произвело на нее такое глубокое впечатление, помимо искусства Брамса. «Вы знаете.., что я имею слабость считать Вас одним из лучших и свободных от предрассудков людей нашего времени». Именно в случае с Вагнером Брамс много раз имел возможность продемонстрировать отсутствие предрассудков, столь редкое для творческого работника.

Однако вернемся к 1864 году. Теперь, когда деятельность Брамса в Певческой академии закончилась, ничто более не задерживает его в городе на Дунае, и в июне 1864 года он уезжает в Гамбург. На этот раз положение, которое он застает дома, еще более неблагоприятно, чем год назад. Мать стала еще более болезненной и нетерпимой, а отец, которому в его немолодые годы выпало на долю счастье быть принятым по инициативе Штокхаузена в состав Филармонического оркестра, жалуется, что ему не дают возможности спокойно заниматься. Вскоре сын видит, что единственным выходом из этого положения является разрыв. Он снимает для отца комнату на «Grosse Bleichen» *; мать и Элиза на первых порах остаются на старой квартире, а в ноябре 1864 года переселяются в «совершенно очаровательную квартиру в доме с садом» [10], где приготовлена также и комната для Иоганнеса.

Разрыв между родителями во многих отношениях представляет собой тяжелый удар для сына. Он, который так искренне привязан к отцу и к матери, призывается теперь каждым из них в качестве судьи, в то время как ему хочется лишь примирять, но не становиться на чью-либо сторону. Тем не менее, испытывая огромную радость в связи с музыкальным честолюбием Якоба, он вынужден в глубине сердца признать правоту отца, видя, что ему мешают исполнять его профессиональные обязанности. При этом он понимает, как глубоко должна быть оскорблена мать такой точкой зрения ее любимца. Вся чуткость и доброта сына, оказавшегося в столь сложном положении, обнаруживаются в опубликованных Куртом Стефенсоном

* «Большие белильни» (местное название).

письмах к отцу *. (Сохранились только эти письма, в то время как письма к матери позднее были уничтожены самим сыном.) Из следующего письма, которое он пишет Якобу Брамсу в начале октября из Баден-Бадена вскоре после отъезда из Гамбурга, видно, как он старается быть дипломатичным.

«Дорогой отец! Мне очень недостает писем от Вас, хотя я и не могу надеяться на что-либо радостное... То, что мать и Элиза надумали снять для меня комнату, вполне устроило бы меня, если бы я мог надеяться, что Ты часто будешь ею пользоваться! Надеюсь, что так и случится. Ты мог бы частенько вздремнуть после обеда около моих книг... Прошу Тебя, не жалей для матери моих денег. Неважно, хватит ли их до Нового года, ведь деньги способны вызвать улыбку на лицах, которые обычно выглядят мрачными. Делай все, что в Твоих силах, даже если временами мелькнет и неприятность! Помоги им при переезде и ни в коем случае не позволяй себя прогонять; придет время, когда они и все мы будем Тебя за это благодарить... Где Ты обедаешь? Ты ведь еще ходишь туда? Быть может, Ты мог бы оплатить матери некоторые небольшие издержки по моим делам, например, за пересылку нот в Вену. Тогда записывай их, и при случае я Тебе их перешлю...

Сердечно Твой *Иоганнес*».

Трогательно, как сын все время старается найти предлог для того, чтобы свести родителей,— говорит ли он о свободной комнате в новой квартире, или о том, что Якоб должен обедать у своей жены, или о платежах, которые отец мог бы произвести матери за его счет.

Помимо большого огорчения, разлука родителей приносит сыну и заботы материального порядка, так как он взял на себя содержание матери и сестры. Это не безделица для музыканта, не располагающего обес-

* Ср. настоящее и ниже приводимые письма композитора к его отцу и к его мачехе: «Kurt Stephenson, «J. Brahms Heimatbekenntniss», Hamburg («Исповедь Брамса-патриота (*нем.*) 193?

печенным доходом, и ноша, которая взваливается на него, настолько обременительна, что Клара Шуман считает даже нужным вмешаться и просит Якоба Брамса проявить большую заботу о пропитании его жены, поскольку Иоганнес не занимает такого положения, как предполагает отец [11]. Ее ходатайство увенчивается лишь незначительным успехом, так как Якоб, столующийся в гостинице, не может обойтись такими же небольшими деньгами, как питаясь дома. Так Иоганнесу приходится в первую очередь заботиться о матери и сестре. После смерти Христианы он один содержит болезненную сестру, а с годами увеличивается помощь и отцу, постепенно отходящему от профессиональной работы.

Манера, с которой Брамс берет на себя все эти заботы, свидетельствует о редкостно благородном, добром характере. Даже когда ему самому приходится туго, он никогда и словечка не проронит относительно приносимой им жертвы. При первой возможности он стремится посылать больше, чем обещал, и тогда просит использовать излишки не на необходимые покупки, а на такие, которые доставят радость получателю. Типичны, например, следующие строки, адресованные отцу: «Когда Тебе бывают нужны деньги, мало или много, Ты ведь мне пишешь об этом? Живется ли Вам хорошо и удобно? Покупаете ли Вы еще и еще разок гуся? Иначе я снова пришлю без запроса». Об этой стороне своих семейных обстоятельств Брамс редко рассказывает даже своим хорошим друзьям. Если все-таки он иногда это и делал, то ни от кого не могла ускользнуть наполнявшая его при этом радость.

Музыкант Винцент Лахнер, будучи уже старым человеком, вспоминает в письме к Брамсу [12] о следующем эпизоде: «Это было у меня в гостинице в Мангейме; с сияющим от восторга взглядом Вы подбрасывали рукой вязаный кошелек и с довольным видом раскладывали на моем рояле его золотое содержимое, словно расставляли солдатиков. «Это для моего дорогого отца в Гамбурге»,— говорили Вы. О, я готов был броситься Вам на шею». Подобные посылки с золотом постоянно отправлялись в Гамбург. Единственно, чему при этом Брамс придает значение — это пунктуальному

подтверждению каждого перевода. От Элизы, со стороны которой он, по-видимому, опасался известной склонности к расточительству, он требует, кроме того, точной записи ее расходов, что и выполняется аккуратно через каждые 14 дней.

После того как по мере сил Брамс уладил раздоры в родительском доме, он отправляется на лето 1864 года в Лихтенталь близ Баден-Бадена, где Клара Шуман купила себе небольшой домик. Всемирно известный курорт славится своим прекрасным ландшафтом. Бродя по заросшим лесом горам, Брамс может вволю удовлетворить свою страсть к продолжительным утренним прогулкам, когда никто не мешает и когда возникает бóльшая часть его произведений. Кроме того, в Баден-Бадене он получает множество впечатлений. Сюда устремляются художники, дипломаты, высшая знать из самых разных стран, а также знаменитые люди различного рода: ландграфиня Гессенская, русский писатель Тургенев, знаменитая певица Полина Виардо, пианист Антон Рубинштейн, венский король вальсов Иоганн Штраус, живописец Ансельм Фейербах и многие другие постепенно вступают с Брамсом в более близкие отношения. Вскоре Брамса связывает настоящая дружба с двумя людьми: с Германом Леви и Юлиусом Альгейером.

Леви работает в качестве оперного капельмейстера в находящемся поблизости Карлсруэ. Гениальный молодой дирижер уже давно является горячим почитателем искусства Брамса; ныне композитор притягивает его и как человек. Когда осенью 1864 года Брамс уезжает, Леви пишет их общему другу Кларе Шуман: «Более близкое общение с Иоганнесом оказало, как мне кажется, настолько глубокое, непреходящее влияние на все мое существо, что подобного ему я не припомню за любой период моей музыкальной жизни. Он явил мне образ чистого художника и человека, а в наше время это говорит о многом». Однако связь с Леви представляется весьма ценной также и для Брамса. «Молодой человек, — пишет он Иоахиму, — вопреки всей театрально-капельмейстерской рутине настолько неиспорчен и такими ясными глазами смотрит на пре-

красное будущее, что это доставляет истинную радость». С экзальтацией, присущей его пылкой натуре, молодой капельмейстер погружается в произведения своего друга. Он любит их переписывать для того, чтобы полностью сродниться с ними, и в благодарность часто получает в подарок подлинники рукописей. Это дает ему возможность наблюдать за тем, как созревают некоторые сочинения Брамса и, подобно Иоахиму, он иногда даже оказывает влияние на их окончательную отделку. В течение многих лет Леви своей главной задачей считает пропаганду произведений своего друга, и когда в 1870 году он получает ангажемент в Мюнхен, Альгейер пишет по этому поводу Брамсу [13]: «Он (Леви), конечно, разделяет мое мнение, что получением места обязан также и Тебе и считает своим долгом подготовить для Тебя новую почву на столь расширившемся поле».

В свою очередь друг Альгейер, одаренный гравер на меди и фотограф, обладает таким здоровым мироощущением, какое должно доставить радость Брамсу. Характеристика, данная Леви, этому простому, скромному человеку в письме к Кларе Шуман, могла бы точно так же исходить и от его второго друга Иоганнеса. «Это славный, хороший малый, надежный, как золото; каждый раз, как я провожу с ним вечер, я испытываю такое ощущение словно принял освежающую ванну. Даже его недостатки, и те приходится любить». Сердце Альгейера прежде всего исполнено сильного чувства восхищения и любви к Ансельму Фейербаху, и написанная им большая биография живописца является тому самым прекрасным подтверждением. Наряду с этим он питает самое глубокое уважение к искусству и личности Брамса и прекрасно выражает свои чувства в одном из писем к композитору [14]: «Истинно великому человеку можно спокойно сделать такое признание... и в этом смысле и я смог недавно, не роняя своего достоинства, написать Фейербаху: «Иногда мне хотелось бы быть подле тебя, чтобы иметь возможность хотя бы почистить твои сапоги. Ты, дорогой Иоганнес, придаешь меньше значения блеску своих педалей, чем наш маленький любимец граций в Риме

(Фейербах), иначе на сей раз я был бы готов служить двум господам. Твой верный Альгейер».

В этом, полном взаимопонимания, вдохновляющем кругу друзей, который еще более обогащался благодаря совместному пребыванию с Кларой, пышно расцветало искусство Брамса. Квинтет f-moll обретает свою окончательную форму, созревает второй струнный секстет, завершается и посылается издателю ряд песен. Таким образом, лето 1864 года представляет собой прекрасную, плодотворную пору. Еще более значительный урожай Брамсу предстоит собрать во время следующего пребывания в тех же местах.

«НЕМЕЦКИЙ РЕКВИЕМ»

Осенью 1864 года Брамс возвращается в Вену, где проводит и всю следующую зиму. На этот раз рождественские праздники проходят грустно, так как мысли сына вновь уносятся в Гамбург. Еще раз он предпринимает робкую попытку сблизить отца и мать. Он пишет отцу: «К празднику Ты получишь от меня привет, хотя мы, одинокие мужчины, не очень-то замечаем такие вещи. Не собираешься ли Ты в один из вечеров к матери? Делает ли Фриц все возможное, чтобы привести Тебя туда? Я буду в одиночестве. С какой любовью я буду думать о Тебе!» Но папаша Якоб не решается последовать совету сына. Пройдет немного времени, и вмешательство судьбы сделает ненужным какие-либо дальнейшие попытки к примирению. 2 февраля 1865 года Иоганнес получает от Фрица следующую телеграмму: «Если еще хочешь увидеть нашу мать, приезжай немедленно». Брамс спешит в Гамбург, но мать уже мертва. Удар положил быстрый конец этой полной труда жизни.

Внешне сын сохраняет полное самообладание; с его умом он должен признать, что следует благодарить судьбу за долгую жизнь, которая была суждена матери, и за легкую смерть. И все же он потрясен до глубины души, так как прекрасно сознает, сколько любви, самоотверженности и чуткости ушло в могилу

вместе с этой старой женщиной. Как истинный художник-созидатель Брамс может справиться со своим глубоким горем только с помощью творческой деятельности. Теперь давно взлелеянный план начинает постепенно принимать осязаемую форму. Печаль, вызванная кончиной Роберта Шумана, возможно, впервые подала мысль (как предполагает Кальбек) о создании «Немецкого реквиема». Обида, причиненная гамбургским поражением, укрепила в его сердце мрачное настроение. Потрясшее его событие 1865 года дает ныне последний толчок к разработке бессмертного произведения.

Медленно, шаг за шагом, в течение последних лет созревает «Немецкий реквием», и по мере того как Брамс создает произведение искусства, всецело заполнившее его, ему удается справиться с мрачным душевным состоянием. Как Гете своим романом «Страдания молодого Вертера», так и Брамс своим «Немецким реквиемом» освободил себя от невыносимого бремени, отягощавшего все его существование. Однако в то время как писатель с захватывающей непосредственностью и реализмом изобразил собственные переживания, композитор под впечатлением величия смерти переживает процесс художественного просветления и очищения. Пыл страстей, яростная борьба с силами рока не получают отражения в «Реквиеме». В этой могучей оратории Брамсу впервые удается уравновесить разнообразные силы, сталкивающиеся друг с другом в его творчестве. С завершением этого сочинения Брамс достигает вершины своих возможностей, «Реквием» отчетливо знаменует начало нового периода его творчества, периода зрелого, законченного мастерства. Как человек, Брамс также становится в это время более спокойным, ровным и выдержанным. Он уже не возмущается; он примиряется с неизбежным. Девизом его вновь обретенного миросозерцания могли бы служить слова, обращенные вскоре после смерти матери к Кларе: «Разумный человек ничего не может изменить и ни в чем не должен раскаиваться, следовательно,— вперед, напролом. Выше голову!» Так события последних лет, вершиной которых является кончина матери, выковывают из него человека и художника.

В этот период внутренних перемен Брамсу не сидится долгое время на одном месте. С 1865 года он испытывает потребность в беспокойной концертной деятельности, хотя время от времени останавливается в Вене и у друзей в Баден-Бадене. Это необходимо еще и для того, чтобы заработать деньги на содержание родных в Гамбурге. Достигнутые успехи могут во всех отношениях удовлетворить Брамса. Цикл концертов начинается осенью 1865 года в Мангейме, где концерт d-moll под вдохновенным управлением Леви впервые встречает одобрение. Во время турне по важнейшим городам Швейцарии он приобретает много поклонников, благодаря которым небольшая страна вскоре превратится в один из наиболее значительных и восторженных центров поклонения искусству Брамса. Затем снова следуют концерты в Мангейме и в Карлсруэ. На рождество Брамс направляется в Детмольд. Здесь возмужавшего художника принимают с распростертыми объятиями. 1866 год начинается настоящим брамсовским фестивалем в Ольденбурге, где музыкальным директором работает друг Брамса Дитрих.

После такой бурной жизни композитор настоятельно нуждается в покое. Он находит его в Карлсруэ, где в тихой, дружественной атмосфере, царящей в квартире Альгейера, созревает Реквием. Но затем в художнике пробуждается стремление к ярким, необычным картинам природы. После пребывания в Винтертуре у своего издателя Ритер-Бидермана, в уютном доме которого Брамс чувствует себя совсем по-домашнему, он направляется на Цюрихскую гору, где проводит все лето 1866 года. По-видимому, вид на великолепную цепь горных глетчеров вдохновил его на могучее видение шестой части, а красивое голубое озеро — на идиллическую четвертую. Цюрихский кружок старательно позаботился и о приятном времяпрепровождении в обществе друзей. Помимо ученика Шумана Теодора Кирхнера, композитор часто встречается с дирижером Фридрихом Хегаром, который в течение всей своей жизни с огромным воодушевлением пропагандировал произведения Брамса. Очень отрадно также и общение с гениальным хирургом Теодором Бильротом, ко-

торый в часы досуга всему остальному предпочитает музицирование и даже осмеливается играть с Брамсом в четыре руки или принимать участие в его квартетах, исполняя партии струнных. И здесь завязывается важная для него дружба на всю жизнь. Уже упоминавшиеся отношения с гостеприимной семьей Везендонк тоже зародились в это время.

Осенью 1866 года вновь предпринимается продолжительная концертная поездка, причем на этот раз с другом Иоахимом, который покинул свою службу после отречения от престола ганноверского короля. Под влиянием великого скрипача пышно расцветает пианистическое искусство Брамса. Совместные концерты доставляют обоим такую радость, что годом позднее они вновь организуют турне, на этот раз по австрийским городам.

Поездка по Швейцарии заканчивается в декабре 1866 года. После более чем полуторагодового отсутствия Брамс снова возвращается в Вену. Рождество он проводит в доме Фаберов, и на этот раз у него значительно более веселое настроение, чем два года назад, поскольку он знает, что его «Реквием» закончен. Кроме того, его теперь не заботит и одиночество отца, потому что как раз перед рождеством он получает следующие утешительные строки от Якоба [1]: «С радостью сажусь за письмо к Тебе, хотя мне, конечно, как всегда не хватает материала. Я ничему не научился, и живем мы очень уединенно. Но мои домашние дела складываются счастливо. Я хотел бы, чтобы Ты когда-нибудь мог заглянуть ко мне. Мне кажется, что милостивый бог словно привел ко мне ангела, который позволяет мне позабыть обо всем. Сердечно благодарю, дорогой Иоганнес, за 10 наполеондоров, которые Ты нам подарил к рождеству. Мне только очень жаль, что я не в состоянии послать Тебе в десять раз больше».

Кто же вызвал эти перемены в жизни Якоба? Для того чтобы это узнать, нам придется вернуться более чем на год назад. Уже летом 1865 года, через несколько месяцев после смерти Христианы, тон писем Якоба становится менее угрюмым, и однажды он с удовлетворением сообщает сыну, что, наконец, ему удалось

найти хорошие обеды[2]. В октябре Иоганнес, к своему удивлению, получил от своего обычно скупого на переписку отца длинное письмо[3], в котором, между прочим, можно было прочитать следующее: «Жизнь, которую я вел до сих пор, дает мне так мало радостей, она настолько скучна и пуста, что я решил внести в нее изменения, надеюсь и думаю, себе на счастье. Вполне понятно, что мне, в течение 34 лет прожившему — хотя и не всегда счастливо — с семьей, трудно привыкнуть к жизни, которую я теперь вел почти два года. Поэтому, если Ты далее подумаешь над этим, Ты, конечно, не будешь считать меня неправым, если я теперь уведомлю Тебя о том, что намереваюсь вновь жениться, особенно потому, что мой выбор пал на женщину, которая, если и не заставит Вас позабыть о матери, все же может претендовать на Ваше уважение. Что касается меня лично, то я, безусловно, не сделал неподобающего выбора... Она вдова, простая женщина, и ей 41 год. Мне доставило бы особенную радость, если бы это оказалось для Тебя еще одним основанием для приезда сюда зимой... Итак, я надеюсь, дорогой Иоганнес, что мы скоро увидимся, и желаю, чтобы до этого Ты освоился с моим намерением, которое Тебя теперь, пожалуй, немного удивит...» Избранница оказалась Каролиной Шнак, обеды которой так пришлись по вкусу папаше Брамсу.

Первоначально это сообщение не могло быть особенно приятным сыну. Отец опять хочет связать себя с женщиной, столь отличающейся от него по возрасту; на этот раз, наоборот, Якоб на столько же лет старше своей невесты, насколько в свое время Христиана была старше его. Не придется ли ему с годами переносить те же страдания, которые испытывала бедная старушка мать? Но когда в октябре 1865 года Иоганнес знакомится с Каролиной, все его сомнения рассеиваются. Это хорошая, жизнерадостная женщина, всем сердцем преданная Якобу и умеющая наладить жизнь в соответствии с его желаниями. В самом деле, Каролина воистину озолотила старость своего мужа, и Якоб не преувеличивает, когда пишет сыну[4], что под ее влиянием он стал совсем другим человеком. Шестидесяти-

летний мужчина чувствует себя значительно помолодевшим; он с воодушевлением совершает прогулки, навещает родную Хейде, от всего сердца принимает участие во всех увеселениях на крестьянских свадьбах и даже мечтает о еще более значительных путешествиях.

Сын с восторгом наблюдает вторую молодость отца, и теперь его решение принято. Якоб должен приехать к нему в Австрию; он, никогда еще не покидавший равнины, должен когда-нибудь увидеть высокие горы. В течение первых месяцев 1867 года в результате удачных концертов в Австрии и в Венгрии (особенно хорошо прошли два концерта в Вене!) Брамс столько заработал, что может пригласить отца. Когда в июле Якоб возвращается домой после пребывания в родной деревне, он застает следующее письмо от сына: «Дорогой отец! Вероятно, завтра Ты вернешься из Хейде, и, я надеюсь, таким довольным, как я этого желаю, таким довольным — что сейчас же исполнишь то, о чем я Тебя прошу... Приезжай в Вену! Не раздумывай долго, думай только о том, что в Твоем возрасте путешествия делаются с каждым годом все труднее и доставляют все меньше удовольствия, а также о том, что с каждой неделей в этом году лето делается все более жарким, и Вена не делается более приятной... Само собой разумеется, что поездка Тебе ничего не будет стоить, включая и вынужденные прогулы, и мы все так организуем, что она Тебя не утомит. Ты не должен, не имеешь права ни противоречить, ни раздумывать, но должен, по возможности, сегодня же вечером отправиться в путь... Прошу Тебя, дорогой отец, немедленно поцелуй на прощанье мать и вторично поцелуй ее за меня. Собирайся в путь; Ты, безусловно, получишь много, очень много удовольствия и мне доставишь самую большую радость. Я с нетерпением ожидаю, что Ты мне просто сообщишь о своем отъезде. Твой Иоганнес». Письмо содержит еще множество практических указаний по поводу расписаний поездов, и даже совет выпить вечером в пути стакан грога, чтобы хорошо спалось. Сын не забыл ни об одной самой незначительной мелочи, и понятно, что

отец должен был последовать такому настойчивому приглашению.

Якоб в восторге от Вены, друзья Иоганнеса ему очень нравятся и он вполне понимает, что его сын чувствует себя здесь хорошо. В последующих письмах он постоянно осведомляется об общих знакомых и однажды мечтательно замечает: «Ты, вероятно, витаешь там между небом и землей[5]». В свою очередь и венцы находят удовольствие в встречах с жизнерадостным гамбуржцем. Ученица Иоганнеса госпожа фон Брух до самой своей смерти переписывается с Якобом и регулярно посылает ему газетные заметки о произведениях его сына[6]. Экскурсия в горы, которая привела Якоба и Иоганнеса вместе с другом Генсбахером в Штейермарк и в Зальцкаммергут, правда, не произвела на старого человека того большого впечатления, какое ожидал, судя по собственному опыту, сын.

Однако дома Якоб радовался, как ребенок, рассказывая изумленным друзьям о своих похождениях. В одном письме[7] он открыто признается: «Ты можешь себе представить, как мне завидуют многие. Я, конечно, основательно привираю, рассказывая, что поднялся на вершину Шафберга (гора высотой в 1800 метров в Зальцкаммергуте), умалчивая однако о том, что третью часть пути ехал верхом». Во всяком случае, это первое путешествие не остановило Якоба от дальнейших поездок. Напротив, в следующем году он позволяет Иоганнесу взять его с собой на Рейн и в Швейцарию. Несомненно, что сын отказался бы от такой поездки, если бы отец действительно был так невосприимчив ко всем красотам, как это много раз утверждалось. В 1870 году Якоб даже решается съездить вдвоем с женой в Гарц. Уже задолго до этого он радуется этому, «как ребенок», а Каролина — «как дурочка»[8], и его подробный, похожий на дневник, отчет сыну[9] свидетельствует о том, с какой живостью шестидесятичетырехлетний Брамс-отец воспринимает новые впечатления.

По окончании летней поездки с отцом в 1867 году Брамс вновь возвращается в Вену и сообщает Иоахиму: «Приезд моего отца и небольшое путешествие,

которое мы с ним совместно совершили, доставили мне такое чудесное, сердечное наслаждение, какого я давно не испытывал... До тех пор он никогда не видел ни одной горы, никогда не смотрел ни с одной горы вниз. Следовательно, можешь себе представить, что его удивление было немалым. Ему было также далеко небезразлично, что здесь он увидел императора вместе с пашей, и в Зальцбурге императора и Наполеона. Теперь я снова здесь, где спокойно и останусь, но душа моя освежилась словно тело после купания; мой добрый отец и не подозревает о том, какую он мне принес пользу; я чуть было не поехал с ним домой».

Следующие месяцы проходят под знаком подготовки к исполнению «Немецкого реквиема». Начало этому положено в Вене, где Хербек 1 декабря дирижирует в концерте Общества любителей музыки первыми тремя частями. Здесь произведение терпит у публики явный провал, чему, между прочим, способствует и то обстоятельство, что на органном пункте в величественной фуге третьей части литавры звучат слишком громко, заглушая все остальные голоса. Но Брамса это не обескураживает; он знает, что исполнение произведения было совершенно неудовлетворительным, и, после того как были сделаны некоторые изменения в злополучном месте третьей части, он с уверенностью ожидает первого полного исполнения «Реквиема», которое должно состояться под его управлением в страстную пятницу следующего года в бременском кафедральном соборе. В начале 1868 года он покидает Вену, чтобы в Бремене лично следить за успехом репетиций, которыми руководит местный музыкальный директор Карл Рейнталер. С глубочайшим вдохновением работает Рейнталер над великолепной композицией, и его воодушевление передается хору и оркестру. Таким образом, Брамс знает, что его творение находится в верных руках, и покидает Бремен для участия в концертах в Гамбурге, Берлине, Дрездене и, наконец, совместно со Штокхаузеном, в Дании. Рейнталеру он пишет: «Я от всего сердца желаю, чтобы бременцы сохранили свое рвение. Откровенно признаюсь в том, что в случае удачи на страстной неделе я дол-

жен буду восторгаться Вами. Ведь мое произведение весьма сложно, а в Бремене более осмотрительно поднимаются к высокому «ля», чем в Вене и т. д.»

Наконец приближается с нетерпением ожидаемый многими день 10 апреля 1868 года, когда в Бремене зазвучит «Немецкий реквием». Все предчувствуют, что дело идет об исключительном художественном событии. Это сознание воодушевляет участников на предельно высокое по мастерству исполнение, а слушателей оно приводит в то торжественное, приподнятое настроение, которое позволяет полностью почувствовать все красоты и тонкости этого чуда искусства. Когда Брамс становится за дирижерский пульт, ему навстречу поднимается словно волна тепла. Явились все самые дорогие люди: отец, Клара Шуман со своей старшей дочерью Марией, Иоахим с женой, Штокхаузен (в качестве непревзойденного солиста в третьей части), супруги Гримм и Дитрих, издатель Ритер-Бидерман и многие другие. (То обстоятельство, что Марксен в последний момент, из-за недуга, связанного с головными болями [10], не может приехать в Бремен, оказывается, пожалуй, более прискорбным для учителя, чем для ученика). В хоре его также приветствуют родные лица, ибо бывшие члены женского квартета не преминули принять участие в торжестве. Но вскоре исчезает различие между близкими друзьями композитора и бесчисленными чужими людьми, собравшимися здесь. Прозведение непреодолимо подчиняет всех своей власти. В этот день тридцатипятилетний Брамс впервые познает радость полного успеха, и если даже впоследствии ему приходилось не раз переживать подобные минуты, то редко он бывал на такой вершине счастья, как во время этого первого триумфа.

А Брамс-отец? Как вел он себя в этот радостный день? По этому поводу сохранилось сообщение одного очевидца — англичанина. Джон Фармер, впоследствии музыкальный директор Баллиол-Колледжа в Оксфорде, имел счастье присутствовать на этом достопримечательном исполнении. Много лет спустя он пишет об этом Брамсу [11]: «...Во время первого исполнения «Немецкого реквиема» я имел удовольствие познакомиться

с Вашим отцом. Я отчетливо помню, что сидел рядом с ним, госпожей Шуман и Иоахимом. Ваш отец был единственным, кто оставался спокойным — у всех остальных уже с первых звуков начального хора «Блаженны» стояли в глазах слезы. Когда же мы после Вашего большого триумфа покинули церковь, я заговорил с Вашим отцом и спросил его, гордится ли он исключительным успехом своего сына. Он коротко ответил: «Сошло довольно хорошо»,— и взял понюшку табаку. Он единственный казался спокойным, так как с самого начала был уверен в триумфе своего сына. Для меня он остается образцом простого, сильного человека».

Сначала все это вызывает удивление. Неужели старый Брамс действительно оказался настолько невосприимчивым к такому большому впечатлению? Конечно, нет, но для него характерны типичная северонемецкая замкнутость и внешняя сдержанность; в данном случае он вел себя примерно так, как отец одного из его выдающихся земляков. Голштинский писатель Теодор Шторм жалуется, что, имея обыкновение посылать своему отцу каждое новое произведение своей музы, он ни разу не услышал ни одного слова одобрения или порицания от обычно очень мягкого человека. Северогерманец хранит молчание именно тогда, когда что-нибудь особенно близко его душе. Этого нельзя упускать из виду, если хочешь понять характер и образ действий Якоба, а также и Иоганнеса Брамса.

«Реквием» безостановочно совершает свое победное шествие. В том же месяце его еще раз приходится повторить в Бремене. Затем Брамс пишет дополнительно чудесную пятую часть «Вы в печали»; в составе всего произведения посвященного матери, этот раздел представляет собой то основное ядро, которое наиболее глубоко отражает его сущность. В своей новой, полной форме «Реквием» исполняется в следующем году в Германии не менее двадцати раз. В 1871 году следует Лондон, в 1872 году — С.-Петербург, в 1875 году — Париж. Тот факт, что «Реквием» пользуется неизменным успехом не только у публики, но и особенно охотно исполняется хоровыми коллективами, доказывает прелестное

письмо Германа Леви, который разучивал «Реквием» в 1869 году в Карлсруэ *. Он пишет Брамсу: «Вчера вечером, после репетиции, когда большинство уже разошлось, я, сидя задумавшись за роялем, невольно начал играть первые такты «Реквиема». Те, кто был еще в дверях, мигом вернулись; полетели в сторону капоры. Девушки окружили рояль и с сияющими лицами начали петь, пока, наконец, мы не застряли на третьей части...»

Успех «Реквиема» способствовал тому, что композитор занялся дальнейшими сочинениями для хора. В Бонне, где Брамс проводит лето 1868 года, он не только заканчивает начатую за несколько лет перед этим кантату «Ринальдо», но работает также и над своей мощной «Песней судьбы». Он отдыхает во время поездки в Швейцарию, которая была предпринята совместно с отцом. Дальше следуют концерты в Ольденбурге, Гамбурге, Бремене, но все чаще мысли Брамса обращаются к Вене. Еще из Бонна он пишет Амалии фон Брух [12]: «Вы не поверите, как часто я думаю о Вене! Если бы не был так долог путь, да еще и обратный! Что ж, приходится оставаться!» Наконец, в декабре он вновь в городе на Дунае. Первоначально он останавливается в гостинице «Zum Kronprinzen» **; однако вскоре созревает уже давно обдуманный план, приводящий к окончательному решению. Брамсу надоела бродячая жизнь и, если даже ему и в дальнейшем придется давать много концертов, он все же хотел бы иметь постоянное местожительство, куда имел бы возможность возвращаться. Вена полюбилась и нравится ему все больше по мере того, как он пускает здесь более глубокие корни. Поэтому 30 апреля 1869 года он просит отца не держать более в его распоряжении комнату в Гамбурге, причем мотивировка свидетельствует

* После в высшей степени удавшегося исполнения в Карлсруэ композитору выпало на долю особое внимание. Поскольку всем известно было пристрастие Брамса к старинной музыке, ему была вручена тщательно переписанная партитура «Образцов красивых немецких песенок» Фёрстера, редкого и обширного сборника хоровых песен XVI столетия.

** Наследный принц *(нем.)*.

о том, что отныне он и в этой области примирился с неизбежным: «Я не имею возможности поселиться в Гамбурге и, если я приеду к Вам в гости ненадолго или на более длительное время, то мы все же не можем из-за этого держать в течение целого года 2 комнаты... Кроме того, что мне делать в Гамбурге в дальнейшем? Кого мне еще хочется увидеть, кроме Тебя? И т. д. Ты сам отлично знаешь, насколько я там во всех отношениях ничего не имею. Одним словом, я, наконец, сознаю, что где-нибудь должен до некоторой степени обосноваться, поэтому думаю к следующей осени устроиться поуютнее здесь в Вене».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ В ВЕНЕ (1869—1875)

Едва Брамс принимает решение поселиться в Вене, как в том же 1869 году с различных сторон представляется возможность получить столь желанную для него постоянную службу в Германии. Ф. Гиллер вновь делает попытку пригласить его в Кёльн, и если вспомнить его первое предложение (см. стр. 70), то исходящее от него на этот раз значительно более настойчивое приглашение[1] свидетельствует о возросшем за истекшее десятилетие авторитете Брамса: «Как видите, я пишу сегодня на официальном бланке, хотя содержание моего письма имеет совершенно личный характер, но я принимаю это за предзнаменование, надо надеяться, к лучшему... Рудорф уходит в отставку... таким образом, его должности делаются вакантными. Дело идет о том, чтобы давать 10—12 уроков фортепиано и пару уроков гармонии и контрапункта. Но, поскольку одно только преподавание не сможет Вас достаточно заинтересовать, я имею в виду предложить, чтобы Вам поручили руководство концертным хором, не под моим началом, а наряду со мной. Мы поделили бы с Вами работу... Разумеется, я не говорю о том, что для меня лично было бы большой радостью находиться в повседневном общении с Вами в течение более продолжительного времени, так как это не может послужить основанием для

принятия такого значительного решения. Но Вы можете рассчитывать на то, что я приложу все усилия к тому, чтобы сделать Ваше пребывание сносным. Правда, после Вены Кёльн покажется Вам мрачным захолустьем... Прошу Вас, не заставляйте меня долго ждать, сообщите мне хотя бы Ваше первое впечатление и скажите, могу ли я надеяться...» Брамс, прежде всего, осведомляется у Рудорфа, каков был его опыт в Кёльне и добавляет: «Меня могло бы привлечь в Кёльн общество Гиллера и работа с хором. Город сам по себе и преподавание отпугивают меня». Эти опасения оказываются в конце концов решающими, и он отклоняет предложение.

По-видимому, более соблазнительным было второе искушение, которому он подвергся тоже в этом году. В Берлине под руководством Иоахима открывается Королевская высшая музыкальная школа, и само собой разумеется, что новый директор старается обеспечить себе сотрудничество столь уважаемого им друга. Но и на этот раз Брамс не решается дать согласие. Его мотивы в данном случае не вполне известны. Вероятно, Иоахим не имел возможности предложить Брамсу благоприятные условия или обратился к своему другу в такой момент, когда берлинский проект еще не принял окончательной формы. По крайней мере, на это указывает одно письмо Марксена[2]: «Значит, это все же правда, что Тебе сделали предложение из Берлина! До сих пор я в этом сомневался, но был уверен, что если это было бы так, то Ты бы отказался. Все это дело мне вообще представляется весьма туманным и, вероятно, навсегда останется лишь идеалистическим порывом». Бóльшую правдоподобность представляет все же догадка, что Брамс отклонил предложение по личным причинам, так как при всей любви к старому другу он все же всегда избегал жить с ним в одном месте более продолжительное время. Как ни странным может показаться такое утверждение, оно все же находит недвусмысленное подтверждение в одном важном документе, которым мы должны будем заняться позднее (см. стр. 158). Вероятнее всего все же, что Брамс тем легче отклоняет оба предложения, как кельн-

ское, так и берлинское, что он уже самым тесным образом связан с Веной. Ибо если он и жалуется неоднократно на «бесполезный образ жизни», на который он здесь осужден, то в глубине души он отлично чувствует, какую важную роль этот город играет в его художественном развитии. Он продолжает обманывать себя, внушая, что усердно подыскивает место в Германии (в 1870 году он даже проявляет интерес к оставленной Брухом должности в небольшой резиденции Зондерхаузен, нечто вроде второго Детмольда!); но как только представляется действительно реальная возможность, он всегда умеет найти достаточно доводов для отказа.

Укрепление связей с Веной находит свое выражение в прелестном произведении, за которое Брамс принялся сразу после завершения «Немецкого реквиема». После того как с помощью могучего траурного песнопения ему удалось снять с сердца все тяжелое и обременительное, он высказывает вновь обретенную жизнерадостность в «Песнях любви» (для фортепиано в четыре руки и вокального квартета ad libitum *). Грациозность и очаровательное лукавство, присущие этим изысканно стилизованным венским вальсам, выдают их явно выраженный австрийский облик. Брамсу они были особенно дороги, и характерно, что обычно столь сдержанный композитор написал своему издателю Зимроку, после получения вышедших из печати экземпляров, следующие строки: «Хочу признаться, что по этому случаю я впервые улыбнулся при виде своего произведения в печатном виде. Впрочем, пусть меня назовут ослом, если наши «Песни любви» не доставят некоторым людям радость».

Подобное веселое, жизнеутверждающее настроение у художника с таким складом характера, как у Брамса, не могло продолжаться долго. Именно в том 1869 году, когда композитор заканчивает «Песни любви», он особенно сильно ощущает свое одиночество вследствие одного события, которое произошло в доме Шуманов. Юлия, третья по возрасту дочь Клары, пре-

* По желанию *(лат.)*.

вратилась в поразительно красивую девушку, к которой Иоганнес во время своего пребывания в Лихентале летом 1869 года почувствовал глубокую симпатию. Поскольку он меньше всего является пылким поклонником, Юлия и ее мать понятия не имеют о чувствах друга. Почти в то же время, когда Элиза Брамс пишет[3] своему брату о том, что ей рассказали в каком-то гамбургском магазине о помолвке одной из дочерей Клары Шуман с некиим Брамсом из Вены, Клара без каких-либо задних мыслей сообщает Иоганнесу об обручении Юлии с графом Марморито. Вновь приходится отказываться от мечты. В противоположность прежним любовным переживаниям, когда Брамсу самому удавалось добиваться самоотречения, на этот раз решение приходит извне, из-за чего удар представляется более сильным. Кларе и ее окружению бросается в глаза, что Иоганнеса внезапно «словно подменили»; только тогда ему удается вернуть себе самообладание, когда он получает возможность излить свою печаль в звуках. В конце сентября Клара записывает в своем дневнике: «Несколько дней тому назад Иоганнес принес мне чудесную вещь... для альта, мужского хора и оркестра. Он назвал это с в о е й «Свадебной песней». Она настолько потрясла меня глубокой скорбью слов и музыки, что я давно уже не помню подобного впечатления». Произведение, так глубоко взволновавшее Клару, это «Альтовая рапсодия» на слова Гете, в которой с потрясающей силой, основанной на личных переживаниях, изображен человек, стоящий в стороне от жизни, находящийся во власти всех мук одиночества.

По возвращении в Вену вопрос о поступлении на службу вновь выдвигается на первый план. Хербека приглашают в оперу, и занимаемый им пост музыкального директора Общества любителей музыки должен быть вновь замещен. Друзья Брамса сразу же с воодушевлением хлопочут о его назначении, но суровый северогерманец имеет во влиятельных кругах еще немало противников, намечающих других кандидатов, и поэтому заранее никоим образом нельзя быть уверенным в исходе боя. Сам Брамс находит, что «место

внушает немало опасений» (как, пожалуй, любой пост в его глазах), с другой стороны, его очень привлекают предоставляемые им художественные возможности.

Насколько серьезно он подходит к вопросу — в противоположность к более ранним предложениям,— доказывает тот факт, что в июле 1870 года он просит друга Леви сообщить о своем местонахождении, так как ему весьма понадобится обратиться к нему за советом по ряду «жаждущих ответа» вопросов, связанных с замещением должности Хербека. Леви совершенно не согласен с планами Брамса и направляет 14 июля 1870 года своему другу письмо, в котором красноречиво формулирует свои сомнения... «...Что Ты, как никто другой, обладаешь дирижерскими способностями, я увидел в Карлсруэ, причем беспристрастными глазами. Но Ты не создан для того, чтобы победоносно вести борьбу с тысячами мелких неприятностей, которые неизбежно приносит с собой общественная деятельность; боюсь, что Ты очень скоро потерпел бы поражение... Опомнись! Я горячо сочувствую Тебе в том, что Ты стремишься обрести настоящую родину, связать себя деятельностью, которая не зависит от настроения и вдохновения момента... Но над всем этим возвышается обязанность выдержать бой и не переместить главную задачу Твоей жизни на почву, которую с успехом могут обрабатывать поденщики от искусства, а не сами мастера!» Это предостережение, несомненно, произвело впечатление на Брамса. В конце концов он доволен, что пока ему не приходится принимать решения, так как должность временно замещается Хельмесбергером, преемником которого в 1871 году становится Рубинштейн. Но Брамс понимает, что вопрос разрешен еще не окончательно.

Тем временем он спокойно продолжает вести прежний образ жизни: зимние месяцы бóльшей частью проводит в Вене, лето в Германии. В 1870 году он едет в Мюнхен на постановку «Золота Рейна» и «Валькирии», а затем проводит некоторое время в Зальцбурге с Иоахимом. Его намерение вновь навестить Клару Шуман в Лихтентале рушится из-за начавшейся войны

между Германией и Францией. С глубоким сочувствием следит Брамс за военными действиями, и его величественная «Триумфальная песня» отражает радость верного патриота по поводу одержанной победы. Она посвящается германскому императору, хотя, собственно говоря, Брамс предназначал ее тому человеку, на которого он со времени событий 1870—1871 года взирает с безграничным уважением — князю Бисмарку. Утверждение, что едва ли Брамс более восхищался кем-либо из своих современников, чем канцлером германской империи, не является преувеличением. В его квартире постоянно висит всего лишь один лавровый венок, украшающий портрет Бисмарка. Позднее Брамс становится почетным президентом венского отделения Союза «Z. A. D. P.» («Zum Ausspannen der Pferde»)[4]*. Это — союз почитателей Бисмарка, основанный в 1894 году Софи фон Сель. Целью этого союза было оказывать уважение отставленному императором Вильгельмом II рейхсканцлеру следующим образом: при его возвращении в Берлин поклонники князя распрягали лошадей и везли экипаж сами. Когда полиция запретила это, союз послал канцлеру лавровый венок и стихотворение и в дальнейшем пользовался любым случаем, чтобы выражать свое преклонение перед ним. Брамс охотно принимал информацию Софи фон Сель о деятельности союза.

Примерно в то же время, что и «Триумфальная песня», завершается начатая еще за три года до того «Песня судьбы». Это произведение впервые исполняется в Карлсруэ 18 октября 1871 года под вдохновенным управлением Леви. Тем самым композитор выражает свою благодарность другу, влияние которого особенно благотворно сказалось именно на этом сочинении.

На рождество 1871 года происходит событие, имеющее важное значение для внешней жизни Брамса. Он въезжает в ту квартиру на Карлсгассе 4, которая настолько соответствует его вкусу, что он оставляет ее за собой до конца своей жизни. Ради удобства Брамс

* Выпрягание лошадей *(нем.)*.

постоянно снимает комнаты у арендатора квартиры. Одно из немногих улучшений, предпринятых им в своем скромном жилье на вершине славы, заключается в том, что к двум комнатам он добавляет еще одну. В этой третьей комнате он размещает свою весьма обширную библиотеку, которая до этого оставалась в Гамбурге.

На первых порах он довольствуется двумя в высшей степени просто обставленными комнатами, и его ни сколько не беспокоит, что каждый посетитель для того, чтобы попасть в жилую комнату, должен сперва пройти через безобразный коридор — мимо постоянно открытой двери на кухню — и через спальню. Здесь он имеет все то, чего он требует от квартиры. В помещении, расположенном на третьем этаже, очень тихо, из него открывается исключительно красивый вид на одну из колонн огромной Карлскирхе*, особенно любимой Брамсом, и расположенную перед ней большую площадь с еще не перекрытой тогда речкой Веной и мостом Элизабеты.

Кроме того, квартира находится в сердце города и совсем близко от того дома, в котором у Брамса всегда много дел — от построенного в 1870 году здания Общества любителей музыки, с концертным залом и музеем. Это благоприятное местоположение квартиры послужило поводом к следующей остроте К. Ф. Поля, архивариуса Общества любителей музыки, которому посещения музея другом Брамсом всегда казались недостаточными[5]: «По праву... следовало бы, чтобы из Карлскирхе (через речку Вену) непосредственно к Обществу музыки вел мостик, который должен был бы называться мостом Брамса, причем носитель этой фамилии один имел бы от него ключ».

Вскоре после переезда на новую квартиру наступает событие, которое еще крепче приковывает Брамса к Вене. В январе 1872 года он получает от мачехи сообщение, что его отец внезапно тяжело заболел. У Якоба установили запущенный рак печени, от которого он умирает через одиннадцать дней после прибытия

* Карловская церковь *(нем.)*

Иоганнеса. Велико горе сына. Он знает, как счастлив был Якоб именно в последние годы, и ропщет на судьбу, лишившую его радости, которую ему доставляла забота о том, чтобы жизнь отца была прекрасной и безоблачной. Более тяжело, чем когда-либо, чувствует он свое растущее одиночество.

Узы, связывающие его с родным городом, теперь совершенно ослабли. Хотя брат и сестра еще продолжают жить в Гамбурге, у него нет духовной близости с ними. Брату он не может простить, что Фриц отказался от семьи и, несмотря на свое благоприятное материальное положение (как видный преподаватель игры на фортепиано он имел значительные доходы), не оказал ни малейшей поддержки ни отцу, ни сестре. И если даже у смертного одра отца и состоялось примирение, отношения между Фрицем и Иоганнесом все же продолжают оставаться чисто внешними. Элиза же незадолго до этого вышла замуж, и Иоганнес совершенно несогласен с ее выбором, так как ее муж — шестидесятилетний вдовец с шестью детьми. Брамс боится, что круг ее обязанностей будет ей не под силу. Правда, в этом он ошибся. Возможность обзавестись собственным домашним очагом приносит одинокой девушке только пользу, и в многочисленных письмах к брату она не нахвалится ласковым характером своего мужа, который, к примеру, из года в год преподносит ей ко дню свадьбы сюрприз в виде написанного им самим стихотворения. Для неудачливой от природы Элизы (ее единственный ребенок умер через несколько дней после рождения) брак с часовщиком Грундом имел, поскольку это было возможно, только благоприятные последствия. По-видимому, Брамс вскоре сам убедился в этом. Он непрерывно и самым великодушным образом поддерживает супружескую чету вплоть до того, что за свой счет воспитывает самого младшего из пасынков Элизы, маленького Альфреда. Однако ему значительно ближе брата и сестры та женщина, которую он всегда благодарит за то, что она так украсила последние годы жизни отца. Уже первое письмо, посланное ей после возвращения из Гамбурга, является красноречивым свидетельством его теплых чувств:

(4 марта 1872 г.)

«Моя дорогая матушка,

Уже неоднократно передо мной лежал лист бумаги для письма к Тебе. Я очень сердечно думал о Тебе и многое вспоминал. Но на бумаге ничего не получалось, а тем более ничего утешительного. Я и сейчас не могу пытаться утешить Тебя, я слишком хорошо знаю, что мы потеряли и какой одинокой стала Твоя жизнь. Но я надеюсь, что Ты вдвойне чувствуешь любовь других... и, наконец, мою любовь, которая принадлежит Тебе всецело. Здесь я встретил так много знаков участия, что Ты обрадовалась бы, увидев, как дорог был отец каждому, кто его знал... Сегодня я пошлю Тебе... 100 талеров. Из них Ты можешь пока что отдать Элизе ее долю. Могу ли я просить Тебя своевременно написать мне, когда и сколько денег я должен Тебе послать? Просто только сумму, которая тебе нужна...

А теперь шлю Тебе самый сердечный привет и, так же как Ты, безусловно, уверена в том, что я любил моего отца, прошу верить, что я всегда и в любое время буду любить Тебя преданной и благодарной любовью.

Твой *Иоганнес*».

Сердечные чувства, которые Брамс на всю жизнь сохранил к этой простой женщине, свидетельствуют о свойственной его характеру глубокой верности. Не переставая он наделяет ее значительными денежными суммами, доставляет ей радость присылкой рецензий и, несмотря на свою нелюбовь к переписке, поддерживает постоянную связь с ней и ее сыном от первого брака, часовщиком Фрицем Шнаком. Трогательно и символично, что к числу последних строк, написанных Брамсом в дни, когда он боролся со смертью, принадлежит открытка к Каролине Брамс, в которой он успокаивает ее относительно состояния своего здоровья.

Когда после смерти отца Брамс возвращается в Вену, он с особой силой чувствует, что его родиной стал этот город. Поскольку теперь действительно предо-

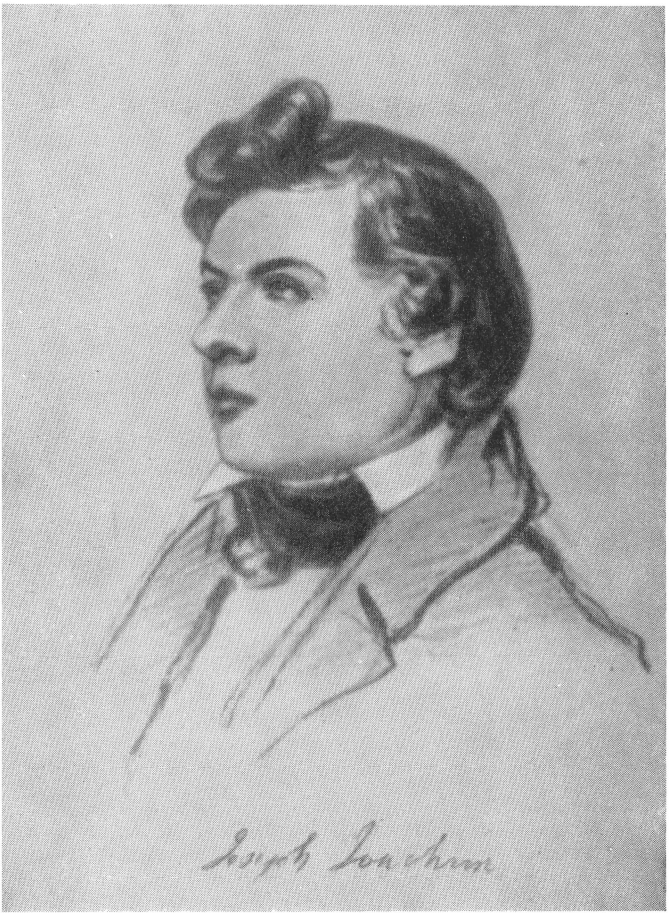
ставляется возможность получить в Вене штатную должность, так как Рубинштейн уже через год сложил с себя обязанности по руководству концертами Общества, этот вопрос предстает перед ним совсем в другом свете, чем до сих пор. Его прельщает возможность испытать свои силы на таком превосходном материале, и он не скрывает радости по поводу того, что ему, обойденному в Гамбурге, теперь поручают значительно более почетную должность. К тому же Общество любителей музыки готово выполнить все условия, поставленные Брамсом. Оно предлагает годовой оклад в 3000 гульденов, и Брамсу предоставляется решающий голос во всех вопросах, касающихся составления программы и участия солистов. Несмотря на это, он все же колеблется. Как творческий художник, он страшится непривычных обязательств и всем своим существом, столь нерасположенным ко всякого рода сложным дипломатическим ходам, опасается интриг и уловок, которым постоянно подвержен художник в подобном положении. Наконец, он все же решается принять должность, побуждаемый, по-видимому, прежде всего аргументами, которые его друг Поль выразил в следующих полных юмора словах[6]: «Хотя я полагаю, что действительно знаю Ваши чувства в этом вопросе и понимаю их, мне хочется убедить Вас в том, что в конце концов в говядине с гарниром основой является мясо; со всем же остальным можно поступить по своему усмотрению, также и здесь. Имейте только непременно в виду, что Вы можете сделать бесконечно много хорошего; горькие же пилюли приходится глотать всюду».

Итак, Брамс не препятствует назначению его художественным руководителем Общества любителей музыки и приступает осенью 1872 года к исполнению служебных обязанностей. Он немедленно проводит несколько важных реформ. Прежде всего обновляет оркестр, до того времени состоявший бóльшей частью из любителей, причем наиболее слабых он увольняет и заменяет их музыкантами из превосходного оркестра Придворной оперы. Для хора он вводит вторую еженедельную репетицию и всегда заставляет разучивать

трудные места только небольшими группами. Высокие требования в отношении уровня предъявляет также и программа, как к исполнителям, так и к слушателям. Правда, Брамс более не отваживается на такие радикальные действия, как за десять лет до того в Певческой академии; тем не менее подбор концертных программ ясно говорит о его художественном credo. Из 18 концертов, устроенных в течение 1872—1875 годов, две трети посвящены старинной музыке, в том числе исполнены 9 произведений Баха, 5 композиций Генделя и 4 сочинения á cappella XVII столетия. Даже из числа произведений венских классиков новый дирижер умеет преподнести совершенно незнакомые сочинения, как, например, «Davidde penitente»* и «Venite populi»** Моцарта. Характерно, что сам Брамс не слишком часто представлен на этих концертах. Он организует первое в Вене исполнение «Триумфальной песни», исполняет «Рапсодию» и «Песнь судьбы» и, следуя всеобщим настоятельным пожеланиям, дает уговорить себя на блестящее исполнение «Реквиема» (незабываемое в анналах Общества любителей музыки).

Мы имеем лишь немного сообщений об исполнительском искусстве Брамса-дирижера. Его восхваляли за чрезвычайно энергичные движения и за то, что он умел внушить исполнителям всю ту страсть, которую сам вкладывал в каждый звук. Такие строгие критики, как Клара Шуман и Леви, с большой похвалой отзывались о его дирижерских успехах. Однако для его деятельности в качестве художественного руководителя еще бóльшее значение, чем его несомненная одаренность как дирижера, имело исключительное понимание старинной музыки. В этой области Брамсом за трехлетний период его службы была проведена большая воспитательная работа, за которую Вена должна быть ему благодарна даже сегодня. Полное жизни художественное понимание сочетается в композиторе с редчайшим чувством стиля эпохи, что приводит к рождению шедевров исполнительского искусства, по качеству един-

* «Кающийся Давид» *(итал.)*
** «Придите, народы» *(итал.)*



Йозеф Иоахим
Рисунок Й. Б. Лауренса

Клара и Роберт Шуманы
С современной гравюры

ственных в своем роде. Хотя Баха и Генделя в Вене исполняли еще и до начала его деятельности, все же можно утверждать, что только интерпретация Брамса способствовала более глубокому пониманию венцами грандиозных произведений эпохи барокко. Таким образом, гамбургский маэстро, для творческого вдохновения которого атмосфера города на Дунае постоянно давала богатый материал, выполнил долг благодарности, со своей стороны познакомив венцев со старой северонемецкой музыкой.

В Обществе любителей музыки сохранилось некоторое количество партитур, тщательно обработанных Брамсом для его концертных выступлений и являющихся важными документами этой столь значительной дирижерской деятельности. В своей совокупности эти ноты, до настоящего времени оставшиеся без внимания (речь идет о партитурах И. С. Баха: «Он спал в оковах смерти», «Господь с небес спасение шлет», «Огонь неугасимый», «Славен бог во всех творениях», Г. Ф. Генделя: «Саул», «Соломон», «Праздник Александра», «Деттингенский Te Deum» *, органный концерт d-moll и т. д.), дают наглядное представление о его манере исполнения произведений XVII и XVIII столетий. Он принципиально избегает модернизации инструментовки, нередко осуществлявшейся в XIX столетии. Его историческое чутье заставляет его придерживаться некоторых старинных традиций, как, например, обычая всегда сопровождать сольные партии только частью оркестра. Для него является непреложным то, что все произведения эпохи барокко исполняются в сопровождении инструментов генерал-баса. Он избегает переделок в духе Роберта Франца, который заменяет бас continuo несколькими духовыми инструментами, присочиняя для них соответствующие партии. С другой стороны, Брамс далек и от ортодоксально архаической точки зрения. Там, где небольшие ретуши красочного фона могут способствовать усилению эф-

* «Тебя господа» *(лат.)* (первоначально католический гимн, впоследствии писался для нескольких хоров и большого оркестра с включением органа.— *Прим. ред.*)

фекта, он применяет их без раздумья. Он тщательно избегает статичности исполнения. Его динамика богата оттенками и отличается гибкостью. Она не только выявляет резкие антитезы, но и тонко звучащие переходы; особенно он любил применять небольшие crescendi и decrescendi.

Таким образом, деятельность Брамса в качестве художественного руководителя должна была принести ему некоторое удовлетворение. Успех появляется быстро. Первоначальное недовольство членов хора вскоре сменяется искренним восхищением; критика, друзья, публика выражают восторженное признание; рядом с этим значение нескольких упорных противников Брамса совершенно меркнет. Тем не менее все это не может помешать тому, что уже через три года Брамс слагает с себя свои обязанности. Последним поводом к этому служит уход Хербека с поста руководителя Придворной оперы. Брамс достаточно знаком с честолюбивым характером этого человека, чтобы понять, что бывший руководитель Общества любителей музыки прибегнет к любым интригам, чтобы вновь получить старое место. Композитор ни в коем случае не желает ввязываться в такого рода борьбу и предпочитает лучше сразу отказаться от своего поста.

Однако соперничество Хербека, несомненно, является только внешним поводом для образа действий Брамса, и предположение, что композитор не был недоволен оборотом, который приняли события, представляется не лишенным истины. Противоречия между интересами Брамса-композитора и музыкального директора возникали вновь и вновь, например, при ежегодно возобновлявшейся борьбе по поводу программ. Руководствуясь практическими соображениями, Общество любителей музыки желает, чтобы программы устанавливались своевременно, весной. Но Брамс, всецело посвящающий это время года творчеству, ежегодно внезапно исчезает, не оставляя своего адреса, и его удается разыскать только после продолжительных поисков. Нечто подобное происходит и в других областях, и теперь сбывается предсказание Леви. Брамс, с величайшей добросовестностью осуществляющий все

принятые на себя обязательства (так, он потратил на подготовку к исполнению «Страстей по Матфею», которыми он дирижировал, не менее чем три месяца, не считая репетиционной работы), часто должен был, в результате многочисленных обязанностей, чувствовать себя стесненным в своей творческой деятельности. Такое положение не может продолжаться и, если бы даже и не существовало соперничества Хербека, Брамс все равно, рано или поздно, нашел бы другой предлог, чтобы оставить службу. Поэтому он без малейшего огорчения слагает с себя руководство концертами, и его отношения с Обществом любителей музыки остаются и в дальнейшем самыми сердечными. Он назначается его почетным членом и, со своей стороны, доказывает свои дружеские чувства бесчисленными подарками и, прежде всего, тем, что решает сделать Общество своим основным наследником. С другой стороны, можно было бы поставить вопрос также и о том, почему Общество любителей музыки допускает уход выдающегося дирижера? Здесь следует, прежде всего, принять во внимание, что именно в то время Вена переживала тяжелый финансовый кризис, от которого сильно пострадала и концертная жизнь. Поэтому Обществу любителей музыки должно было показаться более верным доверить свои концерты такому человеку, как Хербек, к которому уже много лет весьма благоволила венская концертная публика и который, кроме того, значительно более, чем Брамс, заботился о составлении программ, имеющих успех. Не следует также забывать и о том, что совместная работа с композитором была, несомненно, далеко не легкой, и поэтому для дирекции Общества любителей музыки не было неприятным сменить своенравного Брамса на гибкого Хербека.

Творческая деятельность композитора, которой часто мешали служебные обязанности, сильнее разгоралась в течение свободных от работы летних месяцев. Особенно плодотворным было лето 1873 года, проведенное Брамсом в Тутцинге, близ Мюнхена. Здесь художник овладевает двумя новыми музыкальными жанрами. Он заканчивает оба посвященных его другу Бильроту струнных квартета ор. 51, которые являют-

ся хотя и не первыми произведениями, написанными им в этом роде, однако первыми, которые он считает достойными опубликования. В течение того же лета возникают блестящие «Вариации на тему Гайдна». Брамс пишет их одновременно в двух редакциях — для двух фортепиано и для оркестра. К этому же времени относится и сочинение большей части песен ор. 59. Вероятно, и лично Брамс чувствует себя хорошо в прелестном местечке на Штарнбергском озере, на которое он «не мог насмотреться досыта». Он живет по-деревенски просто, как он это любит. Нет недостатка и в милых представительницах женского пола. Госпожа Дустман решила доставить себе удовольствие и провести лето совместно с «другом Ханзи». Помимо того, Брамс охотно проводит время с одной молодой девушкой из голландской Индии, Люси Костер, представляющей собой, как видно из одного ее письма к нему [7], превосходную мишень для столь излюбленных им подтруниваний и шпилек. Однако, прежде всего, от Тутцинга Брамсу недалеко до дорогих друзей Леви, Альгейера и Франца Вюльнера в Мюнхене. Через них он завязывает отношения и с мюнхенскими музыкальными кругами в целом; последовавшее несколько месяцев спустя награждение орденом Максимилиана является внешним проявлением признания, которым он теперь пользуется в баварской столице. Диссонанс в гармонию этого лета вносит недоразумение, возникшее между ним и Иоахимом. На 17—19 августа 1873 года в Бонне был назначен большой Шумановский фестиваль, доход с которого должен был пойти на сооружение надгробного памятника покойному композитору. Руководство фестивалем было поручено Иоахиму. Комитет прежде всего предлагает Брамсу сочинить для празднества специальное произведение. Он отказывается, так как не может найти подходящий текст, а кроме того, обосновывает свой отказ прекрасными словами: «В моей голове не вмещается, зачем слово должен брать я, когда его следует предоставить тому, кто лучше говорит моим языком?» Тогда Иоахим предлагает исполнить «Немецкий реквием», так как на фестивале Шумана имя Брамса не должно отсутствовать. По этому пово-

ду у Брамса нет никаких возражений, но его ответы в силу определенной скромности выдержаны в таком намеренно холодном и натянутом тоне, что на этот раз даже его старый друг не может его понять. В результате, когда по чисто практическим причинам комитет высказывается против исполнения «Реквиема», Иоахим тоже отказывается от своего плана, полагая, что действует в желательном для Иоганнеса духе. Между тем, это совсем не так. Брамс считал, что исполнение его произведения по такому поводу является чем-то само собой разумеющимся и, когда узнает из газет об отмене «Реквиема», чрезвычайно оскорблен и сердится не только на Иоахима, но и на своего друга Клару, тоже имевшую влияние на составление программы.

Только благодаря посредничеству Леви вновь устанавливается мир. Брамс понимает, что высказался недостаточно ясно; он посещает фестиваль и старается вновь установить старые, искренние отношения с друзьями. Клара же записывает в свой дневник: «Утром я репетировала с Иоганнесом новые вариации для двух фортепиано... они совершенно изумительны... Иоганнес обещал приехать в Баден. Мы вновь объяснились, насколько это вообще с ним возможно». Эта приписка характерна и является ключом к пониманию всего эпизода. Процесс возрастания замкнутости и углубления в себя зашел у Брамса так далеко, что теперь он часто не может добиться понимания даже со стороны тех, кого он — как «Юсуфа» и Клару — считает своими самыми дорогими друзьями. (Что, несмотря на все перемены, Клара во всяком случае принадлежит к их числу, доказывают бесчисленные места из их переписки, как, например, следующее из письма 1874 года: «Я люблю Тебя больше самого себя и кого-либо и чего-либо на свете»). Настоящей личной дружбы в полном смысле этого слова Брамс в это время уже избегает. Тем более ему приятны сердечные, непринужденные связи с людьми, которые понимают его как художника, любовно считаются с его ярко выраженным вкусом во всех вопросах, связанных с его внешним образом жизни и не домогаются того, чтобы заглядывать в его внутренний мир. Все это осуществляется в

его отношениях с новой дружеской четой, с которой Брамс знакомится в то время.

В январские дни 1874 года композитор дает несколько концертов в Лейпциге и в это время встречается со своей бывшей красивой ученицей Элизабет фон Штокхаузен. Теперь она стала госпожей фон Херцогенберг и играет вместе со своим мужем (уважаемым композитором и руководителем Баховского общества) важную роль в музыкальной жизни Лейпцига, где они развивают бурную пропагандистскую деятельность в пользу восторженно почитаемых ими обоими произведений Брамса. Элизабет более прекрасна, привлекательна и остроумна, чем когда-либо. Блестяще проявили себя ее необыкновенные музыкальные способности; она замечательная пианистка и обладает такой удивительной музыкальной памятью, что способна записать новое оркестровое произведение Брамса, прослушав его только один раз. Поэтому неудивительно, что Брамс исключительно хорошо чувствует себя в ее обществе. Робость, которую он прежде испытывал по отношению к ней, теперь, когда Элизабет принадлежит другому мужчине, исчезла, и он ведет себя «так доброжелательно, мягко и любезно, что в нем едва можно узнать прежнего Брамса» (письмо Элизабет к Берте Фабер).

После отъезда из Лейпцига между новыми друзьями постепенно налаживается переписка, и когда через три года художник приезжает в Лейпциг, то оказывается вполне естественным, что он живет у Херцогенбергов. Он узнает, что «стройная женщина в голубом бархатном платье и с золотыми волосами» отличная, заботящаяся обо всех мелочах хозяйка, и по возвращении в свою одинокую холостяцкую квартиру у него вырывается вздох: «Как хорошо было у Вас; даже сегодня я ощущаю эту приятную теплоту и хотел бы все закрыть и застегнуть, чтобы она сохранялась подольше». Много благотворных и веселых часов провел Брамс с друзьями Херцогенбергами, и, пожалуй, немногие люди в бóльшей мере содействовали просветлению настроения у одинокого, замкнутого человека, чем радостная красивая Лизль.

Летом того же 1874 года, когда возникает дружба с Херцогенбергами, закладывается основа и других задушевных отношений. На этот раз, вслед за прекрасным музыкальным фестивалем в Швейцарии (на котором была исполнена и «Триумфальная песня»), Брамс проводит свои каникулы в Рюшликоне близ Цюриха. Здесь он знакомится с поэтом И. В. Видманом из Берна и быстро проникается к нему симпатией. Ему нравится вступать с ним в горячие споры по общим вопросам, и он проводит почти сплошь все дни музыкального фестиваля в обществе поэта. В более поздние годы дружба между обоими художниками становится очень сердечной. Насколько глубоко Видман чувствовал личность своего великого друга, показывают его симпатичные воспоминания, принадлежащие к числу наиболее полно раскрывающих характер Брамса сообщений. С другим, значительно более крупным швейцарским писателем, которого он знает с 1866 года, Брамс вступает путем переписки в более близкие отношения тем же летом 1874 года. Готфрид Келлер обращается к композитору с просьбой переложить на музыку юмористический текст одной небольшой свадебной кантаты, сочиненной им к бракосочетанию его венского друга Зигмунда Экснера. Хотя Брамс и считает, что слова — как он откровенно признается — «не очень подходят для музыки», он все же исполняет просьбу писателя, о котором он очень высокого мнения. В ответ он получает следующее шутливое благодарственное письмо [8]:

«Милостивый государь!

Примите мою сердечнейшую благодарность за великодушие, с которым Вы пошли навстречу моей просьбе, и за красивую музыку (правда, еще не прозвучавшую), которой Вы почтили мой недостойный, легкомысленный текст. Если Вы когда-нибудь попадете в столь опасное положение, в которое угодил я, когда, желая спасти себя, отважился приставать к Вам, я с удовольствием немедленно предстану перед Вами и изготовлю более музыкальные стихи. Так как я скоро

возвращусь в Цюрих, то надеюсь Вас еще застать там. Тем временем госпожа соседка, виновница всей затеи, тоже хочет подать голос; однако я Вам не советую чересчур углубляться в беседы с ней, если Вы не хотите, чтобы с Вас заживо содрали шкуру!

Преданный Вам *Г. Келлер*».

(Госпожа соседка, которую так ужасно боится Келлер, это сестра Зигмунда Экснера, Мария, приписавшая от себя несколько веселых, благодарственных слов. Между прочим, впоследствии Брамс подружился со всем семейством Экснеров). То, что Келлер действительно мог писать и «более музыкальные стихи», Брамс испытал сам, когда год спустя положил на музыку чудесное стихотворение «Вечерний дождь»,— создав одно из своих самых прекрасных вокальных творений. Рюшликон также является свидетелем возникновения некоторых произведений. На этот раз на первом плане песенное творчество; возникают песни ор. 63, вокальный квартет ор. 64 и «Новые песни любви». Светлое настроение, которым они дышат, отражает это приятное лето на Цюрихском озере. Как хорошо Брамс должен был там чувствовать себя, видно из ответного письма его друга К. Ф. Поля. Последний описывает, как ему, сидящему в одиночестве в излюбленном ресторане у Гаузе, кажется, что он слышит голос верного собутыльника; дальше он с тоской продолжает[9]: «Зовущий сидит себе далеко отсюда, у Цюрихского озера, любуется перспективой, открывающейся у Нидельбада, ездит в Кюснахт, кушает в ресторане на солнышке свежую рыбу и раков, пьет в Эрленбахе отличное красное вино, а в поместье Мариахальден еще лучшие заморские вина.., наведывается в Хорген, место, которое в июне подобно прекрасно благоухающему розами саду».

Летом 1875 года Брамс поселяется в Цигельхаузене близ Гейдельберга, где его часто навещают друзья из соседних городов, в первую очередь художник Ансельм Фейербах. В это время происходит первая встреча с одним дирижером, сыгравшим впоследствии очень важную роль в Брамсовском движении. Хорошо знакомый с Брамсом музыковед Г. Кречмар[10] уже в апреле

обратился к нему с просьбой принять в качестве ученика высокоодаренного молодого Фрица Штейнбаха. Теперь в Цигельхаузене юноша сам пытается склонить Брамса к согласию. Правда, ему не удается победить укоренившуюся в композиторе антипатию к преподавательской профессии, однако Брамс умеет облечь свой отказ в такую милую форму, что совершенно покоряет сердце молодого Штейнбаха. Само собой разумеется, что в Цигельхаузене не страдает и творческая деятельность. Брамс сообщает Вюльнеру: «Я пишу... подчас совершенно бесполезные вещи — чтобы не смотреть в серьезное лицо симфонии». На самом деле он заканчивает дуэты ор. 66, переработанный фортепианный квартет ор. 60, зарождение которого восходит к периоду «Бури и натиска» (см. стр. 64) и, прежде всего, светлый струнный квартет ор. 67. Вообще в эти месяцы Брамс в хорошем настроении. Он пишет Рейнталеру: «Я живу прелестно... Сегодня были Леви и Дессоф, вечером приедет Франк (венский дирижер, служивший в то время в Мангейме), завтра премилые певицы из Мангейма — короче говоря, здесь живется весело».

Едва ли будет ошибкой предполагать, что веселое настроение Брамса следует приписать не только удачному лету, но еще больше чувству облегчения, вызванному отказом от службы в Вене. Одновременно с прекращением дирижерской деятельности в Вене закончился период неудовлетворенности и мучительной тоски. Исполнилось одно из его самых больших желаний — хотя и не совсем в той форме, о которой он мечтал, стремясь работать на родине. Он убедился в том, что способен добиться выдающихся успехов и как дирижер. Опыт трех лет научил его и тому, что такое положение приносит ему в конечном счете больше вреда, чем пользы, и он окончательно отказывается от старой мечты. Напряженное стремление к цели, которая кажется ему всегда недостижимой, ослабевает. Композитор делается более спокойным и миролюбивым. В душе его нарождаются новые силы, и он обращается в своем творчестве к более значительным задачам.

Вскоре наступает перемена и в его внешнем виде.

Брамс, еще в сорок лет производивший впечатление хрупкого юноши, вдруг отпускает внушительную бороду. Даже своей внешностью композитор до некоторой степени демонстрирует уравновешенность зрелого мужчины.

НА ВЕРШИНЕ (1876—1879)

Во второй половине семидесятых годов для Брамса наступает пора больших концертных турне. Они отличаются от прежних поездок, предпринимавшихся совместно с Иоахимом или Штокхаузеном, главным образом тем, что отныне Брамс очень редко обращается к исполнению чужих произведений. Постоянно растущая слава приводит к тому, что его со всех сторон приглашают дирижировать собственными сочинениями или играть партию фортепиано при исполнении его фортепианного концерта или камерных произведений. Число городов, добивающихся его посещения, столь велико, что Брамс без труда мог бы таким путем обеспечить себе работу на целый год. Но это никоим образом не соответствует его намерениям, и он берет себе за правило использовать для концертной деятельности лишь около трех месяцев в сезон. Осень и особенно весну он охотно проводит в Вене, ибо — как он однажды пишет Бильроту [1] — «несколько вечеров на Пратере (любимый парк Брамса) принадлежат весне». В начале лета композитор уезжает за город, чтобы дать возможность начатым в течение года произведениям созреть во время ничем не нарушаемых длительных прогулок, а затем придать им окончательную форму.

Было бы слишком трудно с точностью летописца следовать за художником в его разнообразных путешествиях, да, в сущности, это и не имеет для нас особого значения. Поэтому в рамках этой книги будут упомянуты лишь те концерты, которые позволили Брамсу познакомиться со значительными новыми городами или людьми. Здесь прежде всего следует упомянуть о поездке в январе 1876 года в Голландию. Наряду со Швейцарией именно эта страна оказывала ярко выраженное предпочтение творчеству Брамса с самого

начала его художественной деятельности. Поэтому уже за несколько лет Брамс дал согласие посетить Голландию. Он останавливается в Утрехте у профессора Энгельмана, которого хорошо знает еще со времен Рюшликона. Композитор проводит приятные дни с ним и его очаровательной женой, пианисткой Эммой Брандес, всегда доставляющей композитору большую радость проникновенным исполнением его произведений. Посвящение профессору Энгельману струнного квартета ор. 67 свидетельствует о дружеских чувствах Брамса к остроумному ученому, а добродушный, веселый тон его писем в Утрехт наглядно показывает, как хорошо он себя чувствовал в гостеприимном профессорском доме.

В течение последующих лет поездки в Голландию стали постоянной традицией. И за пределами Утрехта Брамс приобрел весьма преданных, восторженных друзей. В Амстердаме, например, он останавливается у И. А. Зиллема, который в многочисленных письмах дает юмористические описания энтузиазма своих сограждан. Однажды он пишет[2]: «Радость, доставленную нам Вашим согласием, невозможно описать. У нас, мужчин, приученных к самообладанию, она выражалась не так бурно, зато много более у некоторых наших дам; поэтому я был вынужден посоветовать господину Шиффу, чтобы во время Вашего приезда он надел на свою жену смирительную рубашку... У меня было бурное объяснение с госпожей Коопман по вопросу о том, где Вы будете жить. К счастью, спор обошелся без кровопролития и закончился умилительной договоренностью о том, что тот из нас, кому Вы отдадите предпочтение, будет ежедневно принимать у себя другого в продолжении всего Вашего пребывания. Таким образом, Вам не удастся отделаться ни от кого из нас». Не говоря уже о глубоком впечатлении, которое, естественно, производит Брамс-художник, тщеславным голландским домашним хозяйкам, вероятно, доставляло особую радость иметь в его лице гостя, который высоко ценил каждый знак внимания — удачно составленное меню, оригинальное блюдо и т. д. Действительно, в своих письмах к Энгельману Брамс с удовольствием вспоминает об опрятно

сервированном горничной Антье столе, который в любой час предоставлялся к его услугам, и разрешает послать себе амстердамскую водку, которая ему «необыкновенно импонирует».

Несомненно, что и в другой стране его приняли бы с той же сердечностью, и можно лишь сожалеть, что Брамс не принял неоднократно направлявшихся ему приглашений посетить Англию. Здесь также в течение ряда лет к нему проявляется живейший интерес, и весной 1876 года Кембриджский университет постановляет наградить его почетным званием доктора музыки. Профессор Г. А. Макфаррен уведомляет об этом композитора письмом [3], из которого, однако, неясно, должен ли Брамс непременно лично присутствовать при присуждении звания. Поэтому первоначально художник, как он пишет Иоахиму, «чрезвычайно обрадован прекрасным приключением»; однако, получив более подробные объяснения от друга, на долю которого выпала такая же честь, он начинает колебаться. Последующее письмо Макфаррена [4] подтверждает, что Брамс является доктором «in posse», но не «in esse» *и что действительное присвоение звания может последовать только после того, как композитор выполнит весь неизбежный в этом случае церемониал.

Для этой цели в Кембридже готовы назначить любую желательную для Брамса дату, но несмотря на это, композитор не может решиться на поездку. Он апеллирует к Джерарду Ф. Коббу из колледжа Тринити, членом которого Брамс должен стать после получения степени доктора. Но и тот вынужден ему сообщить [5], что университет при всем желании не может издать декрет в отсутствие Брамса, так как это противоречило бы его статуту. Поскольку композитор и в дальнейшем не соблаговолил совершить путешествие в Англию, доброе намерение университета рухнуло окончательно. Причина упорного отказа Брамса весьма прозаического происхождения: он боялся морской болезни. Известно, что в Генуе композитор в последний момент сбежал с корабля, на который он и его спутники уже купили билеты, и

* В перспективе, но не в действительности *(лат.)*.

примирился с поездкой в Неаполь в жару по железной дороге через всю Италию, лишь бы избежать плавания по морю. От Клары Шуман он наслушался немало жутких рассказов о бурях во время переезда через Ламанш, и при его равнодушном отношении к внешним почестям и материальным благам считал, что незачем подвергать себя подобным неприятностям. Кроме того, его весьма ограниченные способности к языкам отпугивали его от путешествий по иноязычным странам. Исключение в этом отношении составляла только Италия, неотразимо пленявшая его своими великолепными художественными сокровищами и всей своей атмосферой (см. стр. 152). Голландию, где он также неоднократно бывал, он даже не воспринимал как чужой край, так как, во-первых, мог здесь везде объясняться по-немецки, а затем и потому, что голландский язык обнаруживает большое сходство с родным для Брамса «Plattdeutsch» *.

Во всяком случае отрицательная позиция Брамса не остановила англичан, и они продолжали стараться заполучить к себе композитора. В том же году, когда Брамсу присваивается степень доктора Кембриджского университета, известная фирма «Новелло» [6] предлагает ему за ораторию в объеме мендельсоновского «Илии» внушительную сумму в 15 000 марок. Годом позднее он награждается Лондонским «Philarmonic Society» ** золотой медалью, которую ему вручает австрийский консул Штокингер [7]. В свою очередь и немецкие друзья неустанно прилагают старания побороть робость Брамса перед чужой страной. Наибо́льшим усердием в этом отношении отличается известный исследователь Генделя Ф. Кризандер, который за время, проведенное в Лондоне для научной работы, успел полюбить эту страну и беспрестанно рассказывал о ней Брамсу. Как-то [8], высказываясь об «английских друзьях Брамса», он говорит: «Я могу их назвать таковыми, поскольку они сразу же дважды прослушали Ваш новый скрипичный концерт, в то время, как бравые гамбуржцы недавно... не знали, как им при этом следовало себя вести». Высоко цени-

* Нижненемецкое наречие. — *Прим. переводчика.*

** «Филармоническое общество» *(англ.).*

мый Брамсом немецкий певец Георг Хеншель тоже проявлял в этом направлении все свое старание, заявляя[9]: «По части уважения к Вам Лондон не уступает ни одному другому городу мира». Хеншель знакомит Брамса с одной, впоследствии ставшей знаменитой, молодой английской музыкантшей, представляя ее композитору в следующих строках[10]:

«Подательница сего настолько же талантливая, насколько и забавная англичанка мисс Смит. Перед тем как она начала заниматься музыкой, она сочиняла премилые песенки. Она горит желанием обменяться с Вами хотя бы одним словом, скорее услышать его от Вас. Удостойте ее этого слова, даже если это будет всего лишь «уходите-ка отсюда». Помимо того, она прыгает через стулья (включая и спинки), ездит верхом, охотится, удит, плавает и т. д. и т. п.»

Этель Смит, доставившая тогда Брамсу старофранцузские песни, впоследствии часто имела возможность обмениваться с ним более чем одним словом, так как в качестве частной ученицы Генриха фон Херцогенберга сблизилась со всем кругом знакомых композитора. В своих письмах к лейпцигским друзьям он просит передать «самый теплый привет крошке», и, несомненно, что человеческое и артистическое своеобразие двадцатилетней девушки не преминуло произвести на Брамса не меньшее впечатление, чем на его друга Хеншеля. В то же время какие бы дружелюбные чувства композитор не питал к англичанам в отдельных случаях, они все же не могли рассеять его сомнений относительно поездки в Англию, и именно потому, что эти сомнения коренились скорее всего в инстинктивном страхе перед морем и чужим языком, их нельзя было устранить доводами разума.

Впрочем, в то же время, когда Брамс упускает звание доктора Кембриджского университета, он отвергает также и одно предложение, исходящее из Германии. В августе 1876 года Вильгельм Руст, будущий кантор церкви Фомы * в Лейпциге, пишет Брамсу[11], что из слу-

* В церкви Фомы с 1723 по 1750 г. кантором был Иоганн Себастиан Бах. — *Прим. переводчика.*

чайного разговора с Regierungspräsident * Биттером, ему стало известно о плане назначить на пост музыкального директора в Дюссельдорфе нового человека вместо посредственного музыканта Юлиуса Тауша, занимающего это место со времени заболевания Шумана. Первоначально подумали о Максе Брухе, но затем воздержались из «опасения быть наводненными его произведениями». Теперь Руст спрашивает, интересует ли Брамса в принципе это место и, из уважения к Шуману, композитор сперва отвечает утвердительно. Начинается бесконечная переписка с самыми разнообразными инстанциями и похоже на то, что Брамс вновь утратит свою свободу. Условия благоприятны. Город, власти и Всеобщий союз музыкантов объединяют свои усилия, чтобы обеспечить музыкальному директору годовой оклад в 6000 марок. За это он должен в течение шести зимних месяцев дирижировать концертами и, кроме того, возглавлять ежегодный рейнский музыкальный фестиваль. Вся музыкальная Германия принимает самое деятельное участие в вопросе о назначении Брамса. Клара Шуман неоднократно меняет свою точку зрения и высказывает все новые сомнения. Гиллер с энтузиазмом уговаривает и выражает готовность специально съездить в Дюссельдорф, чтобы на месте составить себе точное представление о положении [12]. Кризандер просит сообщить ему более подробные данные о новой деятельности Брамса для газетной статьи [13]. Хеншель [14] настолько взволнован, что посылает Брамсу двойную открытку с обратным адресом, в которой он должен только вычеркнуть слово «да» или «нет». Марксен [15] считает дело окончательно решенным, но Поль из Вены [16] пишет: «Это была прескверная строка в Вашей открытке: уйти отсюда! Из этого ничего не выйдет! Нет и трижды нет!»

В сущности Брамс вполне придерживается того же мнения; он не желает уезжать из Вены и только не может сразу решиться на отказ от места, которое имело для него особое значение как память о Шумане. Наконец

* Чиновник, стоящий во главе правительственного округа (в Пруссии) и соответствующий губернатору в России — *Прим. переводчика.*

представляется возможность для отступления. Он узнает, что в Дюссельдорфе имеется большая партия, поддерживающая Тауша и энергично агитирующая против назначения нового директора. Теперь он имеет повод отказаться. Напрасно шлют ему умоляющие письма и адреса с подписями влиятельных лиц[17]; тщетно ему сообщают, что при избрании из 39 голосов только 10 было подано за Тауша. Брамс заявляет, что он никого не желает вытеснять и чувствует большое облегчение. Это было последнее предложение в этом роде, которое Брамс вообще принял во внимание. Когда осенью 1878 года ему предлагают место кантора церкви Фомы в Лейпциге, он без колебаний отклоняет предложение, несмотря на притягательную силу Элизабеты фон Херцогенберг.

Если Брамс только дал видимое доказательство своего решения навсегда поселиться в Вене, то, с другой стороны, он предпочитает некоторое разнообразие при выборе мест для летнего отдыха. Избранное им местопребывание во время каникул 1876 года совершенно не соответствует его прежним привычкам. На этот раз его не тянет к прелестному ландшафту невысоких гор или к приветливому озеру. Его влечет к сильным, необычным впечатлениям, и он едет к морю, в Засниц на Рюгене. Вспоминая об этом, он пишет в 1886 году Иоахиму: «Рюген Тебя очень порадует. Он совершенно изумителен и прекрасен. Одно лето я там сумел пробыть очень долго. Так как, к сожалению, я должен был себе сказать, что, несмотря на всю красоту, я больше туда не поеду. Там приходится мириться с очень многими неудобствами и отсутствием уюта, к чему я, акклиматизировавшийся на юге, уже не могу привыкнуть». В конце концов, если судить по художественным результатам летних месяцев 1876 года, пребывание в Заснице все же оправдало себя. К этому времени относится завершение с нетерпением ожидавшейся друзьями художника первой симфонии. Зарождение этого произведения восходит к периоду «Бури и натиска» (см. стр. 64), и уже в 1862 году Клара Шуман познакомилась с ее первой частью. Все же тогда Брамс внутренне еще не чувствовал себя достаточно зрелым, чтобы привести к раз-

вязке конфликты, развертывающиеся в этом бурном сочинении. Должно было пройти четырнадцать лет, пока он, наконец, признал, что решение этой большой задачи ему по плечу. Результат показал, что в этом случае он поступил правильно. Ибо, не говоря уже о техническом мастерстве, отличающем окончательную редакцию, композитору навряд ли было бы под силу выразить гимническое ликование заключительной части, если бы не было внутренних перемен, вызванных переживаниями последних лет.

Как только готовая симфония лежит перед ним, Брамс прежде всего озабочен тем, чтобы она возможно скорее прозвучала. Ему кажется, что для первого пробного испытания лучше всего подходит небольшой город, и он доставляет удовольствие своему старому другу Отто Дессофу, уже с год работающему в Карлсруэ, поручив ему первое исполнение симфонии. Оно состоялось 4 ноября 1876 года с большим, хотя и не потрясающим успехом. После концерта Карл Виль, знающий отрицательное отношение Брамса к торжественным речам, в сердечном письме [18] благодарит композитора от имени оркестра за приведенное им доказательство того, что в области симфонии еще не сказано последнее слово. Исполнение симфонии следует с переменным успехом в Мангейме, Мюнхене, Вене, Лейпциге, Бреслау, Кембридже, Лондоне. Характерно, что наименьший успех она имеет в городе Вагнера Мюнхене. Однако подлинный триумф Брамсу-симфонисту должно было принести только его следующее произведение.

Вторая симфония рождается следующим летом в Австрии, в Пёртшахе на Вертерском озере. Брамс находит живописную деревушку «очаровательной, прелестной», и окружающая его радостная атмосфера словно улыбается нам в симфонии D-dur. Когда Бильрот в первый раз играет это произведение, он восклицает [19]: «Да ведь это сплошное голубое небо, журчание ручейков, солнечный свет и прохлада тенистой зелени. Как же все должно быть прекрасно на берегу Вертерского озера!» Естественно, что симфония тотчас нашла путь к слушателям. Уже первое исполнение в Вене 30 декабря 1877 года под темпераментным управлением Ганса Рих-

тера сопровождалось таким восторженным приемом, что чарующую третью часть пришлось повторить. Особенно значительный триумф с этой симфонией ожидал Брамса в Гамбурге. Здесь в сентябре 1878 года состоялось празднование пятидесятилетней годовщины основания филармонии. На это торжество настоятельно приглашают приехать знаменитого теперь гамбургского композитора. Старый друг Авэ применяет для этой цели все свое красноречие, а дирижер концертов И. Ф. Бернут пишет Брамсу [20]: «Вы знаете, что в Гамбурге не найдется ни одного человека, который с восторгом не приветствовал бы Вас за дирижерским пультом». Но Брамс отказывается; еще не зарубцевалась рана, нанесенная ему шестнадцать лет тому назад именно этой организацией. В последний момент он все же не выдерживает в Австрии, он приезжает вовремя, к юбилейному торжеству, и ему в самом деле не приходится раскаиваться в своем решении, так как его чествуют в родном городе с необыкновенной сердечностью. Лучшие друзья считают для себя честью играть в оркестре под его управлением. В качестве концертмейстера выступает никто другой, как Иоахим; среди скрипачей первоклассные артисты, такие, как друг Брамса по Детмольду Баргхеер, выдающийся скрипач-левша Рихард Барт (ученик Иоахима, впоследствии преемник Бернута в Гамбурге) и И. Буа, муж Марии Фёлькерс, хорошо знакомой Брамсу с добрых времен женского хора. Так исполнение второй симфонии превращается в великолепное художественное событие, доставившее Брамсу радость, хотя он ни на одно мгновение не забывает об обиде, которую питает к родному городу (см. стр. 90).

И на следующее лето Брамс остается верным деревушке, вдохновившей его на такое прекрасное произведение. Когда на обратном пути из Италии он проезжает мимо красивого Вертерского озера, он не может отказаться от остановки в Пёртшахе. «Здесь я хотел, — пишет он Бильроту [21], — задержаться на один день, а затем, когда он оказался слишком уж прекрасен, еще на один, но красота оставалась неизменной, и для начала я остаюсь еще на несколько дней. Когда во время прогулки ты отрываешь взгляд от книги и смотришь кру-

гом, то тебе бросается в глаза, как белоснежны горы, окружающие синее озеро, как нежна зелень деревьев».

Летом 1879 года Брамс вновь навещает Пёртшах и только тогда решает искать другое место, когда его покою начинает угрожать постоянно возрастающий приток приезжих. Результаты проведенных в Каринтии летних месяцев 1877—1879 годов особенно плодотворны; едва ли когда-нибудь впоследствии Брамс проявляет подобную работоспособность. В год рождения второй симфонии появляются также первый мотет ор. 74, баллады ор. 75 и много прекрасных песен (ор. 69—72), — в возникновении которых, правда, больше виноваты весенние прогулки по Венскому Пратеру, чем Пёртшах.

В последующие два лета сочиняются некоторые значительные произведения для фортепиано (каприччио и интермеццо ор. 76, рапсодии ор. 79) и первая соната для скрипки. Все же венцом сочинений того времени является скрипичный концерт, написанный Брамсом, по-видимому, в расчете на Иоахима. В день Нового 1879 года старый друг становится крестным отцом концерта. И впоследствии Иоахим играет это произведение так часто, как только это бывает возможно. Несмотря на чрезвычайные технические трудности концерта, постепенно и другие известные скрипачи, как, например, Рихард Барт, Гуго Хеерман и Адольф Бродский, отваживаются на его исполнение. За ними следует даже девятнадцатилетняя девушка, скрипачка Мария Зольдат, с которой Брамс знакомится в 1879 году в Пёртшахе. Огромная одаренность тогда еще неизвестной артистки производит на него такое большое впечатление, что он решается наперекор своим привычкам дать с ней в Пёртшахе совместный концерт. По его просьбе в концерте принимает участие и его старая приятельница Луиза Дустман, вновь выбравшая для летнего отдыха то же место, что и Брамс. В своем друге Иоахиме композитор тоже пробуждает интерес к молодому таланту, тот принимает скрипачку в свой класс мастерства и с тех пор искусство «Зольдетли» [22], как охотно называет Брамс свою подопечную, достигает такой высоты, что она рискует подступиться к концерту маэстро. После того как однажды она «несравненно прекрасно» испол-

нила его в одном дневном воскресном концерте, Брамс в награду повез ее в свой любимый Пратер, где они вволю насладились всевозможными каруселями увеселительного парка. День закончился совместным посещением спектакля «Макбет».

Пёртшах нравится не только Брамсу-художнику; ему по душе и местное общество. Он встречается с различными венцами, в первую очередь с семьей доктора Купельвизера, принимает различных приезжих гостей, охотно беседует с каринтийскими чиновниками, врачами и другими людьми, собирающимися в компании за скромным столом в гостинице Верцера. Иногда здесь появляется неоднократно упоминаемая Брамсом «красивая директриса почты» Христина Верцер, часто помогающая ему при упаковке рукописей. Когда он хвалит ее своему издателю Зимроку за хорошую упаковку посылки с нотами, она приписывает на открытке: «Для такого любезного господина всегда все делается с величайшим удовольствием». Хотя Брамс и производил сильное впечатление на некоторых особ женского пола, навряд ли какая-нибудь из них могла бы характеризовать резкого, зачастую язвительного художника именно словом «любезный». По-видимому, в приветливом Пёртшахе Брамс пребывал, действительно, в особенно хорошем настроении.

Но композитор далеко не всегда так ласков и не всегда с ним бывает легко. Именно в то время одному из его лучших друзей приходится это мучительно испытать на себе. С 1872 года Герман Леви работает в Мюнхенской опере, и его отношение к Вагнеру, с которым он раньше вел страстную борьбу, в корне изменилось. Это вполне понятно для художника с такой пламенной энергией, как Леви. Он осознал, что его дарованию ближе всего область драматического искусства. Как оперный дирижер, он считает своим долгом посвятить себя произведениям Рихарда Вагнера, вызвавшим переворот такой огромной силы. Но Леви не может оставаться только холодным наблюдателем, он всегда должен принимать чью-то сторону, любить или ненавидеть. Когда он глубже вникает в произведения Вагнера, то сначала они привлекают его своими техническими труд-

ностями, которые требуют преодоления; но вскоре ему не остается ничего другого, как всем сердцем признать эти творения. Брамс не может понять перемену, происшедшую с его другом. Поведение Леви представляется ему просто беспринципным, и в результате подозрительности, появившейся у него благодаря продолжавшимся годами злобным нападкам вагнерианцев, он не в состоянии поверить, что приверженец Вагнера может одновременно с прежним воодушевлением интересоваться и его творчеством. Напрасно Леви возражает. Уже в 1875 году дело доходит до резкого столкновения, и Брамс произносит «очень жестокие» слова, которые обе стороны уже не смогут забыть. Правда, Леви еще делает попытку письменно изложить другу свою позицию; но, по-видимому, Брамс на это письмо не ответил. Их общий друг Альгейер тоже вмешивается в спор и пишет Брамсу [23]: «Не разубеждай меня в том, что Ты достаточно широко и благородно мыслишь для того, чтобы не отвернуться без всякого сожаления от человека, для которого по существу все-таки всегда Ты и Твое искусство были и будут высшим содержанием, несмотря на все перемены, вызываемые его впечатлительным характером и полной волнений профессией». Брамс отвечает особенно подробным, имеющим личный характер письмом, в котором, однако, имя общего друга вообще не упоминается.

Отношения между Брамсом и Леви в какой-то мере продолжают поддерживаться еще несколько лет с тем, чтобы в 1878 году совершенно прекратиться. Брамс, несомненно, страдал от утраты чуткого друга; тем не менее, он не попытался понять точку зрения Леви и, тем самым, преодолеть образовавшуюся между ними пропасть. В вопросе его взаимоотношений с людьми, как бы дороги они ему не были, наблюдается известный фатализм — такова важная черта характера композитора. Брамс сам однажды признается в этом Кларе Шуман, когда речь идет о друзьях Херцогенбергах, которых, как ему кажется, он обидел. В связи с этим он пишет: «При этом мне приходят на ум... мои милые хозяева в Лейпциге, перед которыми я, по-видимому, в чем-то провинился. Именно по отношению к ним мне

это особенно жаль — но пусть все идет своим чередом; я знаю и слишком часто убеждаюсь в том, что со мной трудно иметь дело — я привыкаю к тому, чтобы нести от этого ущерб». Такая установка Брамса, который никогда не видит смысла в выяснении недоразумений, а также не делает попытки вдуматься в положение другого человека, должна была привести к тому, что он постепенно теряет своих лучших друзей.

Примерно к этому времени относится апогей его другой значительной дружбы. В 1867 году на работу в Вену был приглашен Теодор Бильрот, и это обстоятельство оказало в свое время немаловажное влияние на решение прочно обосноваться здесь. Со стороны Бильрота композитор встречает на редкость глубокое, преисполненное любви и вместе с тем все же объективное понимание своего искусства. Письма, которые гениальный хирург посылает своему другу по поводу каждого нового произведения, настолько прекрасны и умны, что Брамс, желая доставить удовольствие Кларе Шуман, иногда даже посылает их ей. Многие новые сочинения показываются в первую очередь Бильроту, а потом Брамс всегда с видимым нетерпением ожидает «неприветливое слово о совершенно бесполезной мазне» [24].

Бильроту художник обязан многими приятными и увлекательными часами, проведенными в его роскошном венском доме, где в честь Брамса устраиваются блестящие приемы и где впервые исполняется большинство камерных произведений композитора. С другой стороны, великий врач, конечно, совершенно искренне высказывает свое мнение, когда однажды пишет Брамсу: «И когда я начинаю раздумывать над тем, в какие часы моей жизни мне было лучше всего (а по ее богатству мало кто из смертных мог бы сравнить свою жизнь с моей), то все же ты занимаешь самое большое место». Характерно, что даже и эта прекрасная дружба не осталась в последующие годы неомраченной.

Вместе с тем этот здоровый эгоизм художника, полезный для всего его творчества, сочетается у Брамса с редкой добротой и готовностью прийти на помощь. Сейчас уже невозможно установить, скольким людям

он помог. Среди сохраненных им писем находится множество благодарностей от неизвестных лиц за денежные пожертвования, ссуды и рекомендации. Даже в тех местах, которые Брамс посещает очень редко, у него есть свои протеже. В письме из Праги [25] некто господин И. К. Хок подробно рассказывает о способностях одного молодого человека, к которому Брамс «проявляет столь великодушный интерес». Но, вероятно, еще с бóльшей симпатией он прочел другое сообщение из Праги, где директор Венской оперы Яунер [26] восторженно пишет ему об одном чешском музыканте, незадолго перед тем обнаруженном Брамсом. В этом случае помощь композитора принесла замечательные плоды, так как речь идет, ни много ни мало, об Антонине Дворжаке.

Как член комиссии по предоставлению стипендий, Брамс в то время получает произведение совершенно неизвестного композитора. Он добивается стипендии, побуждает своего издателя Зимрока опубликовать произведения Дворжака и хлопочет перед дирижерами и солистами, чтобы эти сочинения были исполнены. Не удовлетворяясь всем этим, Брамс находит время перед печатаньем тщательно прочитать корректуру вместо композитора, который не может этого сделать, и неоднократно оказывает материальную помощь живущему в крайне бедных условиях молодому человеку. В начале знакомства Дворжак обратился к Брамсу со следующим благодарственным письмом [27]:

«Высокоуважаемый маэстро!

С чувством радостного волнения прочитал я последнее столь дорогое для меня письмо Вашего благородия; теплые, прочувствованные слова, с которыми Вы ко мне обратились и радость, которую Вам доставляют мои работы, глубоко трогают меня и делают меня чрезвычайно счастливым. Я не нахожу достаточно слов, чтобы высказать Вам, высокоуважаемый маэстро, все то, что сейчас во мне происходит. Я могу Вам только сказать, что уже сейчас я благодарен Вам на всю жизнь за испытываемые Вами ко мне добрые, благороднейшие

намерения, достойные истинно большого художника и человека...

С глубочайшим уважением преданный
и благодарный Вашему благородию
Антонин Дворжак».

Это письмо дошло до Брамса только после некоторых скитаний. Как раз за 10 дней перед этим, 8 апреля 1878 года, художник осуществил давно лелеянную мечту и отправился в свое первое путешествие по Италии. Оно происходит в обществе Бильрота, превосходно ориентирующегося в области изобразительного искусства и являющегося великолепным гидом. Со своей стороны, он тоже поражается солидными познаниями Брамса в истории искусства и культуры. Брамс едет через Рим в Неаполь, посещает на обратном пути Флоренцию и Венецию и проводит, как он пишет Зимроку, «волшебные дни». Великолепие искусства и природы доставляют ему такое глубокое наслаждение, что в дальнейшем он еще восемь раз направляет свои стопы на юг, причем обычно он устраивает эти поездки так, что проводит день своего рождения именно там.

В течение всей зимы маэстро предвкушает радость предстоящей поездки в Италию. Он готовится к ней с чисто северонемецкой обстоятельностью, изучает путеводители и специальную литературу и после этого так хорошо чувствует себя в Италии, что возвращение домой представляется ему просто «несправедливым». Со страстным увлечением посещает он антикваров и находит, что это «весьма благодарное и, кроме того, занимательное и поучительное занятие» [28]. Несмотря на обычную нелюбовь к письмам, он решается на длинные послания, чтобы склонить Клару Шуман к путешествию по Италии. Старая подруга, вероятно, не мало изумлена, получив от своего обычно весьма сдержанного Иоганнеса столь восторженные строки, как, например, нижеследующие: «Как часто я думаю о Тебе и желаю Твоим глазам и сердцу наслаждения, которое ожидает здесь и глаза, и сердце. Если бы Ты хотя бы один час постояла перед фасадом Сиенского собора, Ты была бы

счастлива и сочла бы, что только ради одного этого стоило совершить путешествие. И вот Ты входишь, на полу, да и во всей церкви вообще, нет ни одного местечка, которое не восхитило бы Тебя. А на завтра в Орвието Ты должна признать, что этот собор еще более прекрасен. А затем окунуться в Рим, какое это несказанное наслаждение... Самая красивая пора нас еще только ожидает, сейчас еще очень раннее весеннее время и все только постепенно выходит наружу. Ты даже представления не имеешь о такой красоте и Тебе стоит только постараться, чтобы насладиться ею в полной мере. В будущем году к концу марта Ты должна освободиться, и тогда я вместе с Вами приеду сюда — до того времени я уже стану настоящим итальянцем и сумею быть полезным Вам».

Музыка страны, разумеется, кажется Брамсу «ужасающей», но он не видит в этом никакого недостатка, так как глазам предлагается так много, что если ушам предоставляется отдых, то это только полезно. Поэтому в произведениях Брамса нельзя встретить влияния итальянской музыки; несмотря на это, путешествия по Италии были для него важными во всех отношениях. Ясность, красота, жизнерадостность ландшафта в соединении с изобразительным искусством Италии укрепляют в композиторе Брамсе те классические тенденции, которые все сильнее проявляются в его творчестве с начала периода зрелости. Для Брамса-человека недели, проведенные в Италии, принадлежат к тем редким периодам, когда ему дано безудержно и беспрепятственно наслаждаться сегодняшним днем.

СТАРЫЕ И НОВЫЕ ДРУЗЬЯ (1880—1885)

Концертная деятельность Брамса продолжает расширяться. Осенью 1879 года он предпринял совместно с Иоахимом поездку по Венгрии и Семигорью, принесшую ему так много новых впечатлений, что он охотно внял уговорам друга и в феврале 1880 года согласился на турне по Польше. В начале того же 1880 года он

вновь дал ряд концертов на Рейне и в связи с этим впервые приехал в Крефельд. Здесь его принимают с сердечностью, необычайной даже для тогдашнего периода его высшего расцвета, и он настолько восхищен выдающимися художественными достижениями небольшого города, что и впоследствии охотно принимает приглашения, исходящие оттуда. Этому способствует также знакомство с Рудольфом фон дер Лейеном, человеком тонкого вкуса, в доме которого Брамс останавливается при посещении Крефельда. Брамс питает чувство сердечной дружбы к хозяину дома и его родственникам, семейству Бекерат, отдельные члены которого проживают в различных городах на Рейне. Он любит встречаться с фон дер Лейеном также и в Италии, о чем прекрасно рассказывается в книге воспоминаний его друга.

Город Шверин, также как Крефельд, отныне становится одним из центров культа музыки Брамса. Здесь трудится музыкальный директор Алоиз Шмитт, к которому, после первой же репетиции с безукоризненно справившимся оркестром, композитор обращается с дружественным «ты». Из Шверина он направляется в Кёнигсберг, так как его забавляет полученное оттуда приглашение от местного капельмейстера Штегемана[1]: «Хотя это и является наглостью, но желание все же сильнее, чем сомнение. Могли бы Вы решиться продирижировать здесь? 2 года я не решаюсь обратиться с этой просьбой и высказываю ее с чувством, что Вы, быть может, сочтете меня сумасшедшим. Но уж слишком нам хотелось бы иметь Вас здесь у себя хотя бы один раз!.. Возможно, Вами овладеет чувство снисходительности, и северный Кёнигсберг, являющийся самым «безобразным» городом на свете, возбудит Ваше любопытство».

Так, в усердной концертной деятельности проходят месяцы, и, после того, как в мае 1880 года Брамс в качестве дирижера принимает участие в торжественном открытии надгробного памятника Шуману, наступает время подумать о подходящем месте для летнего отдыха. Пёртшахом Брамс насладился вдоволь, но ему хотелось бы остаться верным Австрии, и его выбор падает на

курорт в Зальцкаммергуте, имеющий особую репутацию благодаря тому, что он является летней резиденцией императора. Это курорт Ишль, который до некоторой степени может быть назван австрийским Баден-Баденом, поскольку здесь также собирается самое блестящее общество. Брамс не рассматривает это как недостаток, и когда Элизабет фон Херцогенберг его спрашивает: «Что привело Вас в Ишль? Разве там уж так укромно, и не собралась ли там половина Вены?» — он отвечает в несколько воинственном тоне: «Что половина Вены приезжает сюда, пока что мне не мешает,— мне ведь и вся Вена совсем не противна! Вот от половины Берлина или Лейпцига я, пожалуй, бы сбежал. Половина Вены очень красива и ею вполне можно полюбоваться». Нам неизвестно, встречался ли композитор с кем-либо из многочисленных коронованных особ, находившихся на курорте для лечения, хотя Брамс и берет на заметку их появление. Однажды он с юмором пишет Бильроту[2]: «Вчера ровно в двенадцать часов вместе с нашим кайзером Вильгельмом пришла прекраснейшая погода».

Тем оживленнее становится общение с многочисленными венскими художниками и учеными. Среди музыкантов Брамс оказывает предпочтение отличному пианисту Игнацу Брюлю, прославившемуся также и в качестве автора оперы «Золотой крест». Брюлю часто выпадает честь разыгрывать на двух роялях вместе с композитором оркестровые произведения Брамса перед их первым исполнением. Кроме того, он хорошо знает французский язык, и это настолько подкупает Брамса, что он высказывает желание во время прогулок тренироваться с Брюлем в разговоре по-французски. Правда, посвященные утверждают, что при этом большей частью по-французски... молчали. Другой постоянный гость Ишля — Иоганн Штраус. Брамс питает величайшее уважение к прелестной музе венского короля вальсов и в течение ряда лет добивается его дружбы. Со своей стороны, Штраус, хотя и не вполне понимает чуждое ему искусство гамбуржца, все же чувствует в нем большого художника. Многие из сохраненных Брамсом пригласительных писем, подписанных Штраусом словами «Ваш искреннейший почитатель и поклонник», свиде-

тельствуют о выходящей за пределы обычного сердечности любезного венца. Штраус и как художник почитает северонемецкого маэстро, посвящая ему свой вальс «Seid umschlungen, Millionen» *.

В роскошной вилле короля вальсов в Ишле Брамс постоянный гость. Штраус не останавливается перед тем, чтобы приглашать его на устраиваемые им большие приемы, несмотря на то, что полный иронии друг по временам ставит хозяина дома в затруднительное положение, когда безжалостно дает почувствовать какому-нибудь несимпатичному ему гостю свое нерасположение. Падчерица Иоганна Штрауса госпожа Алиса фон Мейснер-Штраус до конца своих дней с ужасом вспоминала о подобном инциденте, когда бедный композитор Мошковский был вынужден испытать на себе сарказм Брамса. Но по отношению к самому хозяину дома и его семье Брамс всегда был исключительно любезен. Когда госпожа Алиса Штраус попросила его сделать надпись на ее веере, пестрящем автографами, он написал первые такты знаменитого вальса Штрауса «Голубой Дунай», сопроводив их словами «к сожалению, не Иоганнеса Брамса». В другой раз он даже делает попытку соединить искусство Штрауса и Брамса, записав на обороте фотографии, предназначенной госпоже Адели Штраус, первые такты своей четвертой симфонии и — в качестве контрапункта к ним — начало вальса «Голубой Дунай». Мог ли он в более любезной форме выразить свое единомыслие с венским королем вальсов?

Вскоре Брамс ближе знакомится с местными жителями самых различных профессий и, несмотря на то, что в обычно ненастном Ишле погода летом 1880 года показывает себя с самой плохой стороны, он очень доволен. Он пишет профессору Энгельману: «Кроме того, скажу еще: Вы так неправы, что избегаете нашу прекрасную и милую Австрию... Почему все Вы не приезжаете сюда? Здесь ведь совсем другой воздух, другая жизнь — много тут еще всего другого!» Друг не следует приглашению, но в сентябре Брамсу представляется случай встретить его, так же как и супругов

* «Обнимитесь, миллионы» *(нем.)*.

Херцогенберг, в Берхтесгадене, куда он отправляется вместе с Кларой Шуман, чтобы отпраздновать день ее рождения. Он исполняет им два небольших произведения для оркестра — плод лета, проведенного в Ишле. «Академическая торжественная увертюра» обязана своим возникновением внешнему поводу. В марте 1879 года университет Бреслау, следуя примеру Кембриджа, присвоил Брамсу почетное звание доктора философии. Первоначально композитор ограничился тем, что выразил за это благодарность почтовой открыткой. Когда же местный музыкальный директор, его друг Бернгард Шольц, обратил его внимание на то, что от него скорее ожидают благодарности в музыкальной форме, он написал «Академическую торжественную увертюру», построенную на некоторых излюбленных студенческих песнях. В виде контраста к этому возникла, тоже в Ишле, «Трагическая увертюра», в которой были использованы старые наброски. Клара находит оба произведения «великолепными» и радуется им, так же как и особенно хорошему, приветливому настроению Иоганнеса.

В Берхтесгадене Брамс встречает и Иоахима, с которым он условился о встрече еще летом. Внешне он преследует при этом цель посоветоваться с художником относительно переработки для скрипки своих новых венгерских танцев. По существу же он хочет быть поближе к другу, зная, что тому предстоит пережить трудное время. Брачная жизнь великого скрипача постепенно стала несчастливой, так как супруг страдал от почти патологической ревности, постоянно разжигаемой тем образом жизни, который госпожа Иоахим, естественно, была вынуждена вести как концертная певица. Теперь конфликт обострился, так как Иоахим начал подозревать их общего друга, известного издателя произведений Брамса Фрица Зимрока. Как раз в Ишле Брамс получает от «Юсуфа» письмо, приведшее его в «сосредоточенно-печальное» настроение. Прекрасно знающий обоих супругов, он преисполнен уверенности в невиновности жены и прилагает все усилия, чтобы увести старого друга от безумных мыслей. Сначала ему это как будто удается. Но когда в декабре того же года

Брамс едет в Берлин на концерт, в котором под управлением Иоахима исполняется «Немецкий реквием», он убеждается, что все вновь изменилось к худшему. Теперь все его попытки примирения не приводят ни к чему. Он глубоко сочувствует невинно подозреваемой женщине и, по возвращении в Вену, обращается к ней в декабре 1880 года с посланием, которое как по теплоте тона, так и по размеру занимает особое положение среди писем композитора. Этому посланию суждено было иметь роковые последствия. Ибо, когда позднее дело дошло до бракоразводного процесса между супругами, госпожа Иоахим представила это письмо как доказательство того, что общие друзья были убеждены в ее невиновности. Это вызвало чрезвычайный эффект. Судья присоединился к точке зрения Брамса и признал жену невиновной. Но Иоахим был до глубины души оскорблен образом действий своего друга, рассматривая его как вероломство. Он не мог забыть, что после почти тридцатилетней дружбы Иоганнес в таком решающем вопросе нанес ему удар в спину и порвал с ним отношения.

Случайно это послание стало мне доступным. Дело в том, что когда Брамс узнал, какие последствия вызвало его письмо, содержание которого он уже не вполне отчетливо помнил, он попросил госпожу Иоахим прислать ему копию. Она была доставлена ему братом певицы, Францем Шнеевейсом, и находится среди сохранившихся после смерти Брамса писем. Выписка из него приводится ниже [3]:

«Дорогая госпожа Иоахим!

Если бы Вы только могли себе представить, как недавно в Берлине мне хотелось искренне и сердечно объясниться с Вами и как мне с тех пор не терпелось Вам написать, Вы почувствовали бы, что Ваше письмо является для меня истинным благодеянием, а это послание — своего рода избавлением. Ваше дело мне известно с тех пор, как оно существует, и позвольте мне, прежде всего, Вам сказать: ни одним словом, ни одной мыслью я никогда не оправдывал Вашего мужа, то есть само собой разумеется, что я не мог бы оправдать его. Хотя

все это время я часто с сочувствием вспоминал о Вас, но теперь, с тех пор, как побывал у Вас, я только и думаю обо всем этом, и как бы я хотел что-нибудь сделать!

Но, к сожалению, у меня не хватает больше мужества и веры, и пока я утешаюсь только тем, что могу обратиться к Вам с сердечными словами. Я не думаю, что кто-либо другой может так ясно и правильно разобраться в Вашем деле, как я. Вам это может показаться сомнительным, хотя Вы знаете, что моя дружба старше Вашего брака.

Может быть, Вас удивляло, что, несмотря на тридцатилетнюю дружбу, несмотря на всю любовь и уважение к Иоахиму, несмотря на все художественные интересы, которые должны были бы нас связывать, я все-таки так осторожен в обращении с ним, так редко бываю с ним более длительное время и даже никогда не думаю о том, чтобы жить с ним в одном городе и соединиться для совместной работы. Едва ли мне надо теперь говорить о том, что я еще раньше Вас знал злополучное свойство его характера, благодаря которому Иоахим так непростительно терзает себя и других. Любовь и дружбу я хочу воспринимать так же просто и свободно, как дышать воздухом. Как только прекрасное чувство делается усложненным и искусственным, я со страхом избегаю его, не говоря уже о тех случаях, когда оно поддерживается и разжигается болезненным, мучительным возбуждением.

Ненужные сцены, вызванные фантазией, внушают мне отвращение. Для друзей частичное отдаление друг от друга грустно, но оно все же возможно. Благодаря моей предусмотрительности я спас хотя бы небольшую часть; если бы не она, я давно бы уже ничего не имел.

Дорогой друг, после этого нет необходимости... оправдывать Вас в тех деталях, о которых Вы пишите. В результате безотрадных постоянных мудрствований Иоахима самые простые вещи до того преувеличиваются и раздуваются, что не знаешь, с чего начать и чем кончать...

Итак, хочу Вам ясно и категорически заявить, как я уже бесчисленное множество раз говорил об этом

Иоахиму, что он, по моему пониманию и мнению, сильно обидел Вас и Зимрока, и я могу только пожелать, чтобы он отказался от своих ошибочных и ужасающих фантасмагорий.

Возможно, что Ваша любовь настолько велика, что может забыть все случившееся. Уступчивость Иоахима и добрая воля Зимрока так значительны, что между обоими мужчинами могут установиться сносные взаимоотношения. В таком горячо желанном случае Иоахиму все же пришлось бы со своей стороны признать свое заблуждение, и тогда он не мог бы требовать, чтобы Вы и Зимрок в этом раскаивались.

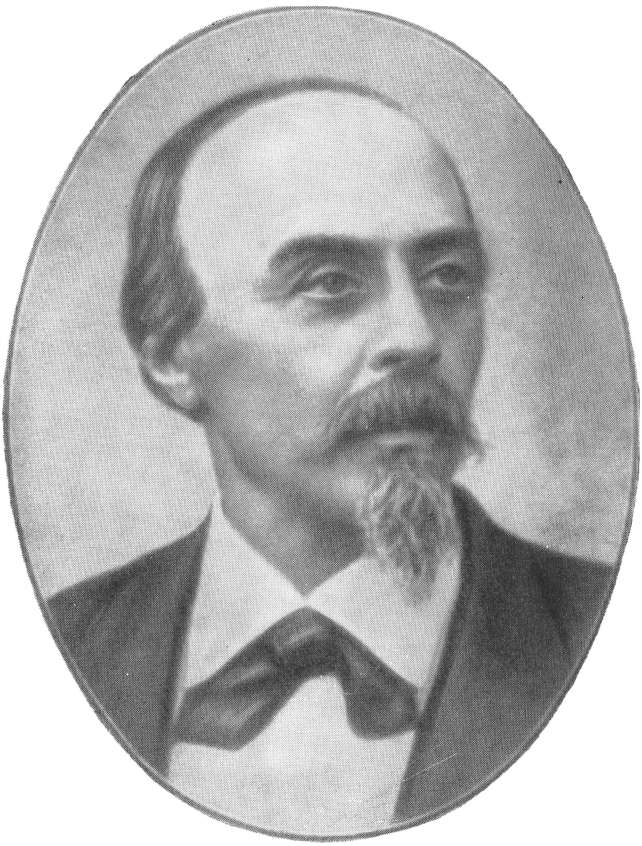
Из этого длинного послания Вы видите, как тщетно я пытаюсь разобраться во всем этом.

Если бы Вы почувствовали хотя бы только малую долю той сердечности (я не стыжусь своего умиления), с которой я думаю о Вас и пишу, и если бы я только мог желать того же от него и таким же образом писать ему! Но трудно не испытывать чувства горечи по отношению к нему и, к сожалению, нельзя надеяться на то, что он воспримет доброжелательность без горечи, а возможно, даже неправильно истолкует ее.

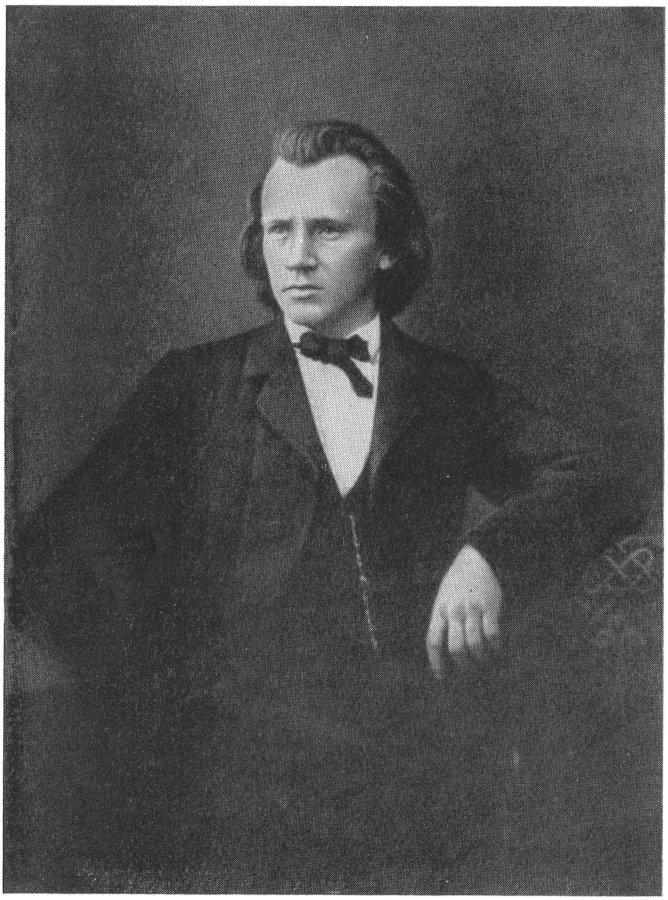
Верьте, что в моем лице Вы имеете серьезного, преданного друга. Располагайте мной в любое время, когда я, по Вашему мнению, могу быть Вам полезным. К сожалению, как Вы видите, я мало надеюсь, что это окажется возможным.

От всего сердца преданный Вам
И. Б.

На запрос госпожи Иоахим, разрешит ли он ей, в случае надобности, использовать это письмо, Брамс отвечает[4]: «Я не доверял Вам никаких личных секретов. То, что я Вам говорю, могут повторить мое письмо и сам я каждому, кому Вы пожелаете, чтобы это было сказано». При этом композитору, столь не любившему афиширования, разумеется, не могло прийти на ум, что его приятельница имеет в виду открытое судебное разбирательство.



Ганс фон Бюлов



Брамс
Фотография 1867 г.

Длинное письмо Брамса во многих отношениях позволяет глубже понять отношение композитора к его друзьям. Оно ясно показывает, что «злополучное свойство характера Иоахима», то есть его ревность как в человеческих, так и в художественных делах, привела к тому, что для Брамса оказалось невозможным жить в одном городе с другом, и это, в частности, повлияло на его отказ от предложенного поста в Берлине. Кроме того, высказывания Брамса проливают свет и на его связи с другими лицами. Возможно, что имели место происшествия, которые представлялись Брамсу как «ненужные сцены, вызванные фантазией», в то время как соответствующий друг — будь то Леви, Иоахим, Клара Шуман или другие — воспринимал их как необходимые для выяснения дорогих сердцу отношений с неуживчивым композитором. В Брамсе они всегда вызывали «отвращение», и, по мере возможности, он старался их избежать, но, если от подобного «болезненного, мучительного волнения» нельзя было уклониться, он скорее предпочитает отказаться от общения с другом, чем переносить такого рода неприятные объяснения.

Леви и Иоахим, два наиболее чутких товарища по искусству, теперь для Брамса были потеряны. Вскоре после этого судьба похищает у него другого старого попутчика, которому Брамс, несмотря на свою внешнюю холодность, всегда был неизменно предан. Летом 1882 года заболевает болезнью легких исследователь Бетховена Густав Ноттебом, и после неудавшегося лечения в Глейхенберге, будучи не в силах во время обратной дороги доехать до Вены, он в тяжелом состоянии остается в Граце. В этом ужасном положении одинокий холостяк может рассчитывать только на двух людей, которые к нему действительно расположены,— это К. Ф. Поль и Брамс. Между ним и двумя друзьями начинается ежедневный обмен сообщениями, и кажется, что на этот раз Брамс преодолел свою лень к переписке и подбадривает Ноттебома успокоительными письмами, в которых рисует ему перспективу поездки в Италию. Однако известия из Граца делаются все более мрачными, и в конце концов Ноттебом диктует своей сиделке следующие адресованные Брамсу строки[5]: «Мне де-

лается все хуже и хуже. Не знаю, что со мной будет. Все время слабость и слабость. Не могу принять никакого решения. Придется, по-видимому, оставаться лежать в Граце, а что дальше? Могу ли я это знать? Мне нужна помощь и силы. Я слишком устал, чтобы написать также и Полю». Брамс выезжает к смертному одру старого друга; он проводит с ним последние дни и после смерти Ноттебома берет на себя заботы и расходы по похоронам не имевшего никаких средств покойного ученого.

Если в то время Брамс имел основание жаловаться на ряд утрат среди близких ему людей, то одновременно ему было суждено пережить расцвет новой, весьма значительной дружеской связи. Ганс фон Бюлов, прежде пламенный апостол Вагнера, отвернулся от байрейтского мастера и его круга: он не мог побороть постигшего его тяжелого разочарования после того, как его супруга Козима покинула его, чтобы выйти замуж за его лучшего друга Вагнера. Гениальный пианист и дирижер уделяет все больше внимания произведениям Брамса, казавшимся ему раньше холодными и сухими. С все возрастающим сочувствием и восхищением он следит за развитием художника. Уже в 1877 году, когда Бюлов впервые исполняет первую симфонию Брамса в Ганновере, а затем в Глазго, между обоими музыкантами завязываются дружеские отношения.

Насколько важным композитор считал интерес дирижера к своему произведению, видно из адресованного Бюлову письма[6], в котором содержатся необыкновенно любезные слова: «Желаю только, чтобы при более близком знакомстве (с симфонией) Вы не утратили слишком большой доли столь обрадовавшей меня сердечной симпатии». Начиная с 1880 года Бюлов становится музыкальным директором небольшого, но весьма значительного по культурному уровню герцогского двора в Мейнингене. Он является приверженцем принципа, согласно которому в искусстве нет ничего несущественного и любая самая небольшая мелочь имеет значение. В соответствии с этим он вводит ранее никогда не проводившиеся детальные репетиции с отдельными группами оркестра и в результате достигает

образцового исполнения, имеющего показательный, направляющий характер. Одна берлинская газета описывает впечатление, произведенное концертом Мейнингенского оркестра, следующими словами: «Кажется, словно духовный глаз внезапно вооружился подзорной трубой, через которую стало возможным во всех деталях отчетливо увидеть скрытый туманом величественный ландшафт».

Когда весной 1881 года Бюлов, находившийся в Вене в связи с своими фортепианными концертами, рассказывает Брамсу о своих реформах, последний в высшей степени увлечен ими, и восхищенный дирижер чувствует себя обязанным предоставить в его распоряжение свой оркестр для пробных исполнений новых произведений. Проходит немного времени и Брамс действительно использует это предложение. Летом 1881 года в находящемся близ Вены приветливом Прессбауме он закончил новое большое сочинение, концерт для фортепиано B-dur, и делает Бюлову заявку на октябрь *. Сначала последний не вполне доволен, так как именно в то время у него были нелады с оркестром, но он не выказывает этого Брамсу и только просит его «уложить в чемодан весь имеющийся запас доброжелательства и снисхождения». Затем все идет великолепно, и концерт, состоявшийся 27 октября 1881 года, имеет исключительный успех. Бюлов в восторге как от нового произведения, так и от пианистического мастерства Брамса. Со страстным пылом отдается он служению искусству своего друга, и вся самоотверженность, проявлявшаяся прежде по отношению к Вагнеру, принадлежит отныне Брамсу. Со своим великолепным оркестром он организует большие концертные поездки, имеющие целью в первую очередь пропаганду произведений Брамса, причем и как пианист Бюлов неутомимо продолжает выступать с его сочинениями. Еще тридцать лет тому

* Предварительно состоялось обычное пробное проигрывание с Брюлем, как это видно из открытки, адресованной композитором своему другу[7]: «Будет ли Вам удобно повторить длиннейший ужас в четверг в $7\frac{1}{2}$ часов вечера у Эрбара (венский фабрикант роялей)? Нашими жертвами будут Бильрот и Ганслик».

назад он первый публично исполнил фортепианную пьесу гамбургского композитора, теперь же он устраивает специальные вечера из произведений Брамса. В Вене такой вечер имеет место 2 февраля 1882 года, и среди слушателей находится редкий для концертов Брамса гость — Франц Лист. Благодаря Бюлову (бывшему зятю Листа) вновь устанавливается связь между двумя столь разнохарактерными художниками. Лист даже обращается в учтивой форме с просьбой прислать ему новый концерт для фортепиано. Разумеется, Брамс исполняет это желание, и благодарственное послание маститого пианиста настолько характерно, что должно быть здесь воспроизведено [8].

«Высокочтимый маэстро. Прошу простить, что с опозданием благодарю за любезную присылку Вашего концерта. Откровенно говоря, при первом прочтении этого сочинения оно показалось мне несколько серым по колориту; но постепенно я нашел в нем ясность и свет. Оно обладает выразительностью превосходного художественного произведения, в котором мысли и чувства отличаются благородной соразмерностью.

С искренним и глубоким уважением
преданный *Ф. Лист*»

Отрицательная по существу оценка не произвела на Брамса особого впечатления, тем более, что именно в это время он пожинал лавры неожиданного триумфального успеха. Он знает, что в значительной степени обязан этим горячему участию Бюлова к его произведению, и, хотя ему чуждо предрасположение нового друга к внезапной смене настроений, он все же искренне восхищается его гениальным искусством и благородным, благожелательным характером. Когда Бюлов выступает перед концертом с одной из своих пресловутых боевых речей, это, безусловно, не доставляет Брамсу удовольствия; но он может только радоваться, когда за этим следует предельно удачное исполнение «Десятой» или «Одиннадцатой» (так Бюлов любит называть первую и вторую симфонии композитора, под-

черкивая их преемственность по отношению к девяти симфониям Бетховена).

Ответ на вопрос о том, всегда ли деятельность Бюлова в пользу Брамса давала положительный результат, не может быть, безусловно, утвердительным. Воинствующий дирижер имеет много противников также и среди своих коллег, и некоторые из более старых приверженцев Брамса совершенно не одобряют новой дружбы. Характерен, например, злобный тон, в котором выступает по этому поводу Гиллер[9]: «Никого не удивило, что ты репетируешь свой концерт в М(ейнингене), но кое-кого поразило сообщение о том, что ты будешь выступать в бродячих концертах Бюлова. Они, собственно говоря, являются результатом сварливости господина барона, который хотел бы показать всем нам, как нужно дирижировать Бетховена. Жаль только, что он играет его так сухо, скучно, бездушно, без малейшего признака фантазии...» Клара тоже сначала находит, что участие Брамса в концертных поездках мейнингенцев недостойно его высокого положения в искусстве. Но когда она становится свидетельницей триумфальных побед, которые теперь одерживает Иоганнес, она «обрадована и осчастливлена»[1]. В свою очередь новое содержание получает и жизнь Бюлоза благодаря его деятельности в пользу Брамса, которого он после Баха и Бетховена считает величайшим и самым благородным из всех композиторов. Для него бытие только тогда имеет смысл, когда он может посвятить себя большому делу, и поэтому его утверждение, что музыка Брамса делает его «вновь здоровым душой и телом», отнюдь не является преувеличением.

Когда Брамс как-то исключительно ради забавы посылает ему злобные критические статьи по их адресу, он признается в своей слабости, говоря, что подобные вещи огорчают его. Далее он продолжает: «У меня сжимается сердце от каждого удара по тебе, даже если он и не попадает в цель. Да! Видишь ли, если госпожа и господин фон Херцогенберг... восхищаются тобой, может быть, с бо́льшим пониманием, то они не в состоянии выказать тебе более сердечную любовь... Знаешь ли, пусть это не покажется тебе бахвальством, но пре-

вращать огонь, затаенный в твоих произведениях, из скрытого в видимый — это любимая задача... всецело преданной тебе дирижерской палочки». Брамс отвечает на это [10]: «Чтобы моя сегодняшняя посылка не пришла бы опять без единого слова (как это слишком часто бывало у ленивого на переписку композитора.— *К. Г.*), хочу тебе дополнительно сказать, что она является только знаком того, как сильно меня обрадовали твои последние дорогие, хорошие и прекрасные слова. Они так глубоко и серьезно запали мне в сердце, что я не могу решиться послать тебе последующего Шпейделя (венский критик, резко нападавший на Брамса и Бюлова)... С любовью твой И. Бр.» Характерным для отношения Бюлова к Брамсу является также небольшое письмецо Даниелы фон Бюлов, хранящееся в наследии Брамса. Даниела, дочь Козимы Вагнер от первого брака, живет с матерью в доме Вагнера и принадлежит к числу самых восторженных почитательниц своего отчима. Но когда в 1882 году Бюлов заболевает нервным недугом, она решается написать Брамсу [11], находящемуся далеко не на хорошем счету в вилле Ванфрид *, с просьбой навестить ее отца. В качестве довода она приводит следующие слова: «Мне известно, какое уважение и расположение он питает к Вам, и я знаю, что Ваше присутствие будет иметь на него благотворное влияние особенно теперь».

Дружба между двумя художниками привела к установлению сердечных отношений между Брамсом и герцогским домом в Мейнингене. Как герцог Георг II, так и его супруга, утонченная Елена фон Хельбург, являются отличными знатоками музыки и вполне сознают, что принимать у себя Брамса в качестве гостя — это большая честь. Они делают все, что в их силах, чтобы пребывание в их резиденции было приятным для художника. Уже при первом посещении Брамс получает орден «Komturkreuz **, за которым, после особенно блестящего концерта, следует звезда ордена мейнин-

* Дом Вагнера в Байрейте. — *Прим. переводчика.*

** «Крест командора», в то время второй по значению немецкий орден. — *Прим. переводчика.*

генского дома. Но самое главное заключается в том, что Брамс не должен чувствовать себя при этом дворе, как в свое время в Детмольде, стесненным требованиями этикета. Он встречается с герцогской четой в самой непринужденной обстановке, и его пребывание во дворце отличается от посещения других друзей только тем, что здесь более, чем в других местах, считаются с его удобствами. В духовном отношении дни, проведенные в Мейнингене, тоже полны впечатлений. Брамс наслаждается великолепными постановками знаменитого театра и благодарит своих хозяев чудесным музицированием в узком кругу. Посещение небольшой резиденции превращается в постоянную традицию, которой Брамс придерживается и в то время, когда Бюлов уже не работает в Мейнингене.

Брамс стремится и внешне выразить свое дружественное отношение к герцогу Георгу II и посвящает ему свое новейшее произведение «Песнь парок», которое возникает в 1882 году в Ишле, где Брамс вновь проводит лето. Эта композиция, так же как и законченная в 1881 году в Прессбауме и посвященная памяти скончавшегося живописца Фейербаха (см. стр. 105) «Нения», насыщена итальянскими впечатлениями — результат особенно удачной второй поездки по Италии весной 1881 года. Оба эти хоровые произведения впервые исполняются в Швейцарии, хоровые ансамбли которой пользуются особым уважением Брамса. «Нения» исполняется 6 декабря 1881 года в Цюрихе, а «Песнь парок» ровно год спустя, 10 декабря 1882 года, в Базеле.

Пребыванию в Ишле в 1882 году Брамс обязан также завершением двух значительных камерно-музыкальных сочинений: второго фортепианного трио C-dur, op. 87 и лучезарно-радостного первого струнного квинтета F-dur, op. 88. Предположение Кальбека, что пьеса возникла под впечатлением обручения друга Брамса Игнаца Брюля, не соответствует действительности, так как Брюль, согласно сообщению Брамса Бильроту [12], обручился только 29 августа, в то время как квинтет был готов уже в конце июня. Возможно, что приветливая муза Брюля оказала некоторое влияние на это произведение, так как Брамс известил Бильрота о своей «ве-

сенней продукции» в следующих юмористических словах [13]: «Брюля или мое — мы работаем совместно, можно принять одного за другого».

Хотя результаты пребывания в Ишле должны были удовлетворить Брамса, все же он летом 1883 года вновь направляется в Германию. В Ишле в связи с этим царит траур, как об этом свидетельствует письмо [14] владелицы кафе Вальтер, в котором Брамс является завсегдатаем: «От имени погруженной в траур эспланады (главное место для прогулок в Ишле), так же как и от имени моей скромной особы, позволяю себе спросить, собираетесь ли Вы нынче почтить нас своим посещением? Несмотря на то, что Ваш верный спутник (Игнац Брюль) попал в супружеское рабство, я позаботилась бы о том, чтобы Вы имели доброе капуцинское и много газет. Цветочницы тоже были бы рады, если бы им доставался лишний сахар, словом, были бы приложены все усилия к тому, чтобы Вы остались довольны. Господин Игнац Брюль даже обещал мне, что когда Вы приедете, он, так же как и его шурин, будет жить у меня, чтобы ежедневно на один час превращаться в garçon *».

Венские друзья несомненно тоже энергично присоединились к просьбе госпожи Вальтер. Но Брамс не дает себя уговорить, изменяет своему соблюдавшемуся в течение шести лет правилу проводить лето в Австрии и направляется в Висбаден. Это могло быть вызвано различными причинами. В Висбадене живут его хорошие друзья Альвин и Лаура фон Беккерат, и в их обществе он чувствует себя отлично, да и местность ему всегда очень нравилась.

Однако летом 1883 года его притягивает в Висбаден магнит совсем особого рода; здесь проживает молодая певица Гермина Шпис. Брамс познакомился с ней в январе 1883 года в Крефельде после особенно удачного исполнения «Песни парок» у фон дер Лейенов. Гермина в то время еще едва закончила курс обучения у Штокхаузена; тем не менее, для знатока не представляет сомнений, что в ее лице зреет очень большой талант. По чисто вокальным данным альт молодой певицы мо-

* Холостяк *(франц.)*.

жет соперничать с голосами наиболее знаменитых представительниц ее профессии, а по темпераментному, полному жизни исполнению она даже превосходит большинство из них; диапазон подвластных ей настроений столь многообразен, что опытные в театральных делах люди рекомендуют ей посвятить себя сценической карьере. Но Гермина и не помышляет об этом; с нее достаточно того, что она является исполнительницей немецкой песни. Этой цели она посвящает все свое молодое вдохновенное дарование, а песни Брамса пришлись ей особенно по душе еще задолго до того, как она лично с ним познакомилась. Неудивительно, что молодая девушка, необычайно привлекательная также и внешне, производит на пятидесятилетнего композитора большое впечатление, которое еще более усилилось в течение совместного музицирования летом в Висбадене. Один критик в кратких словах запечатлел обаяние Гермины: «Серьезный голос и веселая девушка». Гермина — настоящее дитя природы — полна задорного юмора. За непринужденной приветливостью она искусно скрывает благоговение и робость, с которыми, подобно большинству молодых девушек, относится к великому композитору. В ней Брамс находит больше, чем в какой-либо другой женщине до нее,— понимание его насмешек и злословия, на которые она умеет дать меткий ответ. Он совершенно пленен «красивой, веселой девушкой с Рейна». В последующие годы он следит с глубочайшей симпатией за блестящим ростом артистки и, со своей стороны, стремится, насколько возможно, содействовать ей. Она становится его любимой исполнительницей «Альтовой рапсодии». С блеском вводит он ее в концертную жизнь Вены и посылает ей не одну песню в рукописи.

Многие песни того времени, те, которые прежде всего объединены в ор. 96 и ор. 97, свидетельствуют о таком проникновенном чувстве, что отличный знаток людей и музыки Бильрот пишет Брамсу по этому поводу: «Если (эти песни) действительно новые, то значит ты обладаешь могучим, здоровым инстинктом иванова дня, соответствующим твоей несокрушимой, крепкой натуре. Мне кажется, что за этим что-то кроется. Тем

лучше: подобный текст не выбирают и подобные песни не создают только для того, чтобы вновь сочинять музыку по привычке».

Предположение о том, что Брамс действительно думал о браке с Германой — согласно сообщению Элизы Брамс [15], в Гамбурге это уже рассматривали как непреложный факт — должно показаться весьма сомнительным каждому, кто более близко знает склад характера композитора. Верно только то, что, начиная с лета 1883 года и в течение последующих лет, он постоянно ищет случая побыть вместе со «своей Герминхен», что в ее присутствии он особенно весел и общителен и любит ее больше, чем только как артистку. Но в глубине души он уже давно признал, что избранный им образ жизни единственно приемлем для него и, по-видимому, примирился с мыслью об отказе от брака без особых внутренних конфликтов. Со своей стороны Гермина, безусловно заметившая чувство Брамса к ней, неоднократно подчеркивает в своих письмах, что она никогда не помышляла о более тесной связи. Все же она откровенно сознается в своей «страсти к Иоанну» * и еще в июле 1887 года, когда апогей дружбы уже миновал, восторженно пишет о пятидесятичетырехлетнем Брамсе их общему другу Клаусу Гроту (в его недавно изданных воспоминаниях напечатано несколько писем Германы о Брамсе): «Вот это молодчина — Брамс. Я снова была совершенно покорена, увлечена, пленена, одурманена. И до чего же он мил! В настоящем летнем, светлом, молодом настроении! Он вечно молод».

Любовь Брамса к Германе отражается не только в прекрасных песнях. Она оказывает живительное влияние на всю его творческую деятельность и, вероятно, нельзя считать простой случайностью, что именно в эти годы рождается множество великолепных произведений. Весьма знаменательным оказывается уже лето 1883 года, проведенное в Висбадене; в чудесно расположенной квартире, в которой, высоко над городом поселился Брамс, возникает третья симфония.

* В немецком — игра слов: «Johannespassion» — «Страсти по Иоанну» и «страсть к Иоанну». — *Прим. переводчика.*

Это произведение предоставляет композитору давно желанный повод возобновить отношения с Иоахимом. После того как в том же году во время музыкального фестиваля в Кобленце произошло объяснение со старым другом, Брамс считает возможным обратиться к нему с вопросом, не пожелает ли он впервые исполнить новую симфонию в Берлине. Разумеется, Иоахим, уважение которого к Брамсу-композитору осталось незатронутым размолвкой, принимает «протянутую руку», что доставляет Брамсу «самую большую и серьезную радость». Однако до Берлина симфония в первый раз исполняется 2 декабря 1883 года Филармоническим оркестром в Вене под управлением Ганса Рихтера, причем имеет здесь далеко не единодушный успех. Дело в том, что партия приверженцев Вагнера и Брукнера в столице Австрии приготовилась к энергичному наступлению против Брамса, которому она не может простить его непрерывно растущий авторитет. Все усугубляется еще тем, что они — совершенно несправедливо — делают его ответственным за резкие нападки, которым подвергается их партия со стороны друга Брамса, грозного критика Ганслика. В качестве ожесточеннейшего противника выступает молодой критик из Штейермарка, но его необузданные нападки в «Салонном листке» доставляют лишь удовлетворение Брамсу с присущим ему чувством юмора. Этот молодой критик — Гуго Вольф, сочинения которого тогда еще остаются совершенно незамеченными. Он называет симфонии Брамса «омерзительной, безвкусной, до глубины души лживой и сумасбродной стряпней» и добавляет: «В одном единственном ударе тарелок в любом произведении Листа выражено больше души и чувства, чем во всех трех симфониях Брамса (четвертая еще не была написана.— *К. Г.*) и, в придачу, в его серенадах».

Но несмотря на все усилия, вагнерианцам все же не удается провалить третью симфонию. Если уже в Вене бóльшая часть публики была всецело на стороне Брамса, то последовавшие исполнения в других городах (в одном только Берлине произведение исполняется три раза, почти день за днем) свидетельствуют о том, какой глубокий отклик повсюду вызывает это великолепное сочинение. Особенно прекрасным было исполнение в

Мейнингене, где оркестр под управлением Бюлова в одном концерте сыграл произведение два раза подряд. Слава третьей симфонии проникает даже в еще весьма холодно относящуюся к Брамсу Францию, и Бенжамен Годар [16] приглашает композитора, правда тщетно, продирижировать произведением в «Société des Concerts Modernes» *.

Вскоре после первых исполнений третьей симфонии Брамса вновь приглашают в Кельн. Весной 1884 года [17] маститый Фердинанд Гиллер пишет ему: «Дорогой друг. Ты догадываешься о содержании этих строк. Когда я 34 года тому назад покинул Дюссельдорф, я писал Шуману, а сегодня я прошу тебя согласиться стать здесь моим наследником. Мое желание действительно не продиктовано эгоизмом, так как это не принесет мне славы. Но я люблю мои кёльнские учреждения и желал бы, чтобы их деловые качества и блеск увеличились. Некоторые твои возражения я, думается, могу отвести заранее. Кёльн не является идеалом местопребывания, но все же он не слишком велик, не слишком мал... Кёльнцы в общем симпатичные люди, и в отношении тебя они тем более будут таковыми, так как будут гордиться тем, что у них такой директор. Отпуск тебе предоставят, какой ты захочешь. Поэтому не отказывайся, по крайней мере сразу.— Я уверен, что здесь пойдут навстречу твоим требованиям, насколько это только будет возможно. После того как я сделал многое для улучшения местной обстановки, я льщу себя надеждой, что сделаю важнейшее для этого, побуждая Тебя, насколько это в моих силах, занять здесь пост «городского капельмейстера».

Одновременно Брамс получает официальное предложение, в котором ему гарантируется годовой оклад в 12 000 марок, следовательно, в два раза больше, чем за восемь лет до этого в Дюссельдорфе. Как и следовало ожидать, он все же наотрез отказывается, и в своем официальном ответе не может воздержаться от следующих слов: «Как я мечтал раньше о такой деятельности, которая не только желательна, но даже необходима для

* «Общество концертов современной музыки» *(франц.)*.

художника-творца и которая дает ему возможность обеспеченного, настоящего существования и как человеку. Я вспоминаю о моем родном городе Гамбурге, где в то время, когда, по моему мнению, со мной уже должны были считаться, мое имя несколько раз даже не принималось во внимание». В Кёльне понимают его мотивы, и когда он предлагает кандидатуру работающего в Дрездене Франца Вюллнера, которого он всегда высоко ценил, его предложение поддерживается.

После ряда успешных концертов Брамс может подумать и о каникулах. Сначала он проводит приятные дни в волшебно-красивой вилле Карлотта герцога мейнингенского на берегу озера Комо, а затем избирает для своего летнего местопребывания штирийский городок Мюрццушлаг, с которым он познакомился семнадцать лет тому назад во время памятной экскурсии в горы, совершенной с любимым отцом. Курортники в Ишле вновь очень этим обижены, и Игнац Брюль укоризненно пишет ему[18]: «Да, что такое человек! Он собирается снять себе дачу в Ишле, а в одно прекрасное утро просыпается в Мюрццушлаге! Я уже предвкушал совместные прогулки, во время которых я... не нарушал бы небесный покой ни одним звуком, ни немецким, ни французским, приятный часок за кофе и многое другое — главным образом что-нибудь новое в четыре руки, а теперь все это расплылось (оттого и много дождя!)».

Однако Брамс, избравший другое место, вероятно, из-за потребности в новых впечатлениях, а может быть, также из страха перед часто бывающей в Ишле дождливой погодой, не очень жалеет об отсутствии своих ишльских товарищей, поскольку в Мюрццушлаге он тоже завел себе очень приятные знакомства и, кроме того, принимает многочисленных приезжих гостей. Среди курортников из Вены следует прежде всего отметить семейство Феллингер. С некоторых пор Рихард Феллингер, директор известного промышленного предприятия «Сименс и Гальске», и его высокоодаренная супруга Мария (которой мы обязаны превосходными фотографиями Брамса, а также портретами и бюстами композитора) принадлежат к числу самых интимных венских

друзей Брамса. Стареющему одинокому холостяку особенно приятно деликатное, тактичное обращение супругов Феллингер, старающихся по выражению глаз угадать любое желание художника и при этом никогда не навязывающих своего общества. С большим удовольствием композитор без приглашения является к Феллингерам в гости по воскресеньям, зная, что здесь его будут ожидать любимые кушанья. Вообще Брамс охотно разрешает друзьям баловать и окружать себя любовными заботами. Как в свое время его мать, госпожа Феллингер вяжет ему носки и шьет такие галстуки, какие он любит, а господин Феллингер однажды приводит Брамса в восторг, организуя проводку электрического освещения в его квартире.

Клара Шуман тоже приезжает в гости в Мюрццушлаг, да и некоторые из хороших венских друзей решаются совершить экскурсию из столицы в не очень отдаленное красивое местечко. Появляются Бильрот, Ганслик, Эпштейн и в дальнейшем биограф Брамса — Кальбек. По желанию Зимрока из Берлина даже приезжает живописец, чтобы написать портрет Брамса, но последний со свойственной ему решительностью отказывается, и художник вынужден уехать ни с чем. Несмотря на столь многочисленные помехи светского характера, новое большое сочинение, ныне занимающее Брамса — могучая четвертая симфония, — подвигается летом 1884 года с таким большим успехом, что Брамс остается очень доволен пребыванием в Мюрццушлаге и летом 1885 года располагается там же, чтобы закончить произведение. Когда симфония готова, композитор вынужден признать, что создал нечто весьма необыкновенное, и первые впечатления его друзей — даже обычно столь чуткой Элизабеты фон Херцогенберг — доказывают ему, что его не вполне понимают.

Поэтому ему представляется особенно важным «хорошо и спокойно» испытать симфонию в Мейнингене. Он обращается с соответствующим запросом к Бюлову, и одно замечание в этом письме[19] показывает, что Брамс сам верит в свою симфонию: «Для рейнских или голландских городов, где мои другие вещи слушают достаточно и охотно, новая симфония, пожалуй, яви-

лась бы довольно хорошим номером. С каким удовольствием я принял бы участие в поездке в качестве запасного дирижера или просто публики!» Бюлов, разумеется, соглашается, и Брамс прибывает в Мейнинген как раз вовремя, чтобы услышать первое исполнение симфонии f-moll молодого Рихарда Штрауса, творчество которого его интересует с тех пор, как Штраус[20] по инициативе Бюлова послал ему свою сюиту ор. 4. Брамс, со свойственной ему по отношению к молодым композиторам манерой, высказывает свое мнение о симфонии очень скупо, хотя отнюдь не отрицательно. С другой стороны, Рихард Штраус получает неизгладимое впечатление от нового произведения Брамса, Andante которого напоминает ему «погребальное шествие, тихо движущееся по озаренным лунным светом высотам». Бюлов тоже пленен «неслыханной энергией» симфонии и репетирует с такой самоотверженностью, что при первом исполнении в Мейнингене 17 октября 1885 года Брамс добивается от идеально подготовленного оркестра наивысшего качества исполнения.

Успех настолько велик, что в последовавшей непосредственно за этим концертной поездке произведение является гвоздем программы. Брамс тоже едет, причем не ограничивается только ролью «запасного дирижера». В девяти городах он сам дирижирует новой симфонией, из-за чего стремление Бюлова к творческой деятельности остается неудовлетворенным, тем более, что Брамс не желает, чтобы перед четвертой симфонией исполнялась какая-либо эффектная пьеса. Мало-по-малу все это пробуждает в Бюлове определенное недовольство, при котором достаточно лишь повода, чтобы разразился взрыв. Этот повод представляется слишком скоро. Брамс, на несколько дней расставшийся с оркестром, дает себя уговорить выступить с четвертой симфонией в ноябре 1885 года во Франкфурте с местным оркестром непосредственно перед запланированным концертом Мейнингенского оркестра. Бюлов, лелеявший желание лично дирижировать новой симфонией именно здесь, где проживает несколько старых друзей Брамса, прежде всего Клара Шуман, воспринимает образ действий Брамса как доказательство серьезного недоверия. Он не

только лично оскорблен, но и считает, что глубоко задета его честь как руководителя Мейнингенского оркестра, и потому заявляет об уходе со своего поста.

Брамс сильно поражен этим неожиданным результатом его необдуманного, но отнюдь не злонамеренного образа действий и заявляет, что это недоразумение огорчает его больше, чем Бюлов может предполагать. Однако он не может рассматривать концерты как «серьезные вещи» и должен выждать, пока Бюлов придет к такому же выводу. В глубине души он знает, что Бюлов слишком глубоко с ним связан для того, чтобы действительно желать разрыва отношений. Поэтому, когда после более чем годовой разлуки Бюлов приезжает в Вену, достаточно визитной карточки Брамса, на которой написано лишь несколько нот, чтобы мир был восстановлен. Эти ноты взяты из «Волшебной флейты» и в опере сопровождаются следующим текстом: «Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?» * Бюлов очень тронут, и в тот же день спешит к Брамсу, с которым он проводит «чарующий часок в болтовне», и вскоре торжествующе сообщает, что он и Брамс достигли «предельного d'accordissimo» ** и что «сердечное и душевное удовлетворение по этому поводу» придает ему «исполинские силы».

Четвертая симфония играет большую роль и в укреплении других дружеских отношений. Иоахим настолько восхищен этим произведением, которое из всех четырех симфоний особенно ему нравится, и с таким пониманием дирижирует им, что сдержанный Брамс увлеченно пишет: «Похвала, участие, проявленное тобой, не только сердечно радуют, но и необходимы. Кажется, что лишь благодаря этому получаешь право радоваться своей работе!» После продолжительного времени он вновь просит у Иоахима совета по отдельным техническим деталям. А вскоре после этого Брамсу предоставляется случай при помощи нового музыкального произведения придать отношениям с другом молодости столько теплоты, сколько еще оказалось возможным после предшествовавших бурь.

* «Тебя опять увижу ль я?» *(нем.)*. Перевод И. Тюменева.
** Согласия *(итал.)*.

ПЛОДОТВОРНАЯ ОСЕНЬ (1886—1890)

Лето 1886 года Брамс в угоду Видману проводит в Швейцарии. Его выбор падает на Хофштеттен близ Туна, на берегу озера Тун, откуда недалеко и до милого друга в Берне. Многое здесь вызывает в памяти благословенные летние месяцы, проведенные в Пёртшахе. Брамсу вновь так нравится на озере, что три года подряд он навещает одно и то же место и опять проявляет в полюбившемся ему крае совершенно поразительную творческую плодовитость, причем частично идет путями, на которые вступил именно в Пёртшахе. Первая соната для скрипки обретает теперь двух сестер, а скрипичный концерт получает продолжение в виде вновь созданного в мыслях о друге Иоахиме двойного концерта для скрипки и виолончели. Кроме того, в летние периоды близ Туна возникают бурная вторая соната для виолончели ор. 99, грандиозное трио c-moll ор. 101, темпераментные цыганские песни, а также и некоторое количество наиболее знаменитых песен (ор. 105—107).

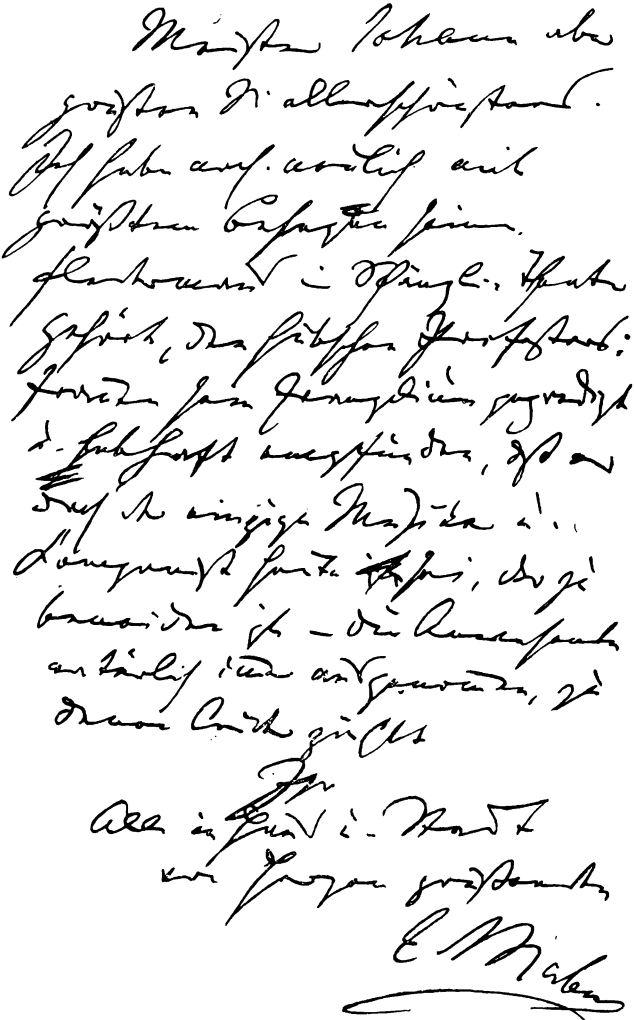
По своему характеру некоторые из швейцарских произведений более сильны и могучи, чем старые композиции, как и ландшафт здесь значительно более величественен, чем в милом Пёртшахе. Из своей великолепно расположенной на берегу реки Аары квартиры Брамс наслаждается несказанно прекрасным видом на цепь глетчеров Бернского нагорья, и понятно, что от иных возникших здесь произведений веет дыханием величественного высокогорного хребта.

Брамс настойчиво убеждает своих друзей навестить его в Туне. Многие следуют приглашению, и маэстро проводит веселые часы со Штокхаузеном, Кальбеком, голландским композитором Рентгеном и высокоценимым Брамсом филологом Густавом Вендтом. Желанным гостем является также голландский органист С. де Ланге. После отъезда он пишет[1] Брамсу: «Должен Вам теперь сказать, как велика была наша радость от встречи с Вами и как благодаря Вашей любезности наши дождливые дни в Туне превратились в наиболее солнечные из всех за время нашей поездки в Швейцарию. Мы бу-

дем очень рады, если Вы напишите нам несколько строк. Если же Вам надо писать нотные значки, делайте лучше это, от них я, а вместе со мной тысячи получат еще бо̀льшую радость».

Наибольшее удовольствие Брамсу доставляет посещение писателя Клауса Грота, с которым ныне его связывают еще новые узлы. Оба, пятидесятитрехлетний композитор и писатель, который еще на четырнадцать лет старше его, любят Гермину Шпис, и при встречах обоюдному подтруниванию по этому поводу нет конца. Дважды в течение трех летних сезонов приезжает Гермина, и тогда у Видмана великолепно музицируют, причем, воодушевленный «своей певицей», Брамс целыми часами играет на фортепиано восхищенным друзьям. Но даже и без особых поводов он регулярно приезжает по субботам к Видманам на один или на несколько дней, забирает для собственного пользования новейшие книги, полученные редактором для рецензирования, ведет с хозяином дома бесконечные дебаты и принимает дружеское участие в событиях, касающихся всех обитателей дома, включая и собаку. После своего возвращения он пишет Видману: «Теперь приношу мою сердечную благодарность за... прелестное воспоминание о прекрасных летних днях. В конце концов главное — это всегда люди. Когда я думаю о великолепном Туне — самое дорогое, самое приятное, ценное и согревающее — это воспоминание о Вас».

Близкие отношения с писателем, который с успехом испытал свои силы и в качестве либреттиста, порождают толки о том, что Брамс пишет оперу на либретто Видмана. Это не соответствует действительности, хотя и не полностью высосано из пальца, так как в предыдущие годы Брамс вел серьезные переговоры по вопросу об оперном либретто именно с Видманом. Но как и прежние настойчивые предложения друзей Альгейера и Леви, все попытки писателя тоже не увенчались успехом. В каждом представленном ему либретто Брамс находит непреодолимые дефекты и ко времени своего пребывания в Туне уже окончательно примиряется с тем, что не будет писать оперы. Это определяется самой сущностью



Последняя страница письма Брамса Максу Кальбеку
от 12 июля 1888 г. из Туна

художественной индивидуальности Брамса. Для композитора законченная музыкальная форма является непреложным законом; следовательно, для него речь может идти только об опере, состоящей из отдельных замкнутых номеров, которые соединяются друг с другом разговорным текстом. С другой стороны, впечатление, полученное от музыкальных драм Рихарда Вагнера, слишком значительно для того, чтобы остаться глухим к высокому значению оперы со сквозным действием. Само собой разумеется, что он отвергает подражание байрейтскому маэстро; однако он точно так же не чувствует призвания самостоятельно осуществить обновление классической оперы так, как он его себе представляет (образцы он видит, в основном, в «Дон-Жуане» и «Фиделио»).

Брамс не находит правильного выхода из этого разлада и, поскольку в его жилах менее всего течет кровь настоящего театрального деятеля, его оперные планы никогда не выходят за рамки теоретических умозаключений, как бы охотно он ими ни занимался.

Несмотря на то, что Видман, естественно, с огорчением переживает невозможность совместного художественного сотрудничества со столь высокоуважаемым им композитором, это разочарование не становится источником разлада между друзьями. Брамс еще больше ценит образ мыслей Видмана и мечтает о том, чтобы он стал его товарищем по путешествиям в Италию, которые становятся ему все более дорогими. Наконец, весной 1888 года это осуществляется, после того, как годом раньше состоялась поездка с Зимроком и композитором Т. Кирхнером. Брамсу настолько приятно общество писателя, что он ежегодно атакует Видмана просьбами о совместной поездке в Италию. Еще два раза они совершают эти поездки, прелестную картину которых писатель воссоздает в своих воспоминаниях.

Ко второму лету в Туне относится обширная переписка с госпожей Феллингер по поводу одного вопроса, крайне важного с точки зрения домашнего быта Брамса. Скончалась Людовика Фогль, квартиросъемщица, у которой Брамс проживал в Вене в качестве жильца. Брамс мог бы арендовать освободившуюся теперь квартиру на

Карлсгассе; но как он, не имея собственной мебели, обставит ее, и кто будет заниматься домашним хозяйством? Художник в нерешительности стоит перед этой проблемой, а дело не облегчается тем, что большое количество дам сообщает, что они были бы счастливы поступить к нему на место экономки. Он делится своим горем с госпожей Феллингер, сообщает ей, что вдовы и девушки чуть ли не из Константинополя домогаются у него места, но он постоянно теряет их адреса. К сожалению, он относится «к этому делу так же небрежно, как и к сочинению музыки, а ведь речь идет все же о более важном». Он испытывает облегчение, когда госпожа Феллингер берет дело в свои руки и, прежде всего, проявляет заботу о временной обстановке его комнаты. Его единственным желанием при этом является, чтобы все было предельно просто; собственно говоря, ему нужны только умывальник и кровать. Лишь после длительных переговоров он соглашается на небольшую уступку и пишет своей приятельнице: «Я добр, как ангел, и даю согласие на гардины, но только в комнате, где стоит рояль». Наконец, госпожа Феллингер находит исключительно благоприятное для Брамса решение. Она сводит его со вдовой писателя, госпожей Целестиной Трукса, которая соглашается переехать в пустующие комнаты квартиры и заботиться о Брамсе. Новая хозяйка меблирует три комнаты художника принадлежащей ей мебелью, и ей удается обставить все во вкусе Брамса; ее молчаливый характер, манера, с которой она незаметно оказывает небольшие услуги, — это именно то, в чем нуждается маэстро, и он очень доволен распоряжениями новой домохозяйки. Как большой друг детей, он особенно ценит обоих «премилых мальчиков» госпожи Труксы, и к числу его самых главных удовольствий принадлежит вручение рождественских подарков детям, для которых в его библиотеке устраивается елка.

Одновременно с урегулированием жилищного вопроса все бóльше устанавливается и определенный распорядок дня художника, соблюдаемый им до конца жизни и до известной степени своей регулярностью заменяющий стареющему холостяку уют домашней жизни. Брамс

очень рано встает и сам приготовляет себе завтрак, горячо любимый кофе, который ему в большом количестве посылает из Марселя одна почитательница, госпожа Фрич-Эстранжен. Первая половина дня посвящается работе. Брамс обедает, а бóльшей частью и ужинает в постоянно посещаемой им, с давних пор знаменитой гостинице «Zum Roten Igel» *, превратившейся благодаря композитору в место встречи музыкальных кругов Вены. Характерно, что Брамс избегает элегантный большой зал ресторана, посещаемый офицерами и высшими чиновниками. Он чувствует себя хорошо только в скромном салоне, где всегда ест простую пищу. Все, что здесь подается, всегда настолько удовлетворяет его, обслуживание настолько предупредительно, что Брамс остается верным своему «колючему любимцу» [2], и даже из места летнего пребывания «до «Ежа» доносятся вздохи, полные нежной тоски». Пристрастие Брамса к гостинице вскоре делается до такой степени известным, что иные из друзей, находящихся в Вене временно, навещают здесь художника, и даже княжеские особы, как, например, ландграф Гессенский, отдают предпочтение простому заведению, чтобы пообедать вместе с композитором. (Это дало повод Бёлеру нарисовать два очаровательных силуэта, изображающих, как Брамс могучими шагами гонится за огненно-красным ежом и, наоборот, еж сопровождает Брамса на обратном пути **. После обеда Брамс охотно направляется в красивый городской парк где пьет черный кофе. Послеобеденное время принадлежит работе или обществу; по вечерам он часто вновь заходит к «Ежу» и совсем поздно выпивает заключительную чашку мокко в расположенном поблизости от его квартиры кафе.

К этому времени облик дружеского круга в Вене несколько изменяется. Брамса глубоко огорчает смерть

* «Красный еж» *(нем.)*.

** Намеченную здесь Бёлером параллель между Брамсом и «ежом» шутливо подчеркнул и сам маэстро. Так, в 1896 году он пишет госпоже Марии Брюль, жене композитора [3]: «В субботу приедет господин Рентген с сестрой, и оба, безусловно, радуются обеду, ежу и мне! Не присоединитесь ли и Вы вечером (в субботу) к обоим колючим?!»

Брамс на пути в «Красный еж».
Силуэт работы Отто Бёлера

«доброго, трогательно доброго»[4] К. Ф. Поля, которому он обязан многими веселыми и интересными часами своей жизни. Когда читаешь многочисленные сохраненные Брамсом письма знаменитого биографа Гайдна (вынужденного, между прочим, подарить Брамсу «исторически достопримечательное перо», которым он написал заключительную главу второго тома), приходишь в восхищение от добродушной непосредственной манеры обращения Поля со своим великим другом. Здесь никогда не идет речь о произведениях Брамса, для этого Поль слишком скромен, а также и деликатен; он хорошо знает, что Брамс разрешает беседовать с ним о его творчестве только самым близким людям. Но зато он тем более принимает участие во всем, что касается бытовой стороны жизни маэстро. Когда Брамса нет в Вене, Полю доставляет радость оказывать ему небольшие услуги; он с величайшей добросовестностью выполняет все поручения и с чувством юмора описывает все произошедшие при этом случаи.

Одновременно с вестью о смерти Поля, которая дошла до Брамса лишь по его возвращении из Италии в мае 1887 года в Туне, он получает второе, чуть ли не еще более потрясшее его сообщение: Теодор Бильрот заболел угрожающим его жизни воспалением легких. Брамс немедленно обращается в Вену со спешными запросами, и только собственноручное трогательное письмо друга убеждает его в том, что опасность предотвращена. Бильрот поправляется, но Брамс находит, что его цветущий вид несколько неестественен. Как и многие совершенно здоровые люди, композитор проявляет непонимание болезненного состояния и физических страданий и даже противостоит им с некоторым страхом. Возможно, что он слишком ясно обнаружил эти свои взгляды перед другом. Во всяком случае, при всем взаимном глубоком уважении прежние отношения уже более не сохраняются, и постепенно этот великолепный союз ослабевает.

Возможно, что на это оказали влияние еще и другие обстоятельства. Благодаря продолжавшемуся ухудшению здоровья, Бильрот стал значительно более щепетилен в отношении некоторых чуждых ему черт характера

Брамса, прежде всего его склонности к сарказму и его резких манер. Со своей стороны, Брамс охладевает к другу в результате ряда невыясненных недоразумений. В своем заслуживающем внимания предисловии к переписке между Брамсом и Бильротом доктор Готлиб Бильрот прежде всего ссылается на следующие два происшествия. В новом кабинете хирурга висит портрет Брамса; под ним Бильрот прикрепляет написанную рукою Брамса нотную строку, которую он недолго думая вырезал из подаренного ему композитором подлинника партитуры струнного квартета a-moll. Брамс всю жизнь с большим усердием собирал автографы, поэтому то, что его рукопись была разрезана, он воспринимает как величайшее кощунство и больше не может уважать друга, который так обращается с его даром. Бильрот же особого значения автографам не придает и помещает строчку под портретом только для того, чтобы рядом с ним всегда находилось нечто принадлежащее перу любимого маэстро.

Значительно более неприятным является другой инцидент, вызванный Гансликом. Последний показывает композитору письма, адресованные ему Бильротом по поводу отдельных произведений Брамса и забывает, что в одном из писем имеется замечание о том, что Брамс как человек не в состоянии полностью освободиться от последствий запущенного воспитания. Это должно было глубоко оскорбить маэстро, относившегося к своим родителям с большой любовью и, поскольку, по желанию Ганслика, он никогда не упоминает об этом вопросе, его горечь прорывается по совершенно неподходящему поводу. Бильрот устраивает вечер для мужчин в тесном дружеском кругу. Когда Брамса приглашают сыграть его новые произведения, он проявляет такой недружелюбный сарказм, можно сказать, неприязнь, что у хирурга не хватает духа в дальнейшем вновь приглашать его в свой дом. Однако духовные узы, связывающие обоих друзей, слишком сильны, чтобы допустить длительное охлаждение. Если даже былая сердечность и не устанавливается вновь, то все же между ними остается прочная интеллектуальная связь, основанная на общих духовных интересах.

Несмотря на то, что охлаждение этих отношений, несомненно, произошло не без вины Брамса, все же следует, с другой стороны, констатировать стремление стареющего маэстро сохранять связи с близкими ему людьми в неизменном виде. Брамс сам указывает на это, когда в 1887 году пишет Бильроту[5]: «То, что Ты пишешь о возрастающем одиночестве, звучит всегда немного грустно. Я сочувствую этому и желал бы, чтобы ты заблаговременно проявлял предусмотрительность. Ведь именно так я и поступаю, — я, с давних пор, вернее всегда, бывший и остающийся убежденным «одиночкой». Как уже упоминалось, возобновление дружбы с Бюловым в 1887 году следует приписать инициативе Брамса, а двойной концерт был написан, главным образом, с мыслями об Иоахиме. В 1887 году в Баден-Бадене композитор играет его с Иоахимом, а также с превосходным виолончелистом Гаусманом в присутствии Клары Шуман, и после продолжительного перерыва возобновляется прекрасное творческое содружество, приносящее высшую радость обоим художникам.

Помимо этого, перед Брамсом открывается новая форма участия в общественной жизни в основанном в 1885 году Венском обществе музыкантов, почетным президентом которого он избирается в декабре 1886 года. Маэстро принимает активное участие в развитии этого объединения, так как считает, что исполнительская деятельность Общества важна для поощрения молодого поколения музыкантов. Однако светская часть его обязанностей доставляет ему еще бóльшее удовлетворение, чем художественная. Он не пропускает ни одного из приятных компанейских собраний и по воскресеньям охотно встречается с некоторыми членами Союза на экскурсиях в Венском лесу. Ядро компании экскурсантов составляют старые друзья Эпштейн, Брюль, Гольдмарк, утонченный композитор Роберт Фукс и превосходный преподаватель фортепиано Антон Доор. К ним из числа более молодого поколения присоединяются композиторы Хейбергер, Роттенберг, Р. фон Пергер, впоследствии руководитель общественных концертов и, наконец, истинный famulus * Брамса Эвзебиус Мандишев-

* Помощник *(лат.)*.

ский. Последний стал наследником Поля в музее Общества любителей музыки, в большой степени благодаря содействию Брамса, который уже в 1879 году дружески поддерживал молодого музыканта. Создавалось впечатление, что маэстро перенес на Мандишевского те теплые чувства, которые он так много лет питал по отношению к его предшественнику.

Брамс чрезвычайно ценит этого чуткого художника с его разносторонним, как музыкальным, так и литературным образованием. Ему нравится, что молодой ученый не стесняется выполнять несложные деловые поручения, например, упаковку почтовых посылок, и одновременно не колеблется высказывать критические замечания по поводу произведений почитаемого маэстро, если считает это нужным. Архивариус делается незаменимым для композитора также и благодаря тому, что считается с его никогда неиссякающей страстью к коллекционированию ценных предметов старины и таким образом заполняет пустоту, образовавшуюся в результате смерти Ноттебома и Поля. Наконец, друг «Манди» симпатичен Брамсу еще тем, что полностью разделяет его чувство веселого юмора. Брамс любит подтрунивать над молодым художником по поводу его успехов в руководимом им превосходном женском хоре. Однажды, предлагая ему в открытке предоставить архиву Общества любителей музыки три увертюры Дворжака, композитор добавляет следующий вопрос: «Может быть, желаете также и «Поцелуй» Сметаны? Или женский хор лучше поставляет этот товар?» В общении с Мандишевским Брамс может также дать волю своему пристрастию начинять письма музыкальными намеками, понятными только посвященным. Так, например, он как-то отправляет из Ишля письмо с несколькими небольшими поручениями и пожеланиями и, чувствуя себя виновным, надписывает на конверте под адресом начало своего собственного одиннадцатого вальса из «Песен любви». Пропущенные на конверте слова «Ach es ist nicht auszukommen mit den Leuten * Мандишевский, очевидно, тот-

* «Нет, с людьми прожить на свете невозможно» *(нем.)*. Перевод И. Тюменева.

час же восполнил. Со своей стороны, ученый видит в Брамсе не только возвышающегося над всеми гения, но также и на редкость доброго человека, который принимал теплое участие во всем касающемся его лично — от сомнений научного характера до семейных обстоятельств — и всегда готового помочь молодому другу советом и делом. Когда Мандишевский заканчивает свой большой труд, издание полного собрания сочинений Шуберта, Брамс посылает постоянно обремененному денежными заботами ученому 1000 марок с характерными лаконичными словами: «Примерно такой вид имеет, вероятно, «пожертвование от души». Не может ли себе позволить совершить этот акт некто, получивший, как Вы знаете, особенно большую радость от Вашей последней прекрасной работы и, к тому же, как Вам также известно, сердечно расположенный к Вам?»

Три года, которые связаны между собой летним пребыванием в Туне, ознаменованы ярко выраженным сокращением концертной деятельности Брамса. Теперь наиболее важным делом ему представляется только исполнение своих новых произведений. 24 ноября 1886 года он играет в Вене вместе с Гаусманом сонату для виолончели, 2 декабря того же года сонату для скрипки A-dur с Хельмесбергером, в том же месяце в Будапеште трио c-moll с Хубаем и Поппером. Двойной концерт впервые исполняется 18 октября 1887 года в Кельне Иоахимом и Гаусманом, выступающими в качестве солистов, последняя скрипичная соната — 22 декабря 1888 года вместе с Хубаем. Брамс охотно посещает Мейнинген, где оркестру удается добиться превосходных исполнений под руководством молодого Фрица Штейнбаха, — последний сменил Рихарда Штрауса, кратковременного преемника Бюлова. Здесь Брамс не только наслаждается великолепным исполнением собственных произведений, но часто доставляет себе особое удовольствие, слушая исполняемые специально для него незнакомые вещи Баха или Моцарта. Вообще по возможности он избегает поездок и лучше всего чувствует себя в Австрии. Когда наступает весна 1889 года, он принимает решение избрать свою летнюю резиденцию не слишком далеко от Вены. Он вновь возвращается в

Ишль, и теперь пребывание здесь настолько удовлетворяет его, что он остается верным этому месту до конца жизни. Он усердно расхваливает друзьям достоинства Ишля, заключающиеся не только в прелести пейзажа, но и в радостных, приветливых людях, которые производят на него, «достаточно серьезного в домашней обстановке», чрезвычайно освежающее впечатление.

Брамс часто ездит из Ишля в находящийся вблизи Гмунден к гостеприимной семье фон Миллер-Айххольц, в великолепном поместье которой он чувствует себя как дома. Виктор фон Миллер и его супруга Ольга принадлежат к числу самых преданных друзей Брамса, и в их доме регулярно собираются все, кто принадлежит к кругу Брамса. Вскоре после смерти маэстро г. фон Миллер увековечил свое уважение к художнику прекрасным памятником в виде Брамсовского музея в Гмундене, где содержится вся обстановка ишльской квартиры, включая оконные рамы, а также большое число картин, писем и автографов. Сыну, Эжену фон Миллеру, мы обязаны множеством самых привлекательных моментальных снимков из последних лет жизни маэстро. Эти фотографии раскрывают домашнюю сторону жизни Брамса, и часто закоренелый холостяк предстает в виде поклонника прекрасного пола.

В Ишле летом 1889 года Брамс получает сообщение о двух оказанных ему почестях. От австрийского императора он получает рыцарский крест ордена Леопольда, а из родного города 23 мая поступает следующая телеграмма[6]: «Рад сообщить Вам, что Вы избраны почетным гражданином Гамбурга. Подробности письмом бургомистр Петерсон». Таким образом, на долю Брамса выпадает большое отличие. До сих пор город Гамбург избрал почетными гражданами только 12 человек; среди них находятся вызывающие искреннее восхищение Брамса люди, как, например, генерал Блюхер, Мольтке и Бисмарк. Каким же путем осуществился этот удивительный перелом в родном городе композитора? Его можно объяснить одним словом: Бюлов. С 1886 года дирижер работает в Гамбурге, и его связывает со старым бургомистром и его дочерью Тони сердечная дружба. Бюлову известны чувства Брамса по отношению к

Гамбургу, и он хотел бы добиться для него удовлетворения за старую, никогда не забывавшуюся обиду. Поэтому он подает бургомистру мысль, каким путем оказать уважение гамбургскому маэстро, и так воодушевляет его на это дело, что господин Петерсен побеждает все препятствия в Сенате.

Брамс чрезвычайно обрадован этой почестью, несмотря на то, что любой знак внимания со стороны родного города вызывает в нем некоторую горечь и чувство, что это «слишком поздно». Он выражает свою благодарность Гамбургу тем, что в сентябре 1889 года приезжает на торжество, имеющее место по случаю торгово-промышленной выставки, и передает «Цецилиен-ферейну» новое произведение «Праздничные и памятные песни» ор. 109 для первого исполнения. После этого, 14 сентября, происходит вручение маэстро почетной грамоты, и во время следующего за этим празднества в загородном доме бургомистра между Брамсом и семейством Петерсен устанавливаются дружеские отношения. Когда «Праздничные и памятные песни» выходят из печати, композитор считает вполне уместным посвятить их старому бургомистру. В ответ он получает следующее благодарственное письмо[7]: «Моей дилетантской персоне оказана большая честь. К счастью, не надо быть специалистом-музыкантом для того, чтобы получать от музыки удовольствие и отраду и, поскольку я с истинно возвышенным чувством наслаждался этим прекрасным произведением на выставке, я надеюсь и впредь, слушая его, вкушать мир и радость. Ваши сочинения и Ваше имя надолго переживут меня, и, таким образом, я могу охотно примириться с тем, что благодаря Вашему посвящению моя личность станет известной потомству». Характерно, что подлинному инициатору его почетного гражданства, Бюлову, Брамс не выражает благодарности непосредственно, но тон их взаимоотношений становится еще более сердечным, и, когда несколько месяцев спустя, 8 января 1890 года, празднуется шестидесятилетие Бюлова, маэстро посылает ему рукопись своей третьей симфонии, которую дирижер всегда особенно любил. В Гамбурге юбилей Бюлова отмечается очень торжественно; несколько любителей музыки жертвуют по этому поводу

сумму в 10 000 марок с назначением использовать ее на представляющиеся юбиляру достойными художественные цели. Когда Брамс узнает об этом, он адресует своему другу следующее, вообще для него характерное письмо [8]:

Дражайший!

Ты без передышки даешь мне столько поводов писать тебе, притом подробно и с благодарностью, в лучшем и самом разнообразном смысле этого слова, что письмо слишком легко откладывается, и даже совсем не пишется... Книга Зиттарда («Иоганнес Брамс как симфонист и Эдуард Марксен»)... скверная... Мне никогда не приходилось видеть таких извилистых оборотов!.. *

«Насколько мне известно, он с самого начала очень тепло относился к моему творчеству. От случая к случаю он мне посылал кое-что из своих рецензий. Возможно, я постеснялся ответить на это лишь открыткой, а это самое большое, на что я способен в подобном случае, — но либо открытка, либо ничего. Ведь он не знает, что я бедный «одиночка», который, собственно говоря, значительно лучше чувствует себя в своей шкуре, когда все его оставляют в покое... Что ты думаешь делать с 10 000 марок? Разумеется, не стипендии для фортепианных гурий? Я часто думаю о том, что по случаю окончания издания (сочинений) Генделя Кризандеру следовало бы сделать ценный подарок. Но я не тот человек, который может провести что-либо подобное в жизнь и опасаюсь гласности даже и в подобном случае...

Сердечно Твой И. Б.»

Бюлов охотно соглашается с инициативой Брамса, несмотря на то, что ни по существу, ни лично Кризандер ему не импонирует. Однако потом, когда исследователь Генделя присылает длинное письмо относительно своей научной деятельности, но вообще не высказывает своего

* Эту фразу Брамс в своем письме начертал в виде извилистой линии.

отношения к щедрому дару, он чувствует себя несколько разочарованным. Брамс вполне понимает неуклюжее поведение своего земляка, хотя и не может его одобрить. Нижеследующее письмо[9] по этому вопросу к Бюлову заслуживает интереса как характерное для личности композитора:

«Дорогой друг! Когда совершаешь что-нибудь хорошее и справедливое или полагаешь, что совершил, можно, пожалуй, спокойно выжидать дальнейшего. Ты находишься как раз в таком положении и должен был бы запретить твоим мыслям совершенно бесполезно фантазировать (относительно «не заслуживает труда» и т. д.). Кр(изандер) чудаковатый фанатик, но Ты не можешь знать, не можешь себе представить, что ему теперь приходит в голову. Но пусть это будет за или против того, чтобы принять Твой подарок, — он может быть только самого лучшего мнения о Тебе и Твоем предложении. Я ставлю себя на место Вас обоих и готов поучиться и Тебя и у него. На месте Кр(изандера) мне было бы крайне необходимо получить указание, что в подобном случае следует непременно сразу сказать свое веское слово. А на Твоем месте моя фантазия, безусловно, тоже была бы склонна разгуляться в сфере самого мрачного минора! Наконец, я должен еще сказать, что с полным удовольствием думаю о возможности отказа со стороны Кризандера (с самой трогательной, радостной благодарностью), так как он больше абсолютно не нуждается в деньгах... Дорогой друг, моя болтовня приводит меня в ужас... Я нахожу, впрочем, что в первой фразе моего письма, действительно, сказано все что следует. Если Ты несогласен с этим мнением и все еще ничего не получил от Кризандера, скажи мне одно слово, и я напишу ему. Я могу это сделать тем раньше и тем любезнее, что мог бы, как уже сказано, считать и себя способным на подобное поведение... Итак, довольствуйся этим.

Привет от всего сердца
Весь твой *И. Брамс*».

Однако дальнейшие меры со стороны Брамса оказались излишними, так как вскоре Бюлов сообщает, что

дело полностью улажено и Кризандер с большим умилением принял деньги.

1890 год беден внешними событиями. В марте Брамс наслаждается великолепным исполнением «Праздничных и памятных песен» под управлением Вюльнера и новых мотетов a cappella op. 110 в Кельне. После этого он едет вместе с Видманом в Италию, где в основном посещает знакомые места и, несмотря на это, каждый раз заново поражается неожиданными красотами. Лето в Ишле приносит великолепный плод — струнный квинтет op. 111. Его поражающая свежесть ни в чем не обнаруживает надвигающуюся старость композитора. Однако самому Брамсу кажется, что этим произведением он исчерпал себя. Он, который ничего так строго не осуждает, как внутренне необоснованную плодовитость, хочет предупредить возможное ослабление своей творческой мощи. Поэтому он решает закончить свою композиторскую деятельность этим исключительно удавшимся произведением. За плечами у него дело всей жизни. Ему 57 лет, и он полагает, что может разрешить себе покой и досуг. Отныне он хочет бросить ретроспективный взгляд на проделанное, уничтожить все то, что не является ценным, довести до конца пригодные начатые работы и одновременно сделать распоряжения относительно своего материального имущества. В последние месяцы 1890 года Брамс начинает подготовку к составлению своего завещания.

НАВСТРЕЧУ КОНЦУ (1891—1897)

В Ишле, в день своего пятидесятивосьмилетия, Брамс в письме к своему издателю и другу Зимроку излагает свое завещание. В нем в первую очередь он упоминает свою сестру Элизу — брат Фриц умер уже в 1886 году— и мачеху, затем преданную госпожу Селестину Труксу и хозяина в Ишле, на своей второй родине. Кроме того, он одаряет организации взаимопомощи музыкантов в Вене и в Гамбурге, а также Общество любителей музыки, которому завещает свои книги, ноты и ценную

коллекцию автографов *. Однако в то время как маэстро формально завершает дело, которое занимало его уже продолжительное время, внутренне он снова освободился от томительного прощального настроения. Правда, в первую очередь он посвящает себя работам, не требующим исключительного творческого напряжения, — заканчивает подготовку для печати старого сборника канонов, бо́льшей частью относящегося ко времени женского хора в Гамбурге, и завершает начатые еще в 1888 году вокальные квартеты ор. 112. Но вскоре он ощущает прилив новых творческих сил. Тут уже ничем не может помочь принятое твердое решение своевременно отказаться от творческой деятельности: он вынужден подчиниться силе своего вдохновения.

Через два месяца после составления своего завещания Брамс шлет из Ишля преданному «Манди» партитуру своего трио с кларнетом и в ответ на восторженную похвалу последнего признается, что это произведение лишь «близнец значительно бо́льшей глупости», которую он теперь пытается «произвести на свет». Имеется в виду чудесный квинтет с кларнетом, одна из жемчужин брамсовской камерной музыки. Поразительно предпочтение, оказываемое в обоих сочинениях кларнету, инструменту, который Брамс до сих пор никогда не использовал в своих камерно-музыкальных сочинениях. Заслуга в этом принадлежит Рихарду Мюльфельду, выдающемуся кларнетисту Мейнингенского оркестра, который невольно вдохновил композитора. Во время посещения Брамсом в марте этого года герцогского двора его глубоко захватила единственная в своем роде игра артиста, и впредь его любовь принадлежит «меланхолическому певцу» оркестра, который особенно подходит для серьезного настроения произведений стареющего

* К числу ее «гвоздей» принадлежат симфония g-moll Моцарта, шесть «Солнечных квартетов» Гайдна, два листа, передняя сторона которых исписана Бетховеном, оборотная Шубертом, различные песни и танцы Шуберта, многочисленные страницы набросков Бетховена, «Танцы Давидсбюндлеров» Шумана, первая редакция симфонии d-moll Шумана, концертный финал вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера и т. д.

композитора. Само собой разумеется, что «Фрейлейн кларнет», как Брамс имел обыкновение называть Мюльфельда из-за его особенно мягкого звука, участвует в первом исполнении обоих произведений. Оно имеет место 12 декабря 1891 года в Берлине в концерте квартета Иоахима, и восторг публики настолько велик, что адажио квинтета приходится повторить. Среди слушателей присутствует знаменитый мастер исторической живописи Адольф Менцель, который под впечатлением исполнения изображает Мюльфельда в виде некоего греческого божества и через несколько месяцев посылает Брамсу это изображение со следующими словами[1]: «Здесь неоднократно вспоминают Вас, и мы часто высказываем подозрения, что вероятнее всего в некий определенный вечер (инкогнито, в мейнингенском парадном туалете) явилась Муза собственной персоной, чтобы почтить произведение, исполнив определенную партию из деревянных духовых. В приложении попытка запечатлеть величественное видение».

В это пребывание в Берлине между Брамсом и Менцелем устанавливаются сердечные личные отношения, они считают себя коллегами, так как оба были удостоены награждения прусским орденом «Pour le mérite» *. Они отлично понимают друг друга в вопросах мировоззрения и жизненных взглядов, и обоих художников сближает также присущая им способность наслаждаться маленькими жизненными радостями. Для своего нового друга живописец устраивает грандиозные пиршества, на которых без устали едят, пьют и ведут оживленные дискуссии. Проведя таким образом около семи часов подряд, семидесятишестилетний Менцель, как и почти шестидесятилетний Брамс, не только не чувствует себя утомленным, но скорее всего освежившимся. Еще в апреле 1892 года племянник Менцеля Отто Кригар-Менцель пишет Брамсу[2]: «Могу Вас без фальши заверить, что такие чудесные и веселые попойки, как в те декабрьские дни, когда Вы находились среди нас, еще не повторялись». Из того же письма между прочим явствует, что Брамс через Менцеля старался добиться

* «За заслуги» *(франц.)*.

награждения орденом «Pour le mérite» Бильрота — доказательство теплых чувств, которые он все еще продолжает питать к своему другу, так как подобного рода хлопоты, несомненно, даются маэстро нелегко. Однако Менцель не в состоянии исполнить этого желания, так как именно он сам всегда выступал за соблюдение строгой независимости художественного и научного отделений Академии. Очевидно, Брамс умел отдать должное этой аргументации, и его дружба с Менцелем продолжается с неослабевающей силой на постоянную радость обоим художникам.

Во время берлинских торжеств в 1891 году Брамс, — как он сам пишет, — все время думает о Кларе. Между этими двумя людьми, связанными почти сорокалетной дружбой, в октябре этого года произошло нечто такое, чего оба не могли бы себе представить: расхождение во мнениях приняло столь острый характер, что привело к полному разрыву отношений. Поводом к этому послужило незначительное обстоятельство. Симфония d-moll Шумана существует в двух весьма отличающихся друг от друга редакциях. Брамс, владеющий первым вариантом, еще в 1888 году энергично ратовал за его издание, так как в художественном отношении он представлялся ему значительно более ценным, чем вышедшая из печати переработка. В декабре 1890 года он писал Вюльнеру: «Я нахожу восхитительным, что это прелестное произведение сразу было облечено в наиболее красивое и соответствующее ему одеяние. На то, что позднее Шуман его так утяжелил, его мог соблазнить скверный Дюссельдорфский оркестр, но все его прекрасное, свободное и грациозное движение стало невозможным в этом неуклюжем наряде». Затем Вюльнер в этом виде с большим успехом исполнил симфонию в Кельне, и Брамс несколько раз запрашивал Клару, согласна ли она на издание первой редакции. Клара на это никогда по-настоящему согласия не давала, но, поскольку, с другой стороны, она также и не противопоставляла его предложению категорического отказа, он полагал, что может считать ее одобрение само собой разумеющимся. Когда же в 1891 году симфония выходит из печати, Клара крайне изумлена и возмущена, так как из боязни повре-

дить репутации своего супруга, она является принципиальной противницей издания всех произведений, оставшихся после Шумана неопубликованными. На попытки Брамса объясниться она отвечает письмом, которое, по мнению получателя, не говоря уже о всех дружеских отношениях, является «слишком резким даже для любого порядочного человека» и «делает невозможным дальнейшее».

Образ действий маэстро вполне понятен: с деловой точки зрения Клара неправа, так как он действительно писал ей об этом вопросе. Но по существу речь идет о совсем другом, и случай с симфонией d-moll только выявляет это. Уже много лет на сердце Клары скапливается горечь, так как ей все больше недостает со стороны своего лучшего друга той отзывчивости, того тепла и сердечности, которые столь свойственны ей самой. Она не может примириться с холодной, иронической манерой Брамса, совершенно всерьез принимает каждую его — подчас, безусловно, неуместную — шутку и часто надолго запоминает какое-нибудь мимолетно оброненное и тотчас позабытое Брамсом слово, сохраняя на сердце тяжелую обиду. Она чувствует себя обойденной новыми друзьями, ревнует к Элизабет фон Херцогенберг или к Бильроту, которые умеют лучше ее формулировать свои художественные впечатления, и поэтому, действительно, часто раньше, чем она, знакомятся с новыми произведениями Брамса. С возрастом — Кларе уже 72 года! — она делается все более впечатлительной. Каждый самый незначительный разлад в отношениях с любимым другом глубоко потрясает ее; вполне понятно, что при открытом характере артистки продолжающиеся мелкие обиды должны в конце концов привести к вспышке. Как ни склонен в подобных случаях Брамс вести себя пассивно и предоставлять делам идти своим чередом, на этот раз он все же не может обрести покоя. Ведь дело идет о существе, которое, несмотря на все, чем его одарила богатая человеческим опытом жизнь, наиболее близко его сердцу. И когда теперь он проверяет самого себя, то начинает понимать, что «своей манерой заслужил большую боль, вызванную тем, что она отвернулась от него». Он признает, что хотя образ дей-

ствий Клары, пожалуй, внешне и был несправедлив, тем не менее, внутренне она была права, и на этот раз первый шаг к примирению исходит от него.

Уже к рождеству 1891 года он смиренно обращается к ней с ласковым поздравительным письмом. Клара тоже не может больше сердиться, и так, зондируя почву и колеблясь, они оба возвращаются к старому, сердечному тону. Последний решающий шаг Брамс предпринимает к ближайшему дню рождения Клары. Для того чтобы внести полнейшую ясность в их отношения, он вынуждает себя откровенно признаться в том, что уже много лет расстраивает его и, возможно, оказало влияние на характер его отношения к Кларе. Его подруга не включила в состав полного собрания сочинений своего мужа некоторые из впервые изданных Брамсом фортепианных пьес Шумана, и, со свойственной ему закоренелой недоверчивостью, Брамс объясняет это нежеланием Клары видеть его имя в сочетании с именем ее любимого Роберта. Для Клары непостижимо, как после стольких лет артистического содружества он мог подозревать ее в подобного рода мыслях. Она заявляет, что в данном случае речь может идти исключительно о рассеянности с ее стороны. Недоразумение окончательно ликвидируется после того, как Клара просит его принять на себя редактирование дополнительного тома полного собрания сочинений Шумана, в котором должны быть опубликованы не только упомянутые фортепианные пьесы, но также и другие отобранные Брамсом произведения.

Так миновала серьезная размолвка между двумя старыми друзьями. Отныне поведение Брамса в отношении Клары становится иным. Он находит теплые, сердечные слова и в изобилии расточает веселые выдумки и внимание, чтобы подбодрить и утешить страдающую старую женщину. Теперь отчетливо обнаруживается доброе сердце Брамса, бо́льшей частью скрытое под жесткой оболочкой. Письма, адресованные Кларе в эти годы, овеяны настроением мирного вечернего пейзажа, освещенного последними лучами заходящего солнца.

Кроткое спокойствие и просветленность все более и более овладевают Брамсом. Они не нарушаются даже

при сильных потрясениях, когда круг его друзей сужается и смерть вырывает у него кого-либо из любимых людей. В январе 1892 года болезнь сердца уносит госпожу фон Херцогенберг. Правда, отношение Брамса к «великолепной госпоже Лизель» в течение последних лет уже не было проникнуто прежней сердечностью. Причины этого совершенно неизвестны, если попросту не возложить ответственности за них на глубоко укоренившуюся в Брамсе неловкость перед больными людьми — сперва в течение многих лет тяжело болел Генрих фон Херцогенберг, затем его жена. Но теперь, когда он навеки потерял свою подругу, ее прелестный образ возникает перед ним во всем прежнем блеске, и у него вырываются следующие строки к другу: «Я не могу Вам писать, несмотря на то, что всеми мыслями нахожусь с Вами. Было бы тщетной попыткой высказать Вам все, что меня так глубоко и всецело наполняет. Вы будете безмолвно сидеть в Вашем горе, не будете иметь слов и не пожелаете их услышать... Вы знаете, как невыразимо много я потерял в лице Вашей дорогой супруги, и можете из этого заключить, с каким чувством я думаю о Вас, который был с ней так связан, как это вообще доступно людям... Как мне было бы хорошо, если бы я мог молча сидеть у Вас, пожимать Вашу руку и вместе с Вами вспоминать о любимой, прекрасной!»

В том же году умерла его сестра Элиза. Конечно, между неравными братом и сестрой никогда не существовало настоящей духовной связи, но Брамс, хотя бы уже из одного только уважения к своей любимой матери, которая всегда жила с Элизой в полном согласии, тепло относился к сестре. Кроме того, он постоянно с самой большой любовью заботился о ней, и поскольку теперь это уже не было нужно, художник, которому мало что доставляло такую радость, как возможность помогать другим, должен был воспринять это как тяжелую утрату.

Смерть Элизы вынуждает Брамса изменить свое завещание. Он просит Зимрока вернуть письмо и на его оборотной стороне делает заметки для новой редакции завещания, из которых вытекает, что, помимо некоторых наследников, он желает оставить все свое состояние Обществу любителей музыки. Однако Брамс не приводит

завещание в порядок по установленной законом форме; поэтому после его кончины оно оспаривалось различными дальними родственниками, и только после продолжительных переговоров было достигнуто соглашение. При этом Общество любителей музыки получило все книги и ноты композитора, а также те из оставшихся после него писем, которые не были затребованы обратно отправителями или их наследниками.

В 1893 году, едва через год после свадьбы, в возрасте тридцати шести лет умирает веселая Гермина Шпис. Когда Брамс получает это сообщение, он долго сидит за телеграммой «сперва почти без мыслей, затем — с несущимися вихрем». Жестокая судьба, должно быть, глубоко потрясла его, хотя артистка Гермина Шпис была вытеснена из его сердца другой звездой на небосводе пения. С начала 1890 года маэстро выказывает самое горячее сочувствие обладательнице контральто Алисе Барби, певице истинно классической красоты и совершенно необыкновенного по совершенству голоса. Предположение Кальбека, что на самом деле Брамс только в 1892 году открыл искусство Барби, опровергается письмом Брамса Кларе от февраля 1890 года, в котором он заявляет, что многое вообще невозможно услышать в лучшем исполнении, чем у Барби. Осенью того же года он побуждает певицу посетить Клару, чтобы доставить последней особое удовольствие. С воодушевлением рассказывает он своим знакомым о ее успехах, восторгаясь ею более, чем какой-либо другой артисткой ранее. Он, который только в редчайших, исключительных случаях выступает как пианист, берет на себя в прощальном концерте, устраиваемом Барби перед ее бракосочетанием с графом Стомерзее, сопровождение всей программы, а несколько лет спустя сообщает Кларе, что отложил свой отъезд в Ишль, так как Барби задержала его в Вене.

Эпизод с Алисой Барби позволяет наиболее полно воссоздать образ стареющего Брамса. Он исполнен некоего вдумчивого, ясного спокойствия, в нем меньше сарказма и горечи, чем в прежние годы, и он больше думает о других. Но порой, когда он сталкивается с каким-нибудь сильным переживанием, увеличивающаяся с возрастом мудрость мгновенно исчезает. И тогда серд-

це низкорослого толстого мужчины с белой бородой начинает биться так же бурно, как у юноши.

Шестидесятилетие Иоганнеса Брамса, пользующегося ныне повсюду самым большим уважением, служит поводом для многочисленных торжеств. Вполне понятно, что художник, который никогда не был расположен к подобного рода мероприятиям, своевременно спасается бегством из Вены. В это время его друг Видман оказывается очень кстати свободным, чтобы предпринять вместе с Брамсом поездку на юг. Сколь желанным для композитора было путешествие в Италию именно со швейцарским писателем, явствует из письма, годом раньше адресованного Бюлову[3]:

«Пожалуй, я могу еще поспеть как раз в момент, когда Вы весело упаковываете свои чемоданы, чтобы от всего сердца пожелать вам (Бюлову и его супруге) самого прекрасного и радостного на дорогу. Между прочим, для меня верным признаком самого лучшего здоровья является то, что ты вместо того, чтобы поехать в какую-нибудь франкфуртскую школу фортепианной игры, направляешься в Италию подышать великолепным воздухом и окунуться в красоту... Почему же и я не еду — ведь каждая поездка туда становилась для меня все более прекрасной и ценной... Ты, наверное, даже поедешь в Палермо? Дотуда можешь передавать от меня приветы! Почему мой привычный, дорогой спутник по Италии (Видман из Берна) остается на этот раз дома? Для этого нужно не только единое мышление, но требуется также, чтобы у обоих были одинаковые (здоровые) ноги». Как раз здоровые ноги Видмана пострадали во время совместной поездки. Оба друга (а также присоединившиеся к ним дирижер Ф. Хегар и венгерский пианист Р. Фрейнд) путешествуют до самой Сицилии. При возвращении с острова писатель так неудачно упал на корабле, что сломал ногу, и Брамс проводит день своего шестидесятилетия у больничной койки друга в Неаполе.

Разумеется, многие поздравления настигают его и на чужбине. Так, Адольф Менцель пишет[4]: «Сердечные пожелания к шестидесятилетию!!! Был бы я с Вами, я бы Вас там зарисовал коленопреклоненным за мо-

литвой перед святой Розалией из Палермо!!!» Это, конечно, шутка, так как Брамс, будучи протестантом, никогда не подумал бы о том, чтобы стоять на коленях перед изображением святой. Друг Брамса, Игнац Брюль, знающий, что ему весьма неприятны любые торжественные письма, дает о себе знать шутливым стихотворением [5]:

Высокочтимый друг!
Вас нынче недостатком поздравлений
Мир не обидит...
Сойдет и мое в лавине других, —
Решил я — и сел кропать Вам стих.
Но слышится мне Ваш гневный укор:
«Куда столько писем? К чертям этот вздор!»
И тут я немею,
Смущаюсь, глупею...
Но радостно мне, что во время одно
С Вами, маэстро, мне жить дано.
И с этим хотя бы себя, могу ль
Я не поздравить — Ваш

Игнац Брюль? *

После возвращения Брамса чествование продолжается. Общество любителей музыки заказывает скульптору Шарфу медаль в честь Брамса, и маэстро получает одну золотую медаль для себя лично и некоторое количество бронзовых для раздачи друзьям. Из Ишля он ведет с Мандишевским переписку относительно кандидатур получателей и объявляет о своем согласии со списком, тщательно составленным Мандишевским и содержащим круглым счетом 50 фамилий. В Ишле у самого Брамса имеются более важные дела. Он продолжает начатую еще в прошлом году работу над циклом фортепианных пьес ор. 116—117 и создает ор. 118 и ор. 119. Частично при этом используются сочинения более раннего периода, на которые теперь Брамс накладывает отпечаток стиля, характерного для периода его старости.

Кроме того, он приступает к уже давно манившей его работе, которую не мог выполнить раньше из-за недостатка досуга, вызванного творческой загруженностью.

* Перевод И. А. Лихачева.

Брамс, смолоду питавший искреннюю любовь к народным песням и с неутомимым усердием собиравший их, ныне берется за обработку особенно ценимых им песен в целях их издания. Он снабжает их фортепианным аккомпанементом, в котором, несмотря на всю его простоту, чувствуется рука Брамса. С добросовестностью настоящего филолога он старается раздобыть для своих изданий аутентичные тексты. Он сличает различные редакции стихотворений и самолично ведет пространную переписку со своим другом «Манди» по поводу незначительных отклонений. Он отдается этой работе с особым удовольствием. Своим друзьям он рассказывает об этом с таким теплом, какого никогда не проявил бы раньше по отношению к собственному творчеству, и с гордостью пишет своему издателю Зимроку: «Думаю, что они, подобно яркому солнечному свету, ослепят берлинских филистеров». Когда же большой труд, состоящий из семижды семи песен, лежит перед ним готовым, его радость омрачается печальным событием. Во время работы он часто с любовью думал об одном своем друге, который особенно должен был бы оценить ее. Это Филипп Шпитта, выдающийся историк музыки, который уже давно принадлежал к узкому кругу друзей Брамса и которого последний отметил посвящением ему мотетов ор. 74. Брамс чтит в лице Шпитты гениального биографа Баха и пролагающего новые пути историка (одна из самых содержательных оценок творчества Брамса также принадлежит перу Шпитты) и знает, что в вопросе издания народных песен ученый будет полностью разделять его мнение. Весной 1894 года он ему первому посылает на просмотр оттиски произведения и потрясен, когда вместо ответа получает извещение о внезапной смерти Шпитты.

Вообще 1894 год приносит ему много скорби. 6 февраля умирает Бильрот; в его лице Брамс лишается того друга, который — не говоря о музыкантах наиболее тесного его круга — пожалуй, в наибольшей степени стимулировал его вдохновение. Когда Видман выражает ему соболезнование, Брамс пишет: «Вы... выражаете мне Ваше сочувствие по поводу утраты друга. А я ощущал ее уже в течение многих лет и буду ощущать снова и

сильнее с годами. Как раз теперь я, и, вероятно, многие его знакомые, испытал чувство облегчения... Хотя свойственная ему чрезвычайно большая деловая активность сохранялась до последнего дня, мне он казался тенью своей былой энергии и жизнерадостности, и это было мучительно и неприятно... Бильрот имел все большие — да и малые — качества для того, чтобы сделаться популярным. Но мне хотелось бы, чтобы Вы могли увидеть, как я, что значит быть здесь любимым. Это мы здесь у себя знаем и умеем, Вы же у себя — нет. Нигде не умеют так открыто любить, проявлять любовь так красиво и с таким теплом, как здесь,— я имею в виду, прежде всего, лучшую часть народа (народ, галерка!)».

Всего через 6 дней после смерти Бильрота Брамса вновь постигает незаменимая потеря: смерть избавляет от мучительнейших страданий Ганса фон Бюлова, его «преданную дирижерскую палочку» *. Брамс настолько потрясен, что не может решиться выразить свое соболезнование непосредственно вдове. Он просит дочь гамбургского бургомистра Тони Петерсен возложить венок и одновременно увековечивает память благородного человека Бюлова, жертвуя по 1000 марок на учреждение двух стипендий в учебных заведениях для немецких музыкантов. Велико его негодование, когда благодаря Зимроку общественность узнает об этих дарах; он заявляет своим друзьям: «Теперь я имею вид самого пошлого благотворителя».

Огорчение другого порядка должно было ему доставить письмо, полученное в апреле 1894 года из Гамбурга. Теперь, когда ему 61 год, ему предлагают то самое место, которое он так страстно желал получить, когда был молодым человеком. В состав руководства Гамбургского филармонического оркестра вошли новые члены, горящие желанием исправить несправедливость, допущенную их предшественниками по отношению к Брамсу. После отставки фон Бернута они предлагают ему руководство концертами и заранее заявляют о своем согласии ограничить срок его пребывания во главе об-

* Великолепное исполнение «Немецкого реквиема» под управлением Вильгельма Герике, по-видимому, глубоко растрогало Брамса, присутствовавшего в то время на концерте в Вене.

щества одним-двумя годами, если его творческая деятельность сделает невозможным более длительное обязательство. Как и следовало ожидать, Брамс отклоняет предложение, но не может при этом не высказать следующие слова: «Мало чего я так долго и горячо желал для себя в свое время — а это значит вовремя! Потребовалось много лет, пока я привык к мысли, что мне придется пойти другой дорогой. Если бы все происходило по моему желанию, теперь я праздновал бы юбилей у Вас, а Вы были бы в таком же положении, как и сегодня, будучи вынужденными оглядываться по сторонам в поисках более молодого, дельного работника. Пусть Вам удастся его найти, и пусть он будет предан Вашему делу с той же доброй волей, посильным умением и всем сердцем, каким был бы весьма и с глубоким уважением преданный Вам И. Брамс».

Так, эта тягчайшая рана в сердце маэстро еще не зарубцевалась, несмотря на все выпавшее ему на долю признание и несмотря на наступившее с возрастом успокоение. Со стороны же Брамс должен казаться счастливым человеком, ибо ему, как очень немногим великим мастерам, суждено на старости пользоваться всеобщим уважением и обрести истинное понимание. Если 1894 год ознаменовался тяжкими огорчениями, то 1895 год проходит под знаком Брамсовских торжеств. В этом смысле имеют значение те мероприятия, которые в январе проводятся в Лейпциге; они с особой ясностью выражают перелом в общественном мнении. Здесь в течение одной недели дается не менее чем три концерта из произведений Брамса. На двух вечерах камерной музыки исполняются, наряду с более старыми сочинениями, написанные минувшим летом две чудесные сонаты для кларнета *. За ними следует симфонический концерт, на котором, кроме «Академической торжественной увертюры», исполняются один за другим оба фортепианных концерта. Смелый опыт, к тому же еще и в том месте, где концерт d-moll 36 лет тому назад потерпел полней-

* Согласно «Воспоминаниям» Лиенау, пианистическое искусство Брамса было тогда на исключительной высоте, несмотря на то, что он принимал перед этим участие в большом обеде, продолжавшемся до трех часов дня.

ший провал! Но сверх всякого ожидания этот опыт удался. Дирижирует сам композитор, за фортепиано находится Эжен д'Альбер, искусству которого Брамс дает высшую оценку. Гениальный пианист давно уже принадлежит к числу величайших приверженцев Брамса, и его восторженное отношение к обоим фортепианным концертам вызвало мысль о том, чтобы исполнить их в течение одного вечера. Неудивительно, что при взаимодействии таких великолепных сил концерты производят захватывающее впечатление.

Насколько тепло д'Альбер относится к Брамсу, видно, между прочим, и из нижеследующего письма [6], в котором пианист благодарит за присылку бюста Брамса (работы Тильгнера): «Самая сердечная благодарность за Ваши любезные, доброжелательные строки, доставившие мне большое удовольствие. Вообще это было для меня время радостей — прибытие прелестного бюста было праздником, и за эту посылку я особенно и от всего сердца благодарю Вас. В то время, как я пишу, бюст постоянно стоит передо мной и напоминает мне о прекрасных, незабываемых часах, которые мне было дано провести с Вами. Примите самый искренний, горячий и почтительный привет от всецело преданного Вам Эжена д'Альбера».

В сентябре 1895 года в Мейнингене под управлением Фрица Штейнбаха проходит трехдневный музыкальный фестиваль, на котором полностью подтверждается принцип Бюлова о трех великих *Б.* Наряду с Брамсом исполняются только произведения Баха и Бетховена, и каждый слушатель ощущает, что живой маэстро по заслугам занимает почетное место рядом с этими корифеями музыкального искусства. Бурное выражение преклонения продолжается и в октябре 1895 года во время последующего музыкального фестиваля в Цюрихе, где «Триумфальная песня» исполняется перед девятой симфонией Бетховена. Здесь Брамсу, кроме того, выпадает на долю особого рода почесть. Во вновь построенном концертном зале он видит на расписном потолке свое собственное изображение рядом с Бетховеном, Моцартом и другими бессмертными мастерами.

Однако гораздо глубже, чем все триумфы и отличия,

среди которых следует упомянуть и о пожаловании Брамсу австрийским императором «Почетного креста за искусство и науку», композитора трогает поступок одного незнакомого ему английского почитателя. Состоятельный человек — любитель музыки Адольф Беренс постоянно с большим теплом поддерживал Брамса. В свое время с его помощью было финансировано первое исполнение в Англии «Немецкого реквиема», а затем, всего лишь несколько лет тому назад, он взял на себя расходы по приглашению кларнетиста Мюльфельда, чтобы дать возможность своим соотечественникам услышать последние произведения камерной музыки Брамса в наиболее квалифицированном исполнении. После смерти Беренса в апреле 1896 года Брамс получает уведомление, что покойный завещал ему в качестве «небольшого знака своей благодарности и уважения» сумму в 1000 фунтов стерлингов.

Осаждаемый со всех концов света письмами, просьбами и запросами, Брамс, который для назойливых корреспондентов заказал даже специальные печатные открытки с отказом, по достоинству оценивает такт этого человека, которому, несмотря на его большое уважение к композитору и деятельность в пользу его искусства, никогда не приходило на ум завязать с ним личные отношения. Он «глубоко и сердечно тронут» и находит, что «невозможно испытать что-либо более прекрасное и благотворное». Щедрое пожертвование Брамс использует наиболее удовлетворяющим его образом на всевозможные дары. Среди прочих и Общество любителей музыки получает 6000 флоринов при условии, что имя жертвователя не будет названо и что 1000 флоринов будут выделены музею.

Выраженное в столь деликатной форме уважение попадает на особенно плодородную почву. Маэстро находится в особо чувствительном душевном состоянии. Положение Клары стало весьма тревожным; 26 марта 1896 года с ней случился удар. Брамс не может не отдавать себе отчета в опасности и вынужден примириться с неизбежным. Когда Иоахим выражает ему свою тревогу, он мужественно отвечает ему: «Я не могу назвать печальным то, о чем говорит твое письмо. Я часто ду-

мал, что госпожа Шуман могла бы пережить всех своих детей и меня в придачу, — но я не пожелал бы ей этого. Мысль о ее потере не может больше испугать нас, даже меня, одинокого, у которого почти никого нет на этом свете. И когда она уйдет от нас, разве наши лица не будут радостно светиться, вспоминая ее, изумительную женщину, обществом которой нам было дано наслаждаться в течение долгой жизни, — разве мы не будем все больше любить ее и восхищаться ею. Только так можем мы печалиться о ней». Его мысли постоянно возле любимой подруги, и это отражается в его творчестве. Как когда-то после смерти матери он закончил свой «Немецкий реквием», так и сейчас боязнь за Клару, предчувствие ее, а также и своего близкого конца находит выражение в «Четырех серьезных напевах». Это потрясающее произведение, которое Брамс ни разу не пожелал услышать в концертном исполнении, так как оно слишком волновало его, возникло в майскую неделю 1896 года и было закончено ко дню рождения маэстро. В этот день Клара еще пишет ему несколько не вполне ясных слов. Три дня спустя с ней происходит второй удар, и 20 мая 1896 года великая артистка, чудесная женщина и мать умирает. Брамс потерял человека, который, по его собственным словам, «является самым прекрасным опытом его жизни, величайшим богатством и самым благородным содержанием».

Брамс получает в Ишле сообщение о смерти Клары с опозданием, так как его квартирная хозяйка переслала телеграмму из Вены почтой. Он немедленно направляется во Франкфурт. По рассеянности при пересадке он садится не на тот поезд, вынужден часть пути проехать обратно и опаздывает во Франкфурт к траурной церемонии. Однако само погребение должно состояться в Бонне, поэтому Брамс сразу же едет дальше и после сорока часов пути приезжает как раз во-время, чтобы бросить горсть земли на гроб любимой подруги.

Усиленное напряжение в пути и еще больше глубокое душевное потрясение не проходят бесследно для организма шестидесятилетнего композитора. Правда, ему удается внешне овладеть собой после того, как он провел несколько дней, целиком посвященных памяти покойной,

с рейнскими друзьями — Рудольфом фон дер Лейен и его кружком. Эти дни были наполнены прекрасным, благородным музицированием. Но когда он возвращается в Ишль и хочет возобновить привычный образ жизни, всем бросается в глаза его изменившийся внешний вид и желтоватый цвет кожи. Наконец молодой композитор Рихард Хейбергер набирается мужества и настоятельно рекомендует Брамсу обратиться к врачу. Тогда маэстро сам признается, что чувствует себя не вполне здоровым и прежде всего дает себя обследовать курортному врачу доктору Хертцка. Последний констатирует желтуху и предписывает курс лечения карлсбадской водой; однако, осторожности ради, он приглашает для консилиума знаменитого венского врача, профессора Шрётера, из находящегося поблизости Эбензее. Тот также успокаивает Брамса, но озабоченному Хейбергеру по секрету признается, что считает положение маэстро безнадежным. Печень сильно отекла и закупорила желчные пути. Проходит немного времени, и отчетливо обнаруживается рак печени, та же страшная болезнь, от которой умер отец Брамса.

После того как лечение карлсбадскими водами в Ишле не имело никакого успеха, Брамса направляют на карлсбадский курорт. В пути его сопровождает преданный ему д-р Феллингер, находившийся последнее время у него в Ишле. Преисполненный благодарности, Брамс пишет об этом госпоже Феллингер: «Вашего милого мужа я должен превозносить до небес и быть ему благодарным за его исключительно трогательную любезность... Для меня... на этот раз она была очень важна и не могу выразить, н а с к о л ь к о приятна. Я неохотно вспоминаю о своем теле и, может быть, даже остался бы в конце концов из-за исключительно дурного настроения в Ишле». Друзья в Карлсбаде тоже продолжают окружать его заботой. Знаменитый пианист Теодор Лешетицкий самым подробным образом знакомит врача д-ра Грюнбергера и госпожу Анну Зелинг, владелицу гостиницы, в которой Брамс должен столоваться, с особенностями характера композитора. Эдуард Ганслик поручает двум работающим в Карлсбаде музыкантам — Эмилю Зелингу и хормейстеру Алоизу Янечеку — оказывать Брамсу

помощь во всех вопросах. Приезжают в гости некоторые друзья: Фабер, Брюль, Кёсслер (очень симпатичный Брамсу композитор и преподаватель композиции из Будапешта) и Амелия Никиш, жена дирижера. Наконец из Утрехта в Австрию приезжает, якобы по служебным делам, профессор Энгельман и, разумеется, едет через Карлсбад. После обследования своего друга он совершенно ясно понимает серьезность положения; и все же ему не хочется верить в безнадежность состояния Брамса. Поэтому через несколько месяцев он посылает для повторного обследования из Голландии в Вену своего зятя, видного хирурга.

В том, что сам Брамс отдавал себе полный отчет в своем положении, можно, пожалуй, усомниться. Он, всегда воспринимавший болезни как нечто позорное, не решается сознаться в том, что теперь и сам тяжело болен. Он сохраняет чувство юмора и шутит по поводу «маленькой, мещанской желтухи», которая превращает его «стиль полукруглой арки в стрельчатый стиль». Супруге короля вальсов госпоже Адели Штраус, приславшей ему озабоченную телеграмму, он хладнокровно отвечает [8]: «Ваша телеграмма была очень дружеским приветом, и я искренне благодарен. У меня есть все основания быть довольным моим пребыванием здесь. Надо надеяться, что так будет и дальше и что я могу рассчитывать на скорую, радостную встречу. С сердечным приветом Ваш И. Бр.». Но возможно, что в глубине души он предчувствовал близкий конец. Единственное произведение, которое возникло летом 1896 года (вышедшее из печати только после смерти Брамса), это «Одиннадцать хоральных прелюдий» для органа, всем своим настроением словно отрешенные от мира сего. Символическое значение имеет то обстоятельство, что последняя часть произведения и тем самым последние написанные Брамсом ноты представляют собой фантазию на тему хорала «О жизнь, я должен покинуть тебя».

2 октября Брамс возвращается из Карлсбада, причем Янечек добивается у дирекции государственных железных дорог, чтобы вагон, в котором едет знаменитый композитор, отапливался, хотя по железнодорожному уставу отопительный сезон должен начаться толь-

ко через четырнадцать дней. Вскоре в Вене уже ни от кого нельзя скрыть, что лечение не принесло Брамсу никакой пользы. Его силы слабеют со зловещей быстротой. Еще за несколько месяцев до того на каждого, кто с ним встречался, он производил впечатление человека, находящегося в расцвете своих физических и художественных сил. Характерно, что композитор Эдвард Григ, который провел с Брамсом несколько чудесных дней в марте 1896 года, считает, что шестидесятитрехлетний композитор способен без всякого труда совершить сложную поездку в Норвегию. Более того, он ожидает от Брамса новых могучих произведений. В это время Григ пишет ему [9]: «Если бы Вы только когда-нибудь приехали в Норвегию! Я смог бы тогда показать Вам, хотя и не «безумную» *, но нечто лучшее — «светлую ночь». И, безусловно.., еще кое-что: затаенное место, где находится клад — Ваша пятая симфония! Итак, молю, молю, приезжайте! Норвежская природа возвышенна и серьезна, как Ваше самое прекрасное вдохновение. Она д о л ж н а быть Вам симпатична!»

Но теперь, осенью того же года, каждый, кто встречает Брамса, чувствует, что видит перед собой тяжело больного старика. Его внешность настолько изменилась, что менее близкие знакомые вообще не узнают его. От сильной слабости он часто засыпает в обществе и становится настолько худым, что костюмы висят на нем (несмотря на то, что преданная госпожа Трукса тайком все время суживает их, чтобы создать иллюзию, что он прибавляет в весе). В довершение всего происходит кровоизлияние в мозг, последствия которого врачи объясняют ему как «ревматизм лица». Со всей присущей ему гигантской энергией Брамс сопротивляется одолевающей его болезни. Пока это еще возможно, он мужественно ходит гулять пешком; но через некоторое время это становится невозможным, и он позволяет друзьям — прежде всего верным Миллерам и Фаберам — уговорить себя принять «за компанию» участие в прогулке в экипаже. Его, уже отмеченного печатью смерти, можно еще увидеть в кругу друзей и даже на концертах.

* Возможно, намек на «Фигаро» Моцарта, имеющего подзаголовок «Безумный день».

Рождественские праздники 1896 года он проводит по доброй, старой традиции у Феллингеров. 2 января он присутствует на великолепном исполнении квартетом Иоахима своего струнного квинтета G-dur, которое — может быть, в силу сознания, что это прощание с прекрасным художником-другом, — глубоко трогает его. Иоахиму удается вытащить сопротивляющегося композитора на концертную эстраду, и это служит поводом для бурных оваций. Еще более внушительный характер носит преклонение, выказанное ему венцами 7 марта 1897 года. Ганс Рихтер дирижирует в концерте Филармонии четвертой симфонией, и Брамс слушает исполнение на своем постоянном месте — в ложе дирекции Общества любителей музыки. Страх и умиление овладевает каждым, кто видит перед собой так страшно изменившийся, хорошо знакомый, любимый облик. Все желают еще раз выразить уважаемому маэстро свою любовь и восхищение, и после каждой части разражаются неописуемые рукоплескания. Публика и участники концерта машут, ликуют, плачут с той искренностью и сердечностью, за которые сам Брамс так часто восхвалял венцев.

Это было последнее публичное исполнение его произведения, на котором Брамс присутствовал. 13 марта он еще приносит жертву своему дорогому другу Иоганну Штраусу, присутствуя на премьере его новой оперетты «Богиня Разума». После этого он ограничивается только посещением ближайших друзей. Вскоре и это становится ему не по силам. 24 марта он пишет Иоахиму: «Мне делается все отвратительнее, каждое слово, высказанное или написанное, является для меня жертвой», а на следующий день он в последний раз обедает вне дома. Он навещает особо преданных ему Миллеров; в качестве гостей присутствуют только верный «Манди» и «Фрейлейн кларнет». 26 марта он уже не может подняться с постели.

Вне Вены мало знают об ухудшении состояния Брамса. Гарольд Х. Виддоп из Бредфорда просит у него в феврале разрешения назвать «Brahms-Society» * концерт-

* «Общество имени Брамса» *(англ.)*.

ную организацию его родного города, которая в каждом концерте исполняет сочинения Брамса[10]; примерно в то же время композитор Фредерик Ковен[11] просит его написать новое произведение для предстоящего в последующем году фестиваля в Кардифе. Старая знакомая Брамса госпожа фон Хольштейн, которая, будучи еще молодой девушкой, запечатлела в своем дневнике такое красивое описание возвещенного Шуманом молодого «Мессии» (см. стр. 55), ничего не подозревая, дает маэстро совет последовать ее примеру и заказать свой портрет Вильме фон Парлаги, написавшей также портреты императора Вильгельма и Бисмарка. Она шутливо добавляет[12]: «Было очень трудно убедить меня в том, что из безобразной женщины может получиться красивый портрет, но я не могу надивиться тому, как Парлаги умеет увидеть в человеке его идеальную сторону... и выразить ее в портрете без ущерба для сходства».

Все это уже далеко от Брамса. Возможно, он еще обрадовался, когда одна знакомая прислала[13] ему первые фиалки из Роландсэка, в виде привета с Рейна, который 44 года тому назад с упоенным сердцем впервые увидел юноша Брамс. Последнее наслаждение ему доставляет рейнвейн из погреба старых друзей Дейхманов, с которыми он сохранил связь с того счастливого 1853 года. Однако вскоре он все чаще и чаще погружается в бессознательное состояние. Когда ему оказывают помощь, маэстро, который всю жизнь так чутко относился к любой самой незначительной дружеской услуге, собирается с силами, чтобы поблагодарить; остальное время он находится в полузабытьи. Без больших страданий он испускает дух 3 апреля 1897 года в 8 часов 30 минут утра.

Похороны убедительно свидетельствуют о том, что скончался один из властителей мира звуков. Город Вена и собственно организатор траурной церемонии — Общество любителей музыки — делают все, что только возможно, чтобы почтить память умершего маэстро. Но и все остальные брамсовские центры присылают представителей; характерно, что они приезжают не только из Германии, но и из-за границы: из Лондона, верного Кембриджа (вторично в 1892 году присвоившего Брамсу почетное звание доктора), Амстердама, Парижа и

других мест. В родном же городе Брамса в час погребения на всех находившихся в порту судах были приспущены флаги.

За гробом покойного не идут ни близкие родственники, ни жена, ни дети. Из числа женщин, украсивших его жизнь, одна только Алиса Барби отдает ему последний долг.

Тем не менее Брамса провожают в последний путь с преданной любовью. Много сердечных настоящих друзей следуют за гробом. Дворжак и Мандишевский, Пергер и Эпштейн, Доор и Генсбахер, Фабер и Феллингер, Миллер и Зимрок разделяют честь нести траурные факелы. Но это всего лишь несколько имен, выхваченных из общей массы. Необозримо длинна процессия, шествующая за гробом умершего маэстро по улицам Вены, велико число тех, кто шпалерами стоит по обеим сторонам. Но и они все являются только небольшой частицей огромной общины, которая в этот день во всех странах мира оплакивает одного из величайших в мире музыкального искусства.

Сбылись слова Агаты фон Зибольд, юношеской любви художника. Брамс никому не должен был принадлежать полностью; он должен был пройти через жизнь неженатым и бездетным, для того чтобы передать в с е м людям богатство своего сердца, своего духа и своего искусства.

ТВОРЧЕСТВО

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЕ

Художественное становление Брамса совершается медленно и постепенно. Тем не менее, при более тщательном исследовании его творческой деятельности, обнаруживаются некоторые переломные моменты, которые являются таковыми и в жизни композитора. Эти вехи на пути его развития ведут к четкому разграничению четырех периодов, каждый из которых имеет свой резко очерченный профиль.

Первый период охватывает сохранившиеся произведения самых ранних лет вплоть до 1855 года. Это время начинающейся дружбы с Иоахимом и Робертом Шуманом, большой любви к Кларе Шуман. Для юноши, находящегося во власти романтических чувств, содержание его сочинений более важно, чем их форма. В творениях Брамса периода «Бури и натиска» иногда отсутствует классическая соразмерность, характерная для его более поздних композиций. Зато эмоциональная выразительность часто достигает стихийной мощи. Брамс суров до жестокости, любит резкость и стремительные контрасты, избегает каких-либо уступок легкому вкусу и доходчивости; тем не менее, ему всегда удается глубоко растрогать слушателя простотой и доходящей до самого сердца задушевностью. Уже в то время решающую роль в его творчестве играет народная песня. В использовании инструментов наблюдается известного рода однообразие. Главным выразительным средством, так же как и у молодого Шумана,— является фортепиано.

Впоследствии композитор никогда не отрекался от

этих первых юношеских произведений, но уже вскоре после их завершения в известном смысле отвернулся от них. Вместе со своим другом Иоахимом он приступает к повторному изучению контрапункта и, когда после кажущейся передышки 1855 года снова выступает с композициями, его стиль становится несколько иным. Романтически экзальтированный юноша — как в жизни, так и в творчестве — стал более вдумчивым, более спокойным. Отныне он часто обращается непосредственно к классическим образцам. Произведениям *второго периода* недостает бурной выразительности и силы, свойственных самым ранним сочинениям. Они умереннее, мечтательнее, мягче, задушевнее. Впервые дают о себе знать столь характерные для Брамса светотени, своеобразные надломленные настроения. Ему еще не удается в это время добиться чудодейственного равновесия между романтическими стремлениями и классическим спокойствием, и для этого периода характерно, что Брамс (чего он никогда не делал впоследствии) неоднократно меняет облик своих творений. В качестве примера достаточно назвать фортепианный квинтет f-moll, первоначально задуманный как струнный квинтет, затем переделанный в сонату для двух фортепиано и лишь под конец принявший свою окончательную редакцию.

Подобно тому как внешний образ жизни Брамса в ту пору еще не определился, и он часто менял свою резиденцию, его стиль тогда не обрел еще полной ясности. Это период, отличающийся явными признаками переходного времени: сила молодости сочетается со всеми приметами предстоящей зрелости. И в этом смысле становится понятным, что Брамс тогда занимался преимущественно камерной музыкой. Одно только фортепиано, так сильно пленявшее его в первый период, уже не может удовлетворить его; однако путь к большим хоровым и оркестровым формам он открывает лишь постепенно, шаг за шагом.

Началом следующего, *третьего периода*, пожалуй, лучше всего следует считать время работы над «Немецким реквиемом» — первым большим законченным произведением Брамса для хора и, вместе с тем,

первым творением, сделавшим его имя известным среди самых широких кругов. Правда, работа над этим сочинением частично началась за десять лет до того, даже еще раньше, но свой окончательный вид оно получило только в середине шестидесятых годов, примерно тогда же, когда Брамс навел известный порядок и в своем образе жизни, избрав Вену своим постоянным местожительством. В течение этого третьего периода искусство композитора достигло полной зрелости. Теперь мы видим высший расцвет того единственного в своем роде сочетания духа XVI и XVII, XVIII и XIX столетий, музыки доклассического периода, классики и романтизма, которое воспринимается как ярко выраженный брамсовский стиль. Мастерство формы и содержания полностью уравновешивают друг друга. Вершины своего развития Брамс достигает также и в использовании средств звучания. Все крупные композиции для оркестра и хора относятся к этому периоду. Умственная и душевная сосредоточенность постепенно становится ведущим началом всей его творческой деятельности. Брамс высказывается с предельной лаконичностью и четкостью. Благодаря этому его произведения выигрывают в мощи, суровой замкнутости, иной раз даже в трагической силе. Общая настроенность и содержание композиций также постепенно делаются глубже и серьезней. Все чаще появляются те своеобразные, лишенные блеска, насыщенные смутной грустью сочинения, которые являются существенным элементом всего творчества Брамса в в целом. Характерно также, что искрящееся весельем скерцо юношеского периода уступает место более спокойным, уравновешанным формам.

В 1890 году, после завершения своего квинтета G-dur, Брамсу кажется, что его творческая сила иссякла. Он считает дело своей жизни законченным и (весной 1891 года) составляет свое завещание. Теперь он хочет привести в порядок старые, еще не опубликованные работы, уничтожить все, что не имеет ценности, подготовить кое-что к изданию. Однако Брамс преждевременно отрекся от себя. Инстинкт творчества вскоре пробудился вновь, и появились произведения, во многих отношениях отличающиеся от его более ранних со-

чинений. Стиль Брамса четвертого периода стал еще более серьезным, сдержанным, естественным. Крупные произведения для оркестра и хора больше не появляются, маэстро возвращается к камерной музыке, фортепианным и вокальным композициям молодости. Утонченность техники возросла еще более, духовная же сосредоточенность усилилась при одновременном сокращении объема сочинений. Вдохновение, быть может, утратило некоторую долю свежести, но до самого конца не только не замечается спада, но скорее можно наблюдать нарастание душевной мощи и творческих созидательных сил.

В дальнейшем перед нами пройдут произведения композитора, сгруппированные по жанрам, в последовательном хронологическом порядке. Объединение композиций, в которых использованы одни и те же выразительные средства, позволяет с особенной отчетливостью выявить стилистические изменения, происходившие в течение отдельных периодов.

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Затактом» к фортепианной музыке молодого Брамса послужило сочиненное в 1851 году скерцо es-moll ор. 4. Во многих отношениях восемнадцатилетний композитор идет здесь по следам своих предшественников. При этом вряд ли имеет большое значение завуалированное сходство с началом шопеновского скерцо b-moll (Брамс, такт 10 и далее, Шопен, такт 1 и далее); скорее можно говорить о заимствовании основной темы (такт 45 и далее) из увертюры к «Гансу Хейлингу» Маршнера. Наконец, необычное для Брамса использование двух трио указывает на влияние Шумана или его окружения. Тем не менее уже это первое произведение обнаруживает несомненные специфически брамсовские черты. Прежде всего это сказывается в его энергично-мужественном, сурово-радостном духе. Затем — в умении органически объединять различные части пьесы. Следует обратить внимание на то, как вторая тема скерцо связывается с первой одинаковым дробным мотивом или

как во втором трио (такт 80 и далее) вновь внезапно появляется музыкальная мысль из первого трио (такт 38 и далее). Своеобразная манера композитора сказывается и в сочетании оркестровой звучности (то струнных, то духовых) с октавными ходами и уплотненной фортепианной фактурой, требующей большой растяжки пальцев. Благодаря всему этому создается впечатление, что Брамс, в сущности, написал клавираусцуг композиции для оркестра. Если не считать отсутствия параллельных терций и секст, столь излюбленных Брамсом со времени сочинения его фортепианных сонат, а также смещения ритмического рисунка в партиях обеих рук, то в скерцо уже содержатся наиболее существенные черты фортепианной техники, применявшейся композитором в течение двух первых творческих периодов.

Вслед за скерцо es-moll Брамс создает мощную группу из трех фортепианных сонат. Наиболее ранней является возникшая в ноябре 1852 года соната fis-moll ор. 2, за которой отчетливо вырисовывается белокурая юношеская голова восторженного последователя Жана Поля. Выражение юношеской экзальтации, страстности и своенравного духа возмущения сочетается здесь с мягкими, задушевными мелодиями народно-песенного характера и картинами, исполненными неопределенно-мечтательного настроения. Несмотря на то, что в этой сонате Брамс в отношении формы внешне ориентируется на идеалы Гайдна, Моцарта и Бетховена, он ни на одно мгновение не отказывается от своих задушевных связей с романтизмом. Если всмотреться в титаническое начало первой части (такты 1—15), создается впечатление, что это скорее рапсодичное вступление, нежели главная тема сонатной части, имеющая такое большое конструктивное значение. То же можно обнаружить в начале и конце финала в разделе sostenuto с его свободными переливами пассажей, которых Брамс обычно робко избегает. Здесь выявляется стремление композитора ослабить строгость форм, которые воспринимаются еще как оковы, путем включения импрессионистически расплывчатых тем. Но композитор не был бы самим собой, если бы, с другой стороны, не стремил-

ся также создать противовес романтической рыхлости формы. В первую очередь он осуществляет это с помощью столь характерного для него контрапунктического соединения различных тем (см. первую часть, такт 162 и далее), — путь, который позднее избрал и Вагнер в своем вступлении к «Мейстерзингерам», — а затем, применяя старинный принцип тематического объединения частей, образцы которого в XIX веке Брамс нашел у Листа. Andante, являющееся, быть может, наиболее ценной частью сонаты, излагает три свободных фигурационных вариации на простую задушевную мелодию, которая была подсказана «Зимней песней» одного немецкого миннезингера (Крафта фон Тоггенбурга). Тема скерцо является по существу новым вариантом этой мелодии. Некоторое родство существует также между главной темой «Introduzione» финала и главной темой первой части. Повсюду мы видим конфликт между переливающейся через край романтической фантазией и воспитанным на классических образах чувством формы. Именно благодаря этим не всегда сглаженным контрастам соната производит особенно чарующее впечатление.

В январе 1853 года, незадолго до отъезда Брамса из Гамбурга, возникли первая, вторая и четвертая части фортепианной сонаты C-dur; Andante было написано им еще в предшествующем году. Это произведение Брамс, наконец, признал достойным того, чтобы выпустить его в свет как свой ор. 1. И он был прав, так как по своей цельности и законченности — если и не по музыкальной ценности — оно, безусловно, превосходит более раннюю сонату fis-moll. Это прежде всего относится к полной силы, жизнеутверждающей первой части, свидетельствующей о несомненном преклонении перед Бетховеном. Сходство первой темы с началом сонаты Hammerklavier, несомненно, является лишь случайностью, которая, однако, имеет символическое значение. Начало радостной главной партии в C-dur с непосредственным переходом на тон ниже (ср. сонату, посвященную Вальдштейну), полифоническая разработка этой музыкальной мысли в связующей партии, последовательная подготовка задушевной побочной партии, а

затем — полная напряжения разработка и следующая за репризой могучая кода — все это создано в духе титана. Чудесная, разрешенная в лирическом плане вторая часть, обнаруживающая самое близкое родство с Andante сонаты fis-moll, представляет собой свободные фигурационные вариации на тему старонемецкой Minnelied * («Месяц восходит украдкой»), которая впоследствии еще не раз занимала композитора. В излюбленной Брамсом манере дуэта между запевалой и хором исполняется простой, народно-песенный напев, который он даже снабжает словесным текстом. Насколько эта часть проста и спокойна, настолько шумное, почти грубовато-веселое впечатление производит последующее скерцо. До известной степени можно понять больного Шумана, которого эта часть испугала, хотя изумительный романтический порыв трио (Più mosso) должен был его глубоко растрогать. В финале — рондо с кодой — вновь возвращается в измененном ритме главная тема первой части. В бешеное движение этой части, до предела насыщенное жизнеутверждающей силой, вносит преходящую передышку простая, народно-песенная тема (a-moll, размер $^{6}/_{8}$). Сам Брамс указывал на то, что здесь его вдохновило стихотворение Бернса «В горах мое сердце», которое было положено на музыку и Шуманом.

Завершением и апогеем фортепианного сонатного творчества Брамса является соната f-moll ор. 5. Ее первая, третья и пятая части возникли в октябре 1853 года, вторая и четвертая части — еще раньше. По своей форме эта соната представляет собой значительный эксперимент. Вместо обычных четырех частей она состоит из пяти, по образцу старинных дивертисментов. Последовательность темпов (быстро — медленно — быстро — медленно — быстро) производит особенно симметрическое впечатление благодаря тому, что обе медленные части обладают тематическим родством. Можно даже сожалеть о том, что в своих более поздних сонатах Брамс не использовал эту прекрасную по своей законченности форму. Вступительная часть сонаты насыщена чувством несгибаемой энергии. Словно

* Любовная песнь миннезингера *(нем.)*. — *Прим. переводчика.*

выкованные из стали руками великанов-циклопов, представляются уже первые такты, главный мотив которых (такт 1, вторая и третья четверть) в различных, соответственно смыслу, изменениях господствует во всей части. Достаточно узнать в темах, введенных в тактах 7 и 23, варианты этого мотива, чтобы прийти в восхищение от необычайного единства этой части, которого Брамсу удалось снова достигнуть лишь в его наиболее зрелых произведениях. И прежде всего: какой огромный путь прошел Брамс за один лишь год от фантастической, беспорядочной вступительной части сонаты fis-moll до этого драматически сжатого сочинения! Вторая часть по настроению вновь близка медленным частям обеих первых сонат. Это задушевно-мечтательный ноктюрн, эмоциональное содержание которого раскрывается в предшествующем ему эпиграфе, заимствованном из любовного стихотворения поэта Штернау. Понятно, что Вагнеру, слышавшему сонату в 1863 году, вспомнилось захватывающее заключение Andante molto, когда он написал в «Мейстерзингерах» следующее красивое место: «Напев у птички был красив и сладок, хоть и волен» *. За скерцо с проникновенным трио следует в качестве четвертой части Интермеццо («Взгляд назад»), в котором используется измененная главная тема второй части. Столь характерная для ранних произведений Брамса многогранность оркестровой звучности особенно сказывается в этой части. Так и кажется, что слышишь то литавры, то контрабасы, деревянные духовые или струнные, а иногда и оркестровое tutti. Финал, выдержанный в свободной форме рондо, приносит торжествующее завершение сочинения в бетховенском духе. Медленно, но с непреодолимой силой он пробивается через различные контрастные эмоции к мощному триумфу. Только молодой Брамс умел придавать своим произведениям такое бодрое, радостное, жизнеутверждающее окончание. В более зрелом возрасте он был для этого слишком скептичен и примирен с судьбой.

Могучей третьей сонатой ознаменовано окончательное прощание Брамса с жанром фортепианной сонаты.

* Перевод И. Тюменева.

С различных сторон он осветил связанные с этой формой проблемы и в пределах своих художественных взглядов того времени привел их к вполне удовлетворительному разрешению. Теперь его манила новая задача, которой было суждено иметь не меньшее значение для его творчества — сочинение вариаций. Когда же через десятилетие он овладел и этим жанром, тогда достигший полной зрелости мастер утратил интерес к фортепианным сочинениям. Он пользуется формой сонатно-симфонического цикла для камерной и оркестровой музыки, а для фортепиано пишет в дальнейшем только небольшие одночастные произведения.

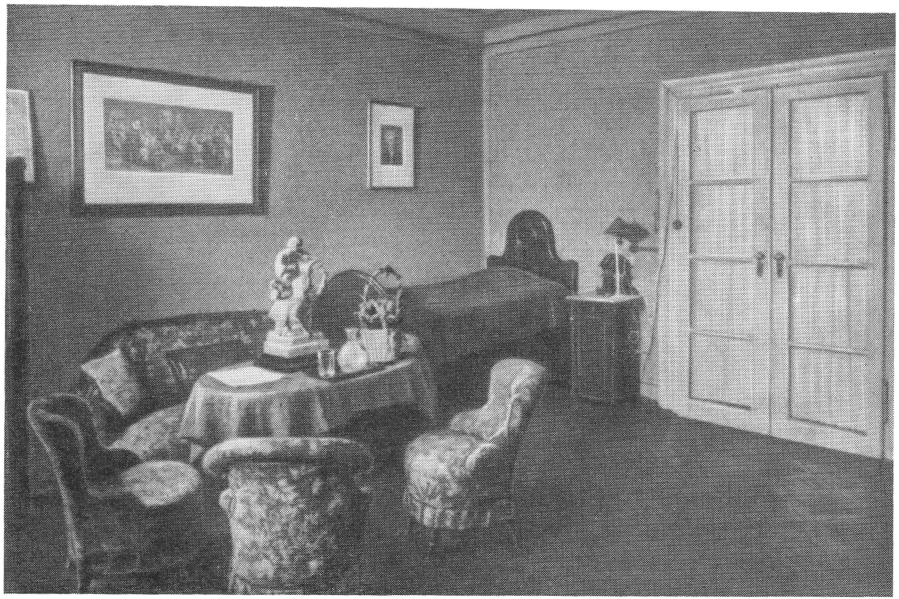
Уже весной 1853 года, во время концертной поездки с Ремѐньи, возникли (как доказал В. Люитлен) «Вариации на тему «Венгерской песни», изданные как ор. 21 № 2. Это не только первое самостоятельное произведение Брамса в форме вариаций, но и первая композиция, в которой маэстро привлек для своего художественного творчества венгерскую народную музыку, имевшую такое значение для всей его дальнейшей деятельности. Национальная тема, в которой постоянно чередуются размеры $^{3}/_{4}$ и $^{4}/_{4}$, видоизменяется в ряде характерных терпких вариаций. Умение Брамса разрабатывать отдельные вариации таким образом, чтобы они последовательно вытекали одна из другой, а также объединять короткие пьесы в органически замкнутые группы, полностью сформировалось уже в первенце этого жанра. Это особенно ясно видно в последних пяти вариациях, которые последовательно дают ускорение движения, пока, наконец, не вступает в «doppio movimento» мощная кода. В чисто техническом отношении в этих вариациях Брамс придерживается мелодии темы с абсолютной добросовестностью. То она звучит в басу, то проходит в миноре, то отдельные ее интервалы видоизменяются или оплетаются фигурацией, но все же остов мелодии всегда сохраняется, и его можно легко узнать.

Летом 1853 года Брамс познакомился с супругами Шуман, знакомство с которыми вскоре перешло в сердечнейшую дружбу. Чувства, которые молодой композитор питал к артистической чете, нашли свое художе-

ственное выражение в написанных в июне (№№ 1—9 и 12—16) и 12 августа (№№ 10 и 11) 1854 года «Вариациях на тему Роберта Шумана» ор. 9. рукопись которых содержит надпись: «Небольшие вариации на Его тему, посвященные Ей». Произведение в целом отдает дань преклонению перед любимой четой художников, и знаменательно, что Брамс закончил свое сочинение 12 августа, в день именин Клары. Симпатии, которые юный Брамс питал к своим любимым друзьям, находят свое полное выражение не только в выборе темы, основывающейся на первом «Листке из альбома» Шумана ор. 96, а также и не в том, что девятая вариация Брамса является парафразой шумановского второго «Листка из альбома» и что в такте 30 десятой вариации начинает звучать тема Клары Вик из шумановского экспромта ор. 5 (№ 1, такты 17 и далее). Более важным представляется тот факт, что это бьющее ключом, полное жизни, эмоционально насыщенное сочинение и по своей формальной основе идет по следам искусства Шумана, в частности его «Симфонических этюдов». Это характерные вариации, которые не придерживаются строго ни структуры, ни гармонии темы и ограничиваются тем, что свободно используют ее мелодию. Материалом для вариаций служит не только верхний голос, но и бас темы (в трех вариациях №№ 2, 10, 16), при этом бас временами берет на себя роль верхнего голоса. Помимо этого, Брамс по примеру баховских «Гольдберг-вариаций» использует все богатство полифонии: в вариации № 8 дается канон в октаву, в № 14 — канон в секунду, в № 15 — канон в сексту. В № 10 мелодия (первоначальный басовый голос темы) образует с басом даже зеркальный канон: каждому нисходящему интервалу верхнего голоса соответствует восходящий в басу и наоборот. Одновременно в средних голосах тема излагается в уменьшении*. Этот

* В десятой вариации фактически нет канона в общепринятом значении этого слова: одновременно с мелодией идет ее обращение в басу. В средней части этой вариации дана каноническая имитация, о проведении же темы в уменьшении в средних голосах можно говорить лишь весьма условно (см. фактуру средних голосов во 2-м такте и подголоски в конце вариации).— *Прим. ред.*

Квартира Брамса в Вене (Карлсгассе 4). Кабинет
Фотография Марии Феллингер



Квартира Брамса в Вене (Карлсгассе 4). Спальня
Фотография Марии Фелдингер

шедевр контрапункта, возникший одновременно с одиннадцатой вариацией в течение одного дня, содержит в рукописи следующую надпись: «Розы и гелиотроп уже цвели». Эти слова словно молния освещают душевный склад молодого Брамса, которого чисто романтические представления могли вдохновить на создание произведения, написанного в предельно строгой форме.

Чтобы доставить Шуману радость, Брамс отослал ему «Вариации» в Эндених. Под первым впечатлением композиции больной маэстро набросал на листке, содержащем еще разные другие записи и конспекты писем, импульсивное благодарственное послание. Так как это неизвестное до сих пор письмо состоит, в основном из обсуждения брамсовских вариаций, оно заслуживает быть воспроизведенным в этом месте.

«Дорогой друг!

Какое большое наслаждение ты мне доставил твоими вариациями. Моя Клара уже писала мне о восторге, в который она от них пришла. О том, что ты углубился в исследование контрапункта, свидетельствует каждая вариация. Как задушевно, как своеобразно звучит каждая, с каким чувством мастерства, как гениально! С каким удовольствием я хотел бы послушать (их) в твоем или Кларином исполнении. Затем какое великолепное разнообразие! 3-я, 4-я, 5-я, 6-я с обратным ходом ко второй части*. Как задушевно последующее Andante, 8-я (вариация) с великолепной второй частью. Затем 9-я, как она восхитительна по форме; 10-я, как искусна, как искренна; как непосредственна и нежна 11-я и чрезвычайно остроумна следующая за ней 12-я. Потом 13-я — сладостные, метафизические звуки; затем Andante, сколько искусства и остроумия в каноне в секунду и потом 15-я в Ges-dur и великолепно отзвучавшая в Fis-dur осчастливливающая (16-я). Как должна моя Клара благодарить тебя за посвящение, и я тоже! Прими мою сердечную благодарность за то, что ты так щедро да-

* Очевидно, Шуман имеет здесь в виду возвратную энгармоническую модуляцию к репризе. — *Прим. ред.*

ришь моей Кларе твое драгоценное время. Пиши мне; я буду счастлив.

Уважающий тебя твой друг *Роберт*».

Шуман не отправил этого послания. Благодарственное письмо, посланное Брамсу 27 ноября 1854 года, хотя более тщательно отточено по форме, но зато уделяет значительно меньше внимания деталям сочинения, а также не содержит уже столь ярко выраженного отпечатка первоначальной восторженности.

Тому же лету 1854 года обязаны своим возникновением 4 баллады ор. 10. Первая из них, представляющая музыкальное воплощение сюжета шотландского поэтического произведения «Эдвард», исполняется особенно часто. И по праву! Ибо одна уже полностью удавшаяся смелая попытка изобразить в средней части катастрофу в мажоре или тревожно трепетные триоли в эпилоге (Tempo I), обнаруживает руку мастера. И насколько меньше удался этот таинственный демонический сюжет зрелому, более выдержанному и спокойному Брамсу, когда четверть века спустя он вторично положил его на музыку (ор. 75 № 1)! Жемчужины встречаются и в других пьесах*. Стоит только сравнить интермеццо (№ 3) с родственным ему по содержанию скерцо es-moll. Насколько более сжатой и лаконичной и вместе с тем более действенной стала манера выражения Брамса за короткий, всего лишь трехлетний, период. № 2 пленяет столько же задушевным напевом главной части, как и интересной по колориту средней частью (H-dur). № 4 по своему настроению близок Шуману. В упрощении пианистической техники можно также увидеть влияние старшего маэстро.

Баллады являются последним фортепианным сочинением первого периода творчества Брамса. Он начинает новые опыты в области композиции, чтобы еще глубже вникнуть в совершенство полифонии старых мастеров, которая все еще продолжает казаться ему идеалом, несмотря на все то, чего он сам добился в этой области. Сохранились лишь немногие из этих упражнений в

* Этого опуса. — *Прим. ред.*

композиции. К их числу принадлежат написанные в 1855 году две жиги и две сарабанды, которые показывают, в какой мере Брамс сроднился со стилем И. С. Баха. Как самостоятельные произведения эти пьесы не представляют ценности. Все же заслуживает упоминания, что из первой сарабанды Брамс позаимствовал ряд существенных музыкальных мыслей для медленной части своего струнного квинтета ор. 88, возникшего три десятилетия спустя.

В свои новые черновые композиционные наброски Брамс включил также и форму вариаций. Как видно из письма к Иоахиму от июня 1856 года, он ищет «более строгую и чистую» форму варьирования. Что именно он под этим подразумевает, показывают возникшие почти в то же время «Вариации на собственную тему» ор. 21 № 1. Здесь он уже полностью отказывается от строгого сохранения мелодии темы (или ее баса), что было характерно для вариационных сочинений первого периода. Зато в этом проникновенно-суровом произведении во всех вариациях строго сохраняется периодическое построение и гармония темы, а зеркальным каноном своей пятой вариации композитор снова предпринимает экскурс в область контрапункта. В этом произведении впервые осуществлено требование Брамса, чтобы бас как носитель гармонии или, проще говоря, гармонический план темы можно было отчетливо узнать в вариациях. В этом смысле Брамс неоднократно высказывался в письмах и во время занятий со своим учеником Иеннером.

Вершины мастерства в области искусства вариаций Брамс, наконец, достиг в написанных в 1861 году «Вариациях на тему Генделя» ор. 24. В этом произведении впервые соединены вариационные принципы, применявшиеся в старых композициях. В подавляющем большинстве двадцати пяти видоизменений темы Генделя заботливо сохраняются гармонический план и периодическая структура, причем одновременно принимается во внимание и мелодия темы. Именно в пределах строгих ограничений, которые налагает на себя композитор, он творит с таким богатством фантазии и столь мастерски овладевает всеми средствами, что это обеспечивает

сочинению особое положение во всем фортепианном творчестве Брамса. Неизвестно, что здесь заслуживает бо́льшего восхищения: логическая последовательность отдельных вариаций или их монолитная органическая спаянность, углубленный духовный смысл произведения или сила его чисто пианистического, технического воздействия. Начиная со спокойно-радостной первой вариации, выдержанной еще в генделевском духе, через обе мягко завуалированные минорные пьесы (№ 5 и 6), фанфарные вариации (№ 7 и 8), нежный канон (№ 16), сицилиану (№ 19), музыкальную табакерку (№ 22) и большое заключительное нарастание (№№ 23—25), вплоть до могучей, увенчивающей все произведение фуги — это шедевр, в котором чудесным образом уравновешиваются закономерность и свобода.

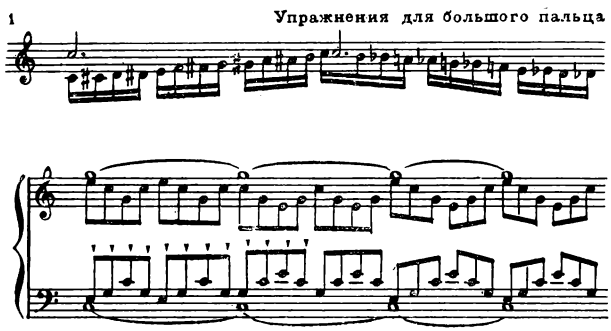
В ноябре 1861 года Брамс написал свое первое фортепианное сочинение в четыре руки — «Вариации на тему Р. Шумана» ор. 23. Тема представляет собой «последнюю мысль» Шумана, записанную душевнобольным художником 27 февраля 1854 года незадолго до попытки к самоубийству, когда он решил, что тени Мендельсона и Шуберта внушили ему эту мысль для варьирования. Произведение Брамса во всех отношениях мыслится как дань памяти умершего друга. Вариационные принципы, положенные в основу вариаций на тему Генделя, последовательно применяются и в данном случае, однако они несколько смягчены заимствованным у Шумана более свободным отношением к видоизменениям, в результате чего можно заметить некоторое приближение к первым вариациям на тему Шумана. Меланхолически мягкое основное настроение темы в значительной степени сохраняется и в видоизменениях. И если в качестве последней вариации триумфальным нарастанием вступает похоронный марш, то кажется, что Брамс обращается к просветленному другу со словами своего «Реквиема»: «Поглощена смерть победою».

Завершающим вариационным сочинением второго периода являются «Вариации на тему Паганини» ор. 35, имеющие подзаголовок «Этюды для фортепиано». Эти вариации, сочиненные в течение 1862—

1863 годов на непритязательную тему, в сущности представляющую собой едва ли нечто большее, чем гармонический остов, являются плодом технических упражнений, которые Брамс разыгрывал совместно с пианистом Карлом Таузигом во время своего первого пребывания в Вене. Здесь вновь вступает в свои права классическая вариационная техника ор. 24. Однако в художественном отношении эти две тетради, содержащие по 14 вариаций, не могут выдержать сравнения с более старым произведением. Все трудности брамсовской фортепианной виртуозности — ходы параллельными терциями, секстами и октавами, ритмические противопоставления обеих рук, glissandi и огромные скачки — представлены здесь для того, чтобы поставить исполнителя в каждой отдельной вариации перед новыми техническими задачами. Встречающиеся отдельные моменты успокоения, как, например, № 11 первой серии или № 4 второй, ничего не меняют в основном характере этого произведения. Это полные блеска и чисто концертного эффекта этюды, в которых, в виде исключения, внутреннее содержание поставлено на службу технике.

В связи с вариациями на тему Паганини следует вспомнить о тех фортепианных произведениях педагогического характера, в которых Брамс отказывается от решения собственно творческих задач и ограничивает свою роль обработкой чужих произведений или сочинением остроумных упражнений для пальцев. Эти пьесы появлялись в течение всей творческой деятельности маэстро. То они служат развитию игры секстами (этюды по Шопену), то равномерному развитию обеих рук (Presto по Баху), то технике левой руки (рондо по Веберу, экспромт по Шуберту), или ее сольной игре (чакона по Баху).

«51 упражнение для фортепиано» содержит квинтэссенцию пианистического стиля Брамса и оказывает весьма ценную службу тренировке обеих рук, особенно развитию их полнейшей взаимной независимости. Впрочем, Брамс написал для собственной тренировки или для педагогических целей значительно больше упражнений, чем опубликовал их в действительности. Так, например, в одной рукописи, принадлежащей пианисту

Паулю Витгенштейну, наряду с напечатанными пьесами, находятся еще следующие упражнения для совершенствования техники большого пальца и растяжения руки:

В названии сказывается юмор Брамса, так как эти сухие упражнения он озаглавливает по примеру известного поэтического произведения Э. Т. А. Гофмана «Фантастические наброски в самой смелой манере Калло». В этой связи следует также вспомнить о каденциях к концертам Баха (d-moll), Моцарта (G-dur, d-moll) и Бетховена (G-dur, c-moll). Несмотря на все ощущение стиля, индивидуальность Брамса и прежде всего своеобразие его техники все же очень сильно проявляются в этих каденциях. Полноты ради необходимо упомянуть о сделанной для Клары Шуман переработке одного гавота из «Париса и Елены» Глюка, сочинении, в котором оркестровая звучность фортепианного стиля Брамса нашла удачное применение.

На основе своего написанного в 1862 году струнного квинтета f-moll зимой 1863/64 года Брамс создал сонату для двух фортепиано op. 34-b. Нам предстоит еще заняться третьей и окончательной редакцией этого произведения, получившей форму фортепианного квинтета (ср. стр. 242); здесь мы остановимся только на специфических особенностях фортепианной пьесы. Не лишен истины упрек, предъявлявшийся к композитору и принятый им самим, в том, что от квинтета сохранилась

характерная струнная фактура, из-за чего пьеса не всегда «звучит». Оба фортепиано, естественно, не отличаются друг от друга в тембровом отношении, и богатство фантазии, проявленное в обширном четырехчастном сочинении, ослабляется равномерно распределенным густым слоем красок, чего иногда невозможно избежать. Это ценное произведение по-настоящему раскрылось только в окончательной редакции для двух контрастирующих групп инструментов.

В «Вариациях на тему Паганини» титаническая техника молодого Брамса нашла свое высшее выражение и завершение. На отношение зрелого Брамса к его ранним произведениям проливает свет хранящийся в собрании Общества любителей музыки сборник первых сочинений для фортепиано, содержащий многочисленные собственноручные записи композитора. В одном месте скерцо сонаты fis-moll, требующем особенно больших растяжек, он отмечает «più facile» и делает указание о техническом облегчении. Рядом с пассажами в Introduzione финала той же сонаты он ставит восклицательные знаки и несколько «NB» (Nota bene) *, свидетельствующих о недовольстве. Чрезмерно усложненное десятое видоизменение «Вариаций на тему Шумана» ор. 9 он, помимо «NB», сопровождает еще и вопросительным знаком. Только баллады и «Вариации на тему Генделя» удостоились в его глазах полного снисхождения.

Композиция, открывающая третий творческий период его фортепианных сочинений, не представляет трудностей ни для исполнения, ни для понимания. Это простодушно привлекательный цикл 16 вальсов в четыре руки, написанный Брамсом в январе 1865 года и изданный им в качестве ор. 39. Этим прелестным произведением, предназначенным для музицирования в домашних условиях, Брамс и как художник приобщился к родному городу Шуберта и Иоганна Штрауса. Здесь преобладают венские лендлеры и вальсы, в которых, однако, встречаются и венгерские интонации. Если бы не задумчиво-созерцательный конец, завершающий это светлое, жизнерадостное сочинение (пьеса изложена в

* Обрати внимание *(лат.)*.

двойном контрапункте), трудно было бы поверить, что его автором является северонемецкий композитор.

«Венгерские танцы» в четыре руки, две первые тетради которых вышли из печати в 1869 году, еще больше, чем вальсы, свидетельствуют о необыкновенном чувстве стиля маэстро. Это произведение представляет собой художественную обработку цыганских мелодий, которые Брамс систематически собирал во время своих концертных поездок с Ремéньи. Не без основания эти танцы имеют беспримерный успех. Ибо Брамс умеет неподдельно выразить своеобразную мелодику, гармонию и ритмику цыганской музыки и, в то же время, благодаря художественной обработке поднять ее на большую высоту. Ни одному из многих его предшественников и еще более многочисленных подражателей не удалось хотя бы приблизительно добиться подобного результата. Только музыкант, который был так близок к народному искусству, как Брамс, оказался способным на такое двойное достижение. В 1880 году появились еще две дальнейшие тетради «Венгерских танцев», содержавшие также три собственные композиции Брамса (№№ 11, 14, 16). Эта вторая серия более совершенна по мастерству, более одухотворена, и, благодаря этому, в ней больше чувствуется Брамс, чем венгерский колорит. Стоит ли удивляться, что она пользовалась меньшим внешним успехом у публики, чем первая серия?

Законченные летом 1873 года «Вариации на тему Иозефа Гайдна» ор. 56-b займут наше внимание при рассмотрении более значительной оркестровой редакции этого сочинения. Упомянем здесь лишь о редакции для двух фортепиано, которая, по утверждению Ореля, была написана раньше, хотя Брамсу с самого начала мерещилось сочинение для оркестра. Сохранились очень обстоятельные наброски этой фортепианной редакции, что вообще не часто встречается у Брамса; они хранятся в собрании Общества любителей музыки. Эти эскизы содержат не менее чем 12 убористо исписанных нотных страниц и, по-видимому, представляют собой первую запись произведения. И хотя Брамс, естественно, еще потом отшлифовывал эскизы и кое-что изменял, следует подчеркнуть, что даже в этом первом

наброске произведение представляется вполне определившимся во всех наиболее существенных чертах. Это относится даже к искусной пассакалье финала, которая не лишена характерных деталей. Вероятно, в своих мыслях Брамс уже очень далеко зашел в работе над этим монументальным произведением, прежде чем впервые изложил его на бумаге. Если это сопоставить с тем, что было сказано относительно одиннадцатой вариации ор. 9, то вновь оказывается, что фантазия композитора приобрела особый размах именно в условиях строгих ограничений. Фортепианная фактура выгодно отличается своей ясностью и прозрачностью от более ранней сонаты для двух фортепиано. Даже в этой подготовительной редакции прекрасная композиция производит большое впечатление скупостью примененных средств звучания.

«Вариации на тему Гайдна» были последним крупным произведением Брамса для фортепиано. За ними последовали возникшие в 1871—1878 годах «Восемь пьес для фортепиано» ор. 76—четыре подвижных «Каприччио» и четыре спокойно-вдумчивых «Интермеццо», которые, не обладая подлинным единством, свободно объединяются в букет одночастных характерных пьес. Сокращению объема произведения соответствует также и ограничение в области техники. Как и в пьесах для четырех рук периода зрелости, фортепианная фактура здесь также намного проще, чем в юношеских произведениях. Брамс отказался от оркестровой манеры письма и достиг фортепианного стиля, приближающегося к произведениям Шумана и Шопена и отвечающего специфическим особенностям инструмента. Вообще отличительным признаком композиций маэстро периода зрелости является то, что исполнение произведения мыслится только тем определенным инструментальным составом, для которого оно написано. По своему настроению фортепианные пьесы ор. 76 не рассчитаны на внешний эффект. Взволнованная первая, несколько жеманная вторая, своеобразная по колориту третья, задумчивая седьмая, быстро проносящаяся восьмая — все они, в сущности, задуманы не для концертного зала, а для музицирования в домашнем кругу.

Из числа фортепианных сочинений третьего периода самыми огненными являются обе написанные летом 1879 года «Рапсодии» ор. 79. Балладно-патетический характер этих великолепных пьес мог бы вызвать предположение, что речь идет о произведениях юношеского периода. Однако при более тщательном исследовании выясняется глубокое различие. Несмотря на то, что для воплощения монументального замысла (которым особенно отличается более значительная вторая рапсодия) Брамс избрал крупные формы, последним все же свойственны сжатость и ясность, обретенные художником только в период зрелости. Для того чтобы измерить огромное расстояние, пройденное Брамсом за два десятилетия по пути упрощения и концентрации, следует сравнить хотя бы заключительное рондо сонаты ор. 1 с рондо первой рапсодии или сонатную форму первой части ор. 2 с сонатной формой второй рапсодии.

Фортепианное творчество Брамса завершают появившиеся в 1892 и 1893 годах четыре сборника, которые, в силу своего внутреннего родства, должны быть здесь рассмотрены совместно. Это состоящие из 3 каприччио и 4 интермеццо «Фантазии» ор. 116, «3 Интермеццо» ор. 117, «Пьесы для фортепиано» ор. 118, содержащие 4 интермеццо, одну балладу и один романс, а также «Пьесы для фортепиано» ор. 119, включающие 3 интермеццо и одну рапсодию. Некоторые из этих композиций, возможно, возникли в более ранние времена. При этом в первую очередь я имею в виду каприччио ор. 116 № 1, по своему настроению напоминающее балладу «Эдвард» или мрачно-величавую рапсодию ор. 119 № 4. Выдержанное в духе народной песни, Интермеццо ор. 117 № 1, которому Брамс предпослал начало старинной шотландской колыбельной песни, переведенной Гердером, тоже немного напоминает медленные части юношеских сонат, хотя народными песнями Брамс особенно усердно занимался в более зрелом возрасте. Как бы то ни было, все эти пьесы получили свой окончательный характерный облик только в течение четвертого творческого периода. Уже сам по себе факт безоговорочного использования простой трехчастной формы во всех двадцати номерах этих четы-

рех опусов достаточно говорит об этом. Впрочем, и в остальном стремление к простоте и концентрации ярко выражено в этих последних произведениях. Круг модуляционного развития стал более узким и ограниченным, гармония стала менее сложной, ритмика более однородной. Искусство унификации достигло непревзойденной высоты. Каждый, кто ближе присмотрится к Интермеццо ор. 119 № 2, сделает неожиданный вывод, что прелестная, по-венски мягкая средняя часть E-dur и обе резко контрастирующие с ней суровые первая и третья части e-moll имеют в своей основе одну и ту же музыкальную мысль, охватывающую всего лишь несколько нот.

Столь характерное для позднего Брамса обращение к искусству доклассической эпохи находит свое выражение также и в этих пьесах. Так, в средней части ор. 118 № 5 одна и та же мелодическая фигура в басовом голосе постоянно повторяется по типу basso ostinato. Но по настроению здесь господствует тонко завуалированная идиллия. Характерным для основного тона отреченности, господствующего в этих пьесах, является то, что последняя из них, ор. 119 № 4, хотя и выдержана в мажоре, но заканчивается в миноре. Бах или Бетховен предпочитали проделывать путь в обратном направлении. То, что Брамс часто дает мелодию в среднем голосе (см., например, ор. 117 № 1, 118 № 5, 119 № 3), подчеркивает несвободный, завуалированный стиль этих композиций. Одновременно это способствует усилению их колористической привлекательности. Как и во всех произведениях обоих последних периодов, фантазия композитора полностью черпает вдохновение из духа инструмента. В этом отношении знаменательно, что попытка Брамса инструментовать свое Интермеццо ор. 117 № 1, быстро ставшее популярным, потерпела крушение из-за чисто пианистической манеры средней части. Невозможно характеризовать отдельные номера этих четырех великолепных опусов, в которых каждая вещь отмечена печатью совершенства. Если поддаться такому искушению, то можно было бы попытаться особо отметить такие сочинения, как исполненный чувства ор. 116 № 4, как ор. 117 № 1, который сам Брамс назвал

«Колыбельная песнь моей скорби», как демоническую балладу ор. 118 № 3 с ее сладостной средней частью, как туманно-расплывчатый ор. 118 № 6 с его удивительным нарастанием в средней части, как могучую демоническую рапсодию ор. 119 № 4. Но тем самым была бы совершена несправедливость по отношению к едва ли менее значительным соседним вещам.

Этими произведениями Брамс закончил путь развития своего фортепианного творчества, который привел его от великого к малому, от фресок к миниатюрам, от ширины к глубине.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

В 1856 году в Дюссельдорфе Брамс занимался игрой на органе, и как следствие этого много учебных работ по контрапункту, написанных им в то время совместно с Иоахимом, были предназначены для органа. Из числа возникших в 1856 или в начале 1857 года композиций стали известны лишь четыре. Две (фуга as-moll и хоральная прелюдия и фуга «О печаль») Брамс сам издал в последующие годы. Другие две (прелюдия и фуга a-moll, прелюдия и фуга g-moll) были обнаружены лишь недавно. В этих произведениях нельзя не заметить подражания старым классикам. Разделы импровизационного характера в прелюдии g-moll напоминают отдельные места из сочинений великого кантора церкви Фомы, а мощный перекликающийся с прелюдией конец фуги a-moll Иоахим по праву восхвалял за его «архаичное баховско-генделевское» звучание. Вершиной этих ранних произведений является фуга as-moll, в которой по юношески щедрый художник для достижения максимальной выразительности не страшится избрать такую необычную тональность. Контрапунктическая техника композитора в данном случае, безусловно, не менее значительна, чем в двух остальных пьесах; в то же время она воспринимается лишь как средство для того, чтобы наполнить жизненной силой эту скорбную по настроению пьесу.

Обе обработки псалма «О печаль, о скорбь» заслу-

живают особенного внимания, так как примененную в них технику Брамс использовал в написанных летом 1896 года одиннадцати «Хоральных прелюдиях». Отдельные пьесы из более позднего произведения частично напоминают раннюю хоральную прелюдию, а частично раннюю хоральную фугу. Иногда композитор ограничивается присочинением новых контрапунктов к мелодии хорала, проходящей в высоком регистре и в бóльшей или меньшей степени измененной. Иногда же к разделам хоральной мелодии, примененной в виде cantus firmus'а, он пишет фугированные прелюдии и интерлюдии. Впрочем, в одиннадцати «Хоральных прелюдиях» наблюдается несравненно более глубокая связь между данным хоралом и присочиненными мелодиями, чем в юношеском произведении. Интересно обратить внимание на то, как в № 5 контрапункты шестнадцатых рождаются из самого хорала или как в прелюдии № 1 вступительные фугато к каждой строке тематически вырастают из соответствующей последующей мелодии хорала. Это, несомненно, признаки искусства зрелого Брамса. По богатству настроения «Хоральные прелюдии» отнюдь не уступают романтической песне или фортепианной пьесе, несмотря на всю примененную здесь контрапунктическую технику. Какого рода круг эмоций отражен в этом произведении, явствует из того, что позднее творение тяжело больного маэстро возникло в мыслях о кончине Клары Шуман. Хотя здесь можно встретить и ощущение безоблачного, просветленного мира (№ 8) и даже приглушенную радость (№ 4), все же основной тон прелюдий полон скорбного благоговения. Здесь преобладает готовность к смерти, даже стремление к смерти. Не случайно Брамс дважды обрабатывал хоралы «Всей душой стремлюсь я к блаженному концу» (на мелодию «О окровавленное, израненное чело») и «О жизнь, я должен покинуть Тебя». Хорал «О жизнь» в своей второй редакции является заключительным аккордом сборника и, одновременно, последним сочинением Брамса. Этим потрясающим произведением, в котором каждая строка заканчивается в виде эхо, Брамс навсегда простился со своим творчеством и с жизнью.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

Так же как и композиции для фортепиано, камерно-музыкальные произведения возглавляет отдельное скерцо. Брамс написал его в октябре 1853 года в качестве одной из частей сонаты для скрипки и фортепиано, остальные части которой были написаны Шуманом и А. Дитрихом. Произведение, эпиграфом которому послужил девиз Иоахима F. A. E. (Frei Aber Einsam *), было вручено ожидавшемуся тогда в Дюссельдорфе великому скрипачу в качестве дара его трех друзей. В 1906 году Иоахим издал одно только скерцо Брамса, в то время как остальные три части не опубликовал **. Хотя в этой пьесе с особой любовью используется взаимное противопоставление различных ритмов и ведут свою игру все духи романтизма, все же она облечена в максимально сжатую и ясную форму. Это не должно вызывать удивления, так как даже в то время, когда Брамс еще не овладел сонатной формой, он всегда умел создавать компактные скерцо. И если бы наивно хвастливой коде C-dur не была предпослана ремарка «sempre ff e grandioso», можно было бы усомниться и посчитать это скерцо за композицию более позднего периода.

Летом 1938 года издательство «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге выпустило в свет фортепианное трио A-dur, которое редакторы Эрнст Бюкен и Карл Хассе обозначили как посмертное произведение Брамса. Основой публикации явилась рукопись, принадлежащая перу неизвестного переписчика, которую Эрнст Бюкен обнаружил в Бонне, в наследии Эриха Пригера. Титульный лист сочинения был вырезан и нигде не было видно каких-либо записей, которые позволили бы определить личность автора. Профессор Бюкен придерживался того мнения, что трио было написано Брамсом летом 1853 года в Бонне или Мелеме. Критический анализ четырех частей композиции отчетливо обнаруживает стилистическую близость аналогичным произведениям

* Свободен, но одинок.

** Полностью соната была издана только в 1935 году Эрихом Валентином и Отто Кобиком.

Бетховена, Шуберта и Шумана. Несомненно также некоторое сходство со стилем фортепианного трио Брамса ор. 8; наконец, хорошо известно, что Брамс охотно писал одно за другим произведения одинакового жанра (ср. струнные квартеты ор. 51, обе увертюры или сонаты для кларнета ор. 120). Поэтому нельзя полностью отвергнуть предположение, что трио A-dur было предшественником его же фортепианного трио ор. 8. Но даже если бы это мнение и соответствовало действительности,— а автор настоящей книги не может не высказать больших сомнений по этому поводу,— все же никто не осмелится утверждать, что вновь найденное произведение равноценно трио ор. 8. Первой части трио A-dur в особенности недостает воодушевления и монументального величия соответствующей части ор. 8. Если принять во внимание, что вновь обнаруженное сочинение очень обширно — его исполнение продолжается более 45 минут — то возникает вопрос, соответствует ли его внутренняя ценность претенциозной внешней форме. Если Брамс действительно был автором этого трио, то, пожалуй, мы можем понять, почему он не пожелал обнародовать это произведение.

В январе 1854 года Брамс закончил свое фортепианное трио H-dur ор. 8. Полное юношеской свежести и задушевное по выдумке, мягкое и чувственное по звучанию и разнообразное по настроению — такое впечатление производит это наиболее раннее из изданных камерных произведений композитора. Широкий размах вступительной темы первой части, хоровод эльфов в скерцо, полное церковного благоговения начало Adagio и напоминающая Шуберта большая кантилена Fis-dur в финале могут быть поставлены рядом с самыми выдающимися образцами вдохновения Брамса. Только в одном характерном отношении композитор, которому тогда был двадцать один год, оказывается несостоятельным: он не знает чувства меры. Уже гигантская первая часть, основывающаяся на пяти четко разграниченных темах и насчитывающая почти 500 тактов, содержит в репризе нечто вроде второй разработки в форме фугато. В свою очередь и Adagio не ограничивается одной контрастирующей темой, в него включе-

но еще и Allegro, которое причиняет серьезный ущерб целостности всей части. В рондо финала чрезмерное богатство выдумки также приводит к очевидному романтическому распаду формы.

По воле случая обстоятельства сложились так, что в начале 1890 года Брамс, побуждаемый необходимостью выпустить новое издание, подверг композицию просмотру и переработке. Экземпляр, которым он при этом пользовался, сохранился в собрании Общества любителей музыки и, благодаря сделанным в нем бесчисленным карандашным записям, позволяет наглядно ознакомиться с изменениями, внесенными в произведение. Главная цель переработки заключается в стремлении упростить сочинение и ограничить его юношескую расточительность. Ни одна деталь не представляется композитору настолько незначительной, чтобы не подвергнуть ее пересмотру под углом упомянутой точки зрения. В темповом обозначении финала «Allegro molto agitato» он вычеркивает molto agitato»; в начале первой части он удаляет мешающий подголосок скрипки, а в начале скерцо (такты 5—9) в целях единства звучания передает имитацию виолончели басу фортепиано. Однако эти и десятки подобных изменений не удовлетворяют его, и в конце концов он пишет заново целые разделы. Так, в первой части, вместо нескольких отдельных музыкальных мыслей, он вводит новую, четко очерченную побочную тему, в результате чего возникает необходимость обновления разработки и репризы, которую на этот раз он проводит без фугато. Нечто подобное происходит и с Adagio и финалом, и лишь скерцо в глазах зрелого Брамса заслуживает снисхождения; здесь он ограничивается только изменением коды. В своей «новой редакции» произведение в целом потеряло больше трети своего объема, зато необычайно выиграло в силе и законченности.

Во время практической деятельности в Детмольде Брамс хорошо познакомился с исполнявшимися им произведениями классических мастеров. Об этом ярко свидетельствует созданный в 1859—1860 годах струнный секстет B-dur op. 18, наиболее раннее произведение из числа его камерных сочинений второго

творческого периода. Здесь столь характерные для творчества молодого Брамса полнота чувства, богатство мелодики и красота звучания сочетаются с чертами, свойственными произведениям венской классической школы. То ощущается дух Шуберта (ср. первую часть, вторую и третью темы), то вспоминается Бетховен (скерцо) или Гайдн (главная тема финала). Однако более важным, чем эти связи, является то, что у своих венских предшественников Брамс почерпнул чувство ясности, красоту соразмерности и доступность изложения. Кроме того, здесь наблюдается отнюдь не часто встречающееся у композитора стремление к бóльшей доходчивости. Об этом свидетельствует хотя бы простая манера варьирования в медленной части; не менее говорит об этом и убедительность, с которой главные темы крайних частей излагаются сперва виолончелью, а затем вторично скрипкой. В этом первом секстете Брамс добивается того легкого стиля письма, который впоследствии характеризует его вальсы ор. 39 и венгерские танцы.

Начало работы над фортепианным квартетом g-moll ор. 25 приходится уже на 1857—1858 годы. Но закончено это сочинение было только в сентябре 1861 года, как свидетельствует рукопись, принадлежащая В. Куксу в Вене. Близость по времени создания к трио H-dur в этой композиции очевидна. Обилие полнозвучных тем в крайних частях, включение в первую часть второй разработки после ложной репризы в такте 161 или оркестровое звучание чудесного марша в третьей части (такт 75 и далее) — все это указывает на ранний период возникновения произведения. Однако в то время как в трио H-dur Брамсу не удается охватить многообразие мыслей единством формы, в окончательной редакции квартета он этого добивается в совершенстве. Следует обратить внимание на то, как художник во вступительной части соединяет вторую группу тем с первой одинаковым страстным мотивом шестнадцатых в сопровождении (ср. такт 27 и далее с тактом 79 и далее) или же как он во всей мощной разработке этой части развивает только первую тематическую группу. Интермеццо второй части не имеет больше

ничего общего со скерцо юношеского периода. Это настроение мягко завуалированной усталости, которое так часто будет встречаться у Брамса в более поздние времена. Чудесная романтическая третья часть первоначально была на 20 тактов длиннее. Но Брамс уничтожил то место репризы, которое находилось между тактами 206 и 208 окончательной редакции (оно соответствовало тактам 40—52 первой части), с тем, чтобы сделать эту часть более сжатой. В «Rondo alla Zingarese» четвертой части впервые в камерном музыкальном произведении обнаруживается влечение композитора к венгерским мелодиям. По своему захватывающему дух полету оно является подлинным финалом этого юношески свежего произведения.

Даты возникновения фортепианного квартета A-dur ор. 26 примерно те же, что и квартета g-moll. Но здесь значительно сильнее, чем у его близнеца, дает о себе знать известного рода противоречивый, переходный характер. Правда, первая часть, в разработку которой в виде интересного эксперимента включены 3 вариации главной темы (такт 140 и далее), обладает стройной и цельной формой; также и «великолепное Poco Adagio с его неопределенной страстностью» (Иоахим) обнаруживает превосходное равновесие частей. В отличие от этого в третьей части, не вполне правомерно названной «Скерцо», нельзя отрицать известной широты, которая отчасти вызвана тем, что Брамс и здесь тяготеет к сложной сонатной форме. Последующее Allegro, в котором венгерский огонь финала ор. 25 оттеняется налетом венского колорита, кажется едва ли не слишком длинным со своими 519 тактами. В остальном квартет, подобно секстету B-dur, демонстрирует известную склонность к произведениям эпохи венских классиков. Идиллическая первая часть вводит в мир настроений Шуберта, а каноническое изложение трио в скерцо напоминает менуэт из «Quinten-Quartett» Гайдна.

Пожалуй, самым значительным камерно-музыкальным произведением второго периода является фортепианный квинтет f-moll ор. 34, законченный осенью 1864 года (ср. стр. 230). Уже в полетной первой

части на небольшом протяжении дается изобилие тем, во многом резко контрастирующих друг с другом. В удивительном единстве формы сливаются пять выразительных музыкальных мыслей этой пьесы, охватывающей едва 300 тактов. За проникновенной второй частью следует скерцо, которое возвращает к богатству настроений первой части благодаря смене мажора и минора, размера $^{6}/_{8}$ и $^{2}/_{4}$, чередованию музыкальных образов, то скользящих, словно тень, то полнозвучных и радостных. В подлинно брамсовском духе удивительно свободно дыхание в начале трио. Широко набросанная четвертая часть обнаруживает, как это нередко бывает в финалах произведений Брамса, такое построение, которое не легко укладывается в одну из общепринятых форм. За романтической интродукцией, в которой заложено тематическое зерно всей части, следует собственно экспозиция (такты 41—183). Основные темы этого раздела вновь возвращаются во второй части (такты 184—342), которая с одинаковым правом может быть названа как репризой, так и разработкой. И наконец, кода (такты 343—492) в частично варьированной форме вновь вбирает в себя весь материал. Брамс никогда не чувствует себя скованным схемой, но в каждом отдельном случае находит форму, которая более всего соответствует его мысли и чувствам.

В 1862 году Брамс написал обе первые части сонаты для виолончели e-moll op. 38 и одновременно впоследствии уничтоженное Adagio. Финал он сочинил в июне 1865 года. В соответствии со своим творческим становлением Брамс в сущности овладел формой фортепианного дуэта только после сочинения более крупных ансамблей— трио, квартета и квинтета. Опыт, накопленный Брамсом в сочинении камерной музыки, обнаруживается в уверенности, с которой в обеих первых частях излагается партия виолончели, в частности в использовании ее благородного, звучного тона. Менее удачным представляется сочиненный позднее фугированный финал, в котором солирующему инструменту не всегда легко соперничать с блестяще разработанной партией фортепиано. Несмотря на господствующее в первых двух частях мягкое лирическое настроение, про-

изведение в целом представляет собой в известном отношении дань уважения высоко почитаемому Брамсом И. С. Баху. Так, главная тема первой части весьма близка «Contrapunctus 3» * из баховского «Искусства фуги», в то время как брамсовская тема фуги из финала поразительно похожа на «Contrapunctus 13» ** из одноименного произведения кантора церкви Фомы. Характерно также, что заменяющему вторую часть «Valse triste» Брамс придает большую стройность, предпосылая ему состоящий из четырех нот мотив, который играет важную роль во всей части и, особенно, в трио. В целом соната выдержана в чисто брамсовском духе, в котором романтические чувства уравновешиваются строгостью стиля.

Начатый в сентябре 1864 года и законченный в мае 1865 года струнный секстет G-dur op. 36 по своему настроению производит более спокойное, мягкое впечатление, а по форме выполнен более искусно, чем первый секстет. Он намного больше обнаруживает истинную сущность своего творца, чем его старший брат, и, возможно, именно поэтому ему пришлось дольше бороться за свое признание. Переливающиеся колебания между G-dur и Es-dur в главной теме и сочетание последовательно выдерживаемых голосов с трелеобразным движением восьмыми к нижней секунде придают уже первой части особенную мистическую прелесть. Под названием «скерцо» следует еще интермеццо, отличающееся несколько томной грацией. Подлинное веселье появляется только в середине этой части, в остроумном и пикантном «Presto giocoso». Третья часть, Adagio с пятью вариациями и кодой, начинается на редкость расплывчатой по своему характеру темой. Нельзя недооценить при этом поэтичности авторского замысла; композитору было важно в ходе вариаций осуществить переход от подавленного настроения и смятенности к блаженной умиротворенности. Финал представляет собой интересный образец смешанной формы. Задуманный как соната, он приближается к рондо в результате того,

* Контрапункт 3 *(лат.)*.
** Контрапункт 13 *(лат.)*.

что содержащаяся в первых шести тактах музыкальная мысль повторяется во всех разделах части в виде ритурнеля. Идея «motto» (ср. первую симфонию), которой суждено было играть важную роль в период зрелости Брамса, уже здесь находит частичное претворение.

В 1865 году Брамс написал трио Es-dur op. 40 для весьма своеобразного состава — фортепиано, скрипки и валторны. Характерно отсутствие заинтересованности композитора во внешних эффектах, проявляющееся в том, что Брамс твердо предписывает для своей композиции использование натуральной валторны и пренебрегает получившей к тому времени всеобщее распространение хроматической валторной. Тем самым он лишает себя некоторых технических преимуществ, но зато вновь обретает первоначальный благородный тон рога. Глубоко романтическое ощущение природы и легкая меланхолия — таково преобладающее настроение этого произведения, созданного в глубоком соответствии с духом валторны. Только в веселой охотничьей сцене финала рассеивается пелена, в то время как даже юмору скерцо присущи едва заметные нотки грусти. Наиболее своеобразна первая часть, трижды возвращающееся Andante, чередующееся с более подвижными разделами. Для того чтобы особенно подчеркнуть близкий к природе характер произведения, Брамс даже отказывается здесь от сонатной формы (единственный случай в многочастных инструментальных композициях маэстро). Красиво соединяется с финалом удивительно глубоко прочувствованная третья часть. В сосредоточенном покое «Adagio mesto» музыкальная мысль, введенная в такте 58, воспринимается как предчувствие чего-то светлого. Вскоре (такт 63) в этой теме обнаруживается намек на главную тему финала. Возможно, что Брамсом при этом руководило стремление сделать более органичным соединение мрачно окрашенных трех первых частей с веселым, жизнеутверждающим финалом.

После трио с валторной прошло полных восемь лет, прежде чем Брамс выступил с новыми произведениями камерной музыки. И когда, наконец, летом 1873 года он завершает оба струнных квартета

c-moll и a-moll ор. 51, он не только овладевает новым жанром, но и доводит свой стиль до полной зрелости. Композитор добился такой скупости звучания, при которой недопустима ни одна лишняя нота. Вместе с тем он пришел к излюбленному в то время методу единства, при котором произведение воспринимается как монолитное. Это стремление в конечном счете ведет лишь к тому, чтобы обеспечить непринужденное и плавное течение композиции.

При анализе квартета c-moll выясняется, что первые восемь нот скрипичной партии в первой части были подобным же образом применены в основной теме финала и частично в главной теме романса. Еще более глубокая связь существует между отдельными разделами внутри каждой части. Так, в первой части скачкообразное движение восьмыми, сопровождающее главную гему начиная с такта 24, еще продолжается, в то время как в такте 35 появляется новая тема. Этим небольшим художественным приемом, которым Брамс уже иногда пользовался в более ранних произведениях (ср. квартет g-moll), первая и вторая темы связываются совершенно свободно и естественно. Во многом способствует единству этой части и то, что к концу экспозиционного раздела вновь вступает пунктирный ритм главной темы, господствуя на протяжении почти всей разработки. В квартете a-moll несколько труднее установить тематическое родство отдельных частей. Главный мотив финала подготовлен в тактах 4 и 5 первой части. Три восьмых из этого такта 4 в менуэте проходят как триоль (такт 2); помимо того, в том варианте этих трех восьмых, который встречается уже в такте 161 первой части, они являются зерном, из которого образуется начало второй части. Но единство разделов внутри первой части имеет несравненно более глубокий характер, чем в квартете c-moll, так как вся часть со всеми своими деталями вырастает из первых девяти тактов главной темы. Стремление к единству обнаруживается и в характере музыкальных образов каждого из этих сочинений. В первой и четвертой частях квартета c-moll царствует мрачная страстность и угрюмая решительность. Романс начинается идиллически, даже тор-

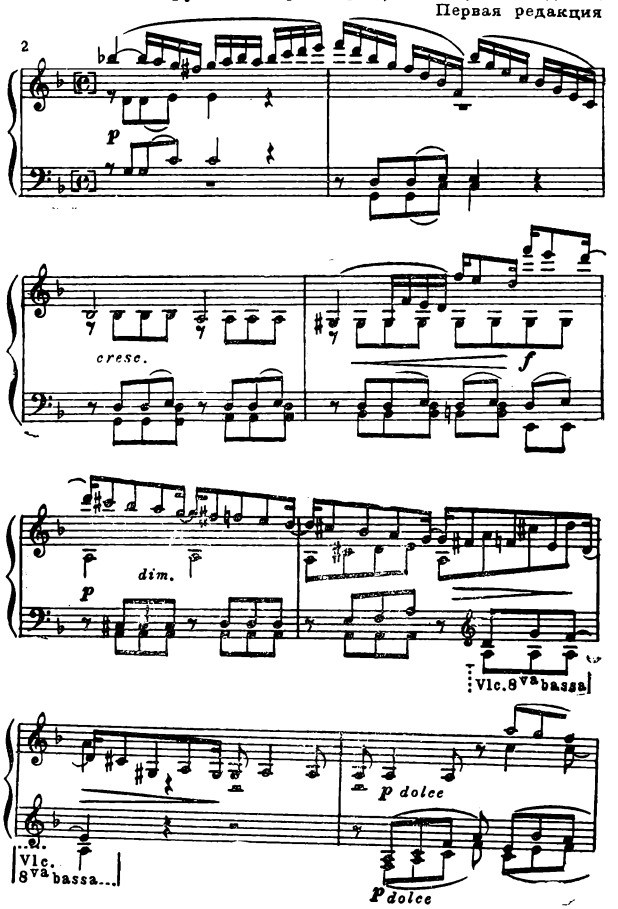
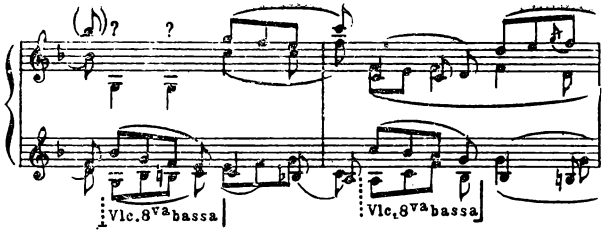
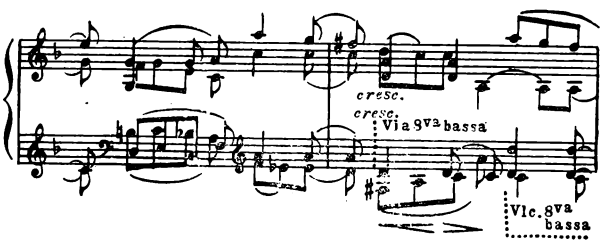
жественно, однако в нем скоро появляется тема, отражающая скованность и подавленность (такт 27 и далее). Интермеццо третьей части с его дуэтом, искусно исполняемым скрипкой и альтом, лишь в трио приобретает беспечно веселый характер. Если в квартете c-moll преобладает ровное неизменное настроение, то в квартете a-moll, наоборот, проявляется естественное развитие чувства. В первой части господствует нежная меланхолия; однако во второй части начальный раздел сосредоточенно-углубленного характера резко сменяется полнозвучным дуэтом имитационно изложенных крайних голосов в середине. И наконец, в финале, с его оттенком венгерского колорита, прорывается веселье. Так от серьезного начала Брамс в конце переходит к бурной жизнерадостности. Если в подобной смене настроений маэстро соприкасается с Бетховеном, то в не меньшей степени это относится к строгой логике мышления и, наконец, к удивительной прозрачности предельно камерного звучания струнных. Если Брамс говорил, что он еще до ор. 51 написал много квартетов, то это, действительно, заметно по первым ставшим известными сочинениям этого рода.

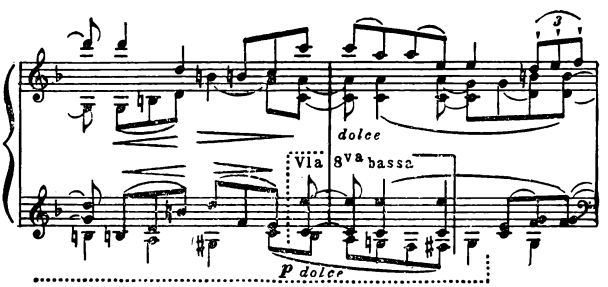
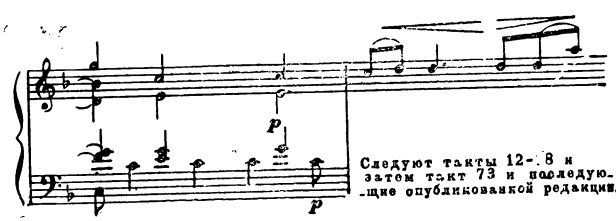
Фортепианный квартет c-moll ор. 60 был создан в течение двух различных творческих периодов. Первая часть, первоначально написанная в тональности cis-moll, была, так же как и Andante E-dur, написана в 1855 году. Так как обе композиции не вполне удовлетворили композитора, он их отложил и только зимой 1873/74 года вновь взялся за них. При этом первоначальный финал был заменен новым, и дополнительно было сочинено скерцо. Несмотря на то, что Брамс, несомненно, подверг переработке также и обе старые части, они все же сохранили явные следы своего более раннего происхождения. В первой части господствует то трагическое отчаяние периода «Бури и натиска», для объяснения которого сам Брамс ссылается на молодого Вертера в период, непосредственно предшествующий его самоубийству. Также и эксперимент в области формы напоминает о вступительной части квартета A-dur, так как и в ор. 60 в сонатную форму включены вариации. В качестве побочной партии здесь появляется восьмитактная тема (такт 70 и далее), которая сразу же раз-

рабатывается в четырех вариациях. Зато обе последние части характерны для периода зрелости Брамса. Мрачное скерцо настолько сжато, что содержит вместо настоящего трио только короткий мажорный эпизод. В финале Брамс в погоне за лаконичностью зашел даже слишком далеко. Как свидетельствует рукопись, принадлежащая Обществу любителей музыки, он был вынужден позднее добавить такты 155—188, чтобы смягчить чрезмерно спартанскую скупость этой части. Кроме того, для того, чтобы воспрепятствовать слишком быстрому течению музыки, впоследствии Брамс соответственно изменил темп этой части на более медленный. В рукописи одно за другим записано «Presto», «Tempo giusto» и «un poco presto», и только в печатном издании стоит «Allegro commodo».

Написанный в 1875 году струнный квартет B-dur op. 67 представляет собой радостно-идиллический контраст по отношению к обоим ранее написанным произведениям этого рода. Легкость, окрыленность, пасторальность, чувство юмора — таковы его черты. Возможно, что с этим связано и то, что ядро произведения на этот раз приходится искать в финале. Эта часть содержит восемь вариаций на простую тему народно-песенного характера. После того как обычным порядком проходят первые шесть вариаций, в седьмой раздаются радостные звуки рога, уже использованные композитором в качестве главной темы первой части. Не довольствуясь этим, он выдвигает в восьмой вариации музыкальную мысль, которой также предназначалась важная роль в первой части (такт 50 и далее) — в качестве перехода к третьей теме. Кода сочетает мелодию седьмой вариации с собственно темой вариации и доводит, таким образом, радостную игру до высшей точки. Впрочем, в этом веселом детище своей музы Брамс не стремится к особому мастерству. Первая часть с ее задорной сменой размеров ($^2/_4$ и $^6/_8$) несколько рыхла по форме, в нежном Andante также встречается более свободный по построению раздел почти импровизационного характера (такт 45 и далее). Первоначально этот отрывок, как можно убедиться по рукописи, принадлежащей В. Куксу в Вене, был написан Брамсом в редак-

ции, отраженной в нотном примере № 2. Лишь позднее, заклеив несколько страниц рукописи, композитор придал этому разделу тот вид, какой он имеет в печатной редакции. Можно без труда понять смысл этой переделки. Отрывок, напоминающий каденцию, должен был быть расширен для того, чтобы все произведение получило более непринужденный характер:

Струнный квартет ор. 67, Andante, т. 46 и далее.
Первая редакция





Следуют такты 12-18 и затем такт 73 и последующие опубликованной редакции.

В летние месяцы 1878 и 1879 годов Брамс написал в Пёртшахе свою первую скрипичную сонату G-dur op. 78. На примере этого сочинения ясно видно, как зрелый мастер разрешил проблему дуэта фортепиано и струнного инструмента. Если еще в скрипичных сонатах Гайдна фортепианная партия занимала настолько доминирующее положение, что скрипка предусматривалась всего лишь «ad libitum» и могла быть без церемоний отставлена, то со времен Моцарта и Бетховена чудесное равновесие между скрипичной и фортепианной партиями стало правилом. Первая соната Брамса для виолончели также стремится к этому идеальному типу ансамбля, и в ее финале даже один из голосов фуги поручен виолончели, а остальные — фортепиано. Однако на этом финале Брамс имел возможность убедиться в том, что при равном обращении с обоими партнерами струнный иструмент находится в невыгодном положении по отношению к полнозвучной фортепианной партии. Выводы из этого сделаны в скрипичной сонате G-dur. Фортепианная партия здесь тонка и прозрачна, и, поскольку главный мелодический голос бóльшей частью поручается скрипке, чаша весов склоняется в пользу струнного инструмента. Ядро трехчастного сочинения в сущности и здесь находится в финале. Подобно Шуберту, Брамс исходит из одной или, вернее, из двух родственных собственных песен «Под дождем» и «Эхо», из op. 59. Пунктированный ритм начала, знаменитые «три *ре*» встречаются также в начале первой части и в «più Andante» второй части. Кроме того, в финале (такт 83 и далее) вновь появляется начало темы второй части. В настроении пьесы ощущается прелесть летней свежести в Каринтии, где это произведение увидело свет. Вся композиция исполнена сдержанной сладостности и той проникновенной задушевности, в которой, как часто у Брамса, чувствуется улыбка сквозь слезы.

Первая часть фортепианного трио C-dur op. 87 возникла в марте 1880 года, остальные три части — в июне 1882 года. Все приметы зрелости содержит уже вступительная часть. Здесь нет ни одного лишнего звука, и развитие произведения протекает с такой естественностью, словно Брамсу после сочинения

первых тактов ничего другого и не оставалось, как довести часть до конца, руководствуясь внутренней закономерностью тем. Уже одна только трактовка основной музыкальный мысли (такты 1—4) свидетельствует о чрезвычайно высоком уровне его искусства. Поскольку тема полностью отвечает природе струнных, она только ими и излагается, за исключением последнего нарастания перед самым концом; кроме того, Брамсу удается полностью изменить характер этой темы в разработке. Едва ли возможен больший контраст, чем тот, который существует между энергичным началом и частью «animato» с ее таинственно-тоскующим характером (такт 165 и далее). В «Andante con moto» страстно-патетическая тема с легким налетом венгерского колорита варьируется пять раз. Ввиду того, что первая, третья и пятая вариации более близки к мелодии темы, излагаемой струнными, а вторая и четвертая, напротив, к голосу фортепианного сопровождения, вся часть приобретает своеобразный характер рондо. За фантастическим скерцо с его трио, исполненным благоговения, следует свежий финал, не менее сжатый, чем первая часть, но значительно более свободный и безыскусный. Он достигает своего апогея в коде (такт 170 и далее), которая составляет по протяженности почти четверть всей части. Характерно для Брамса, что даже в этой легковесной части в конце наблюдается не ослабление, а скорее нарастание энергии.

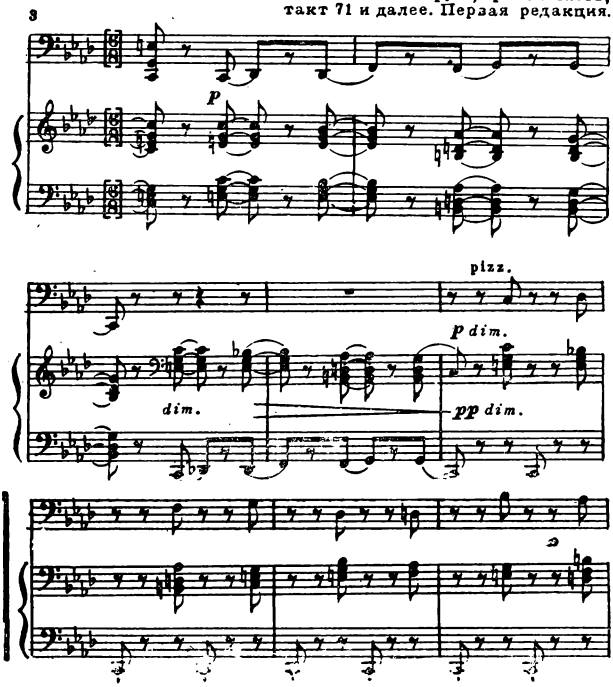
Весной 1882 года появился струнный квинтет F-dur ор. 88, и весь характер этой жизнерадостной композиции пронизан весенним настроением. Со времени окончания первого струнного квинтета (ср. стр. 230), который композитор уничтожил, так как он по его мнению «не звучал», прошло два десятилетия, и, по-видимому, он извлек из недостатков этого раннего произведения необходимые уроки. Ибо если вообще какое-либо произведение камерной музыки «звучит», то это квинтет F-dur. Разумеется, невозможно провести сопоставление с несохранившимся более ранним сочинением. Можно только констатировать, что в своем ор. 88 Брамс отказался от применения двух виолончелей и вместо этого ввел два своих излюбленных инструмента — два альта,

в результате чего перевес над баритональным регистром получил альтово-теноровый. Безмятежная и приветливая первая часть обладает примерно теми же достоинствами формы, что и вступительная часть трио C-dur. Заслуживает внимания мощный органный пункт, лежащий в основе всего второго раздела разработки (с небольшими перерывами) и очень эффектно подготавливающий вступление репризы. Вторая часть имеет форму, приближающуюся к рондо и является чем-то средним между Adagio и скерцо. В виде ритурнеля используется «Grave ed appassionato», основная музыкальная мысль которого заимствована Брамсом из одного юношеского произведения (ср. стр. 227). Угрюмая страстность этого отрывка, относящегося к периоду «Бури и натиска», при двукратном повторении, в соответствии со всем духом квинтета, постепенно переходит в умиротворенность. В качестве эпизодов в этой части появляются нежно насмешливое «Allegretto vivace» и его вариация в теме «Presto». Для финала Брамс избрал излюбленное классиками сочетание фуги с сонатной формой, причем непосредственным образцом, вероятно, послужил финал струнного квартета ор. 59 № 3 Бетховена. Поскольку различные темы этой части представляют собой не что иное, как варианты фугированно изложенной главной темы или контрапункты к ней, внутреннее единство части, несмотря на все разнообразие, сохраняется полностью.

Лишь после четырехлетнего перерыва за квинтетом последовали новые камерно-музыкальные сочинения Брамса. А затем произведения следуют друг за другом бурным потоком. В течение лета 1886 года в Туне возникают виолончельная и скрипичная сонаты, а также фортепианное трио. Первая часть сонаты для виолончели F-dur ор. 99 некоторыми чертами отличается от остальных произведений периода зрелости. Ее страстная патетика подошла бы скорее к юношескому сочинению; временами здесь недостает прозрачности фортепианного сопровождения, которой отличаются скрипичные сонаты. Несмотря на высокую тесситуру виолончельной партии, ее исполнитель должен обладать сильным звуком для того, чтобы успешно противостоять

тремоло фортепиано, едва ли еще где-либо применяющемуся Брамсом в таких масштабах. Возможно, что при сочинении второй сонаты для виолончели Брамс «ходил гулять» не так много, как обычно. Во всяком случае в принадлежащей Обществу любителей музыки рукописи можно обнаружить различные места, которые только впоследствии были приведены художником в теперешний вид путем заклейки некоторых тактов или с помощью карандашных исправлений. Так, приводя один из возможных примеров, укажем на то, что в третьей части, призрачно-мрачного характера, такты 71—80 первоначально были написаны в редакции, приводимой в нотном примере № 3. Лишь позднее Брамс заменил синкопированный мотив нисходящим ходом, благодаря чему это место стало значительно более разнообразным.

Виолончельная соната F-dur op. 99, третья часть, такт 71 и далее. Первая редакция.

3

Поправки, осуществленные в других местах рукописи, также способствуют тому, чтобы сделать композицию художественно более совершенной. В заключение следует упомянуть, что финал, представляющий собой несколько бегло разработанное рондо, написан особенно торопливым почерком. Создается впечатление, что композитор едва поспевал запечатлевать на бумаге нахлынувшие на него мысли.

Скрипичная соната A-dur ор. 100 представляет собой резкий контраст по отношению к одновременно возникшей сонате для виолончели. Если в той господствует чисто мужское упорство, то эта пьеса полна нежной женственной грации и задушевности. В первой части композитор цитирует собственную песню (ср. вторую тему с ор. 105 №1), и это не единственная черта произведения, напоминающая творца квинтета «Форель» и фантазии «Скиталец». Лирическая основа нежной одухотворенной пьесы и ее простая, сжатая, почти сонатинная, форма напоминают чудесный ор. 137 Шуберта, его сонатины для скрипки и фортепиано. Начальная тема первой части дала повод к предельно надоевшим разговорам о сходстве трех первых нот с началом вагнеровской «Песни Вальтера». Было бы оскорблением для Брамса терять по этому поводу хотя бы одно слово в его защиту. Во второй части, так же как и в квинтете F-dur, сочетаются черты медленной части и скерцо. Между прекрасной одухотворенной мелодией скрипки и ее двукратным повторением вставлено задорное «Vivace» и его вариация. Вся эта хрупкая пьеса, включая и коду, состоит при этом едва из 170 тактов. Последующее рондо, которое по своей мечтательно-мягкой манере знаменует отказ от типа традиционного радостно-легкого финала, представляет собой светлую идиллию. Свою эпическую мощь Брамс приберегает для третьего сочинения благословенной трилогии этого лета.

Титаническая первая часть трио c-moll ор. 101 считается одним из наиболее сильных и вместе с тем наиболее выразительных творений композитора. Один и тот же мотив, возникающий в начале фортепианной партии в левой руке — от второй до пятой ноты — господствует над всей частью. Сжатость изложения захо-

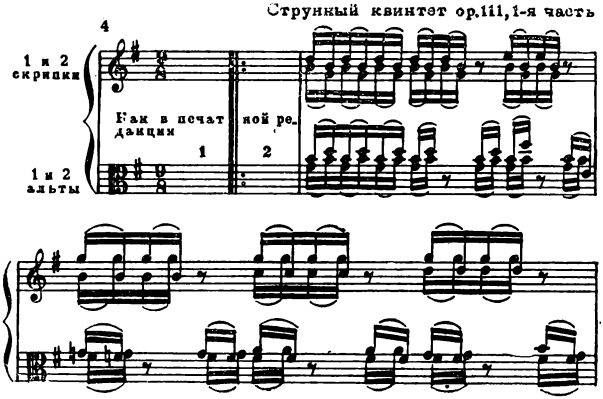
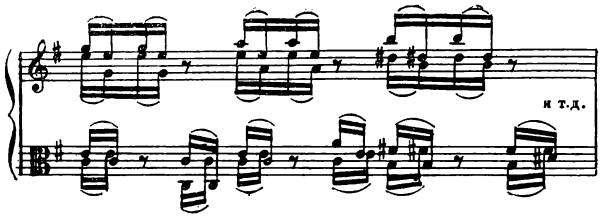
дит так далеко, что сам Брамс, как это видно из рукописи, вычеркнул впоследствии первоначально предусмотренное повторение экспозиции. Следующие части приносят некоторую разрядку. Быстро проносящееся «Presto non assai» с его удивительным арпеджиообразным пиццикато струнных в трио сменяет прелестное легкое «Andante grazioso». Первоначально Брамс наметил в рукописи для этой части размер $^{7}/_{4}$ и лишь позднее решился применить зафиксированную в окончательной редакции нотацию $^{3}/_{4}$, $^{2}/_{4}$. Несмотря на свою сложную ритмику, эта мелодия так проста и естественна, что почти напоминает Моцарта. Вообще секретом зрелого Брамса является то, что нотная запись становится все сложнее, а сама музыка все проще и естественнее. В широко развернутой коде финала мрачный юмор начала превращается в ясную радость. В этом торжествующем окончании не заметно и следов усталости и пессимизма, охотно приписываемых произведениям Брамса того периода.

Скрипичная соната d-moll ор. 108, в основном также сочиненная летом 1886 года, но законченная только в 1888 году, значительнее по масштабу, более виртуозна и темпераментна, чем обе первые скрипичные сонаты. Здесь с нами говорит не мягкий мечтатель, а носитель неукротимого пылкого духа. Во вступительной части снова господствует первая тема, причем в ее развитии используется не только верхний голос, но и бас. Разработка с ее строгим логическим развитием основывается на еще более последовательном применении того же принципа, что и в ор. 88, так как она вся выдержана на органном пункте. Интересно, что в начале этой части в тактах 84—85 в чисто колористическом убаюкивающем мотиве скрипки при более близком рассмотрении обнаруживается сочетание начала главной темы и ее баса. У зрелого Брамса логика музыкального мышления проявляется особенно рельефно именно тогда, когда этого ожидаешь меньше всего. Глубоко эмоциональное Adagio с широко разливающейся скрипичной кантиленой приводит к призрачной по характеру части по типу скерцо из трио c-moll. Эмоционально богатый полетный финал Брамс наделил таким блеском и огнем, сделал его таким роскошным по форме и духу, что он может равняться

с первой частью и едва ли не превосходит ее. Какой бы совершенной ни была каждая отдельная часть всех трех скрипичных сонат, своего апогея они все же достигают только в этой последней вещи.

Написанный летом 1890 года струнный квинтет C-dur op. 111 примыкает по настроению к первому струнному квинтету. Мужественная сила сочетается здесь со светлой радостью. Как энергическая первая часть ее венской второй темой, так и нежное трио G-dur в Valse triste третьей части и финал, переходящий в оживленный чардаш, полны пленительного, чисто австрийского веселья. И так как идиллические чувства не позволяют чрезмерно подчеркивать рациональное начало, композитор разрабатывает вариации Adagio с фантастической смелостью, которая обычно не так уж часто встречается в его композициях. Известно, что в начале первой части виолончелист сталкивается с особыми трудностями, когда ему приходится выделять главную тему на фоне четырех сопровождающих голосов. Брамса осаждали просьбами оказать здесь помощь, и он набросал на листе, который ныне находится в собрании Общества любителей музыки, более прозрачный аккомпанемент скрипок и альтов (см. нотный пример № 4). Несмотря на очевидное превосходство этой редакции, Брамс все же не мог решиться нарушить целостность аккомпанемента и сохранил в печатном издании первоначальные голоса скрипок и альтов:

Струнный квинтет op.111, 1-я часть



Брамс намеревался завершить свою творческую деятельность квинтетом G-dur. Когда, несмотря на это, он в следующем году возобновил ее, характер произведения изменился коренным образом. Во всех четырех композициях наступившего вслед за тем последнего творческого периода ведущая роль принадлежит кларнету, этому мягкому сладостно-меланхолическому певцу из семейства деревянных духовых, и это обстоятельство уже само по себе ярко освещает сущность этих пьес. По настроению они более мрачны и более серьезны, чем произведения зрелого периода; творческая фантазия, возможно, не всегда в одинаковой степени свежа и богата, зато не снизилось техническое мастерство. Кроме того, именно в этих пьесах особенно сильно чувствуется влечение к выразительным средствам старых мастеров.

Типичным для позднего периода является первое из этих сочинений, написанное летом 1891 года, трио для кларнета, виолончели и фортепиано a-moll ор. 114. Великолепно умение выявить сущность духового инструмента, а особенно — сочетание тембров кларнета и виолончели. (Мандишевский писал по этому поводу Брамсу: «Как будто инструменты влюблены друг в друга»). Все же это благородное произведение не вполне свободно от налета усталости, тематика не так вдохновенна и ее развитие не так пленительно, как обычно. Интересно, что как в первой (такт 51 и далее), так и в последней частях (такт 48 и далее) вторая тема излагается как канон в обращении. У предшественников венских классиков, так же как и у раннего Гайдна, было принято излагать вторую тему в виде канона. Было ли это известно Брамсу, которого с годами все больше влекло к музыке прошлого? Возродил ли он старые технические приемы в своем произведении вполне сознательно? Мне не хочется ре-

шать этого вопроса, но эта своеобразная аналогия все же заслуживает упоминания.

В течение того же лета Брамс закончил еще одно из самых прекрасных своих камерных произведений — квинтет h-moll для кларнета и струнного квартета («Кларнетный квинтет») ор. 115. Это своего рода взгляд назад и прощание. Картины прошлого с их радостями и страданиями, с их тоской и надеждами проходят перед стареющим маэстро, который вновь возрождает их в мягко приглушенных грустных тонах. В этой композиции едва ли можно найти что-либо новое, но она является могучим синтезом наиболее значительных моментов в сочинениях Брамса. Искусство вариаций, являющееся осью творчества Брамса, представляет собой основу и этой пьесы. Ядро произведения находится в финале, однако кларнетный квинтет идет в этом отношении еще много дальше, чем струнный квартет ор. 67. Эта последняя часть квинтета представляет собой ряд вариаций с чертами рондообразности, так как в третьей и в пятой вариациях тема выступает значительно более отчетливо, чем в остальных видоизменениях (ср. фортепианное трио ор. 87). В пятой вариации в качестве контрапункта к теме появляется фигура шестнадцатых, которую Брамс в слегка варьированной форме ставит во главе первой части. И для того чтобы не возникло никаких сомнений в намерениях композитора, кода финала непосредственно перекликается с началом первой части. Кроме того, при более детальном изучении выясняется, что мотив, играющий очень важную роль во вступительной части (такт 3), в сущности заимствован из начала финала (такты 1—3). Однако и это представляется Брамсу недостаточным. Вторая часть как в крайних разделах, так и в своей беспорядочно-фантастической средней части, напоминающей венгерскую цыганскую музыку, построена на одном единственном мотиве (такт 1 в партии кларнета); этот мотив, в свою очередь, как бы является экстрактом главной темы первой части. Третья часть также начинается с музыкальной мысли, которая варьируется в ее середине, а эта мысль, в свою очередь, начинается точно так же, как и

главная тема финала. «Кларнетный квинтет» как по выбору примененных в нем инструментов, так и вследствие ограниченного круга использованных в отдельных частях тональностей (h-moll, H-dur, D-dur) близок к старым формам сюиты и дивертисмента, притом к определенному типу — сюите с вариациями, когда произведение в целом представляет собой в сущности лишь ряд вариаций. При этом тема, в целях разнообразия, никогда не излагается в первой, а всегда во второй, третьей или (как в «Кларнетном квинтете») в четвертой части, в то время как остальные части составляют вариации. Брамсу, несомненно, был известен этот жанр, очень популярный в XVII и XVIII столетиях; «Полевая партита» Гайдна (?), из которой взят «Chorale St. Antonii» *, тема брамсовских «Вариаций на тему Гайдна», является именно такого рода сюитой с вариациями.

Обе сонаты для кларнета f-moll и Es-dur ор. 120, написанные летом 1894 года, были последними камерными произведениями Брамса. Они отражают хорошо знакомую картину: поразительное умение использовать все возможности кларнета, главным образом эффектное чередование более высоких и более низких регистров, известную строгость и хрупкость звучания, нежную грусть, лишь изредка нарушаемую более энергичными и даже радостными тонами, великолепное совершенство формы всех частей. И все же — какое богатство в высшей степени индивидуальных особенностей, свойственных только этим произведениям при типичных общих чертах! Следует обратить внимание на то, как в каждом из трех разделов прекрасной по своей цельности вступительной части сонаты f-moll лирические ноты начала постепенно нарастают до эпической мощи с тем, чтобы, наконец, в коде восторжествовало более мягкое настроение. Весьма своеобразен также и порядок частей во второй сонате. Она начинается с «Allegro amabile», непосредственно за которым следует страстно взволнованная часть, напоминающая скерцо; затем идет «Andante con moto» с вариациями, среди которых только предпоследняя (Allegro) написана в обычном для фи-

* «Хорал св. Антония» *(лат.)*.

нала темпе. Так, в этой, по преимуществу медленной, части Брамс прощается с жанром, который в течение всей его творческой деятельности заслужил его особенную любовь. Вполне естественным представляется и то, что для этой пьесы он избирает форму вариаций, которая лишь немногих композиторов привлекала так, как его. Сохранились эскизные наброски сонат для кларнета, позволяющие ознакомиться с творческим процессом композитора. Если, скажем, присмотреться к эскизам первой части сонаты f-moll, то выясняется, что маэстро прежде всего записал мелодию и основу басовой партии; средние голоса еще отсутствуют, так что для записи оказалось достаточным двух нотоносцев. В этом первом беглом наброске Брамс еще не имел возможности заняться детальной разработкой. Тем не менее, заслуживает быть отмеченным, что остов произведения уже здесь почти полностью соответствует окончательной редакции. Вновь мы видим, что у Брамса, подобно Моцарту, композиция обычно уже, в сущности, была завершена, когда он только начинал ее записывать.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Композиции для оркестра относятся, главным образом, к тому времени, когда Брамс достиг полного мастерства. В течение своего первого творческого периода он энергично занимается только одним единственным сочинением для оркестра, да и то заканчивает его лишь в последующие годы. Во время второго периода появились серенады в качестве оркестровых произведений частично камерного характера. И только в течение третьего периода — обходным путем, после больших сочинений для хора и оркестра — Брамс овладевает чисто оркестровой композицией. И тогда его симфоническое творчество становится интенсивным. За непродолжительный период в четырнадцать лет (1873—1887), возникает не менее десяти произведений. Зато в годы старости, когда Брамс ограничивается более скромными видами камерной музыки и фортепианной пьесы, оркестровые композиции отсутствуют полностью. Наконец,

следует еще подчеркнуть, что первая симфония Брамса занимает пятое место среди его оркестровых сочинений. Хотя проблема симфонического творчества с самого начала очень занимала его, все же, прежде чем отважиться на окончание симфонии, он овладевал мастерством на таких произведениях, как концерт, две серенады и оркестровые вариации.

Наиболее раннее произведение Брамса для оркестра, написанное в течение 1854—1859 годов, имеет своеобразную историю. Художник задумал создать симфонию и сначала — так же как позднее «Вариации на тему Гайдна» — написал ее в редакции для двух фортепиано. Однако оркестровка композитору не удавалась, так как он не имел опыта в этой области. Он никак не мог освободиться от воздействия фортепианного звучания, но все же считал, что ему необходимо применить оркестр для претворения в жизнь своих замыслов. Тогда Брамс нашел исход в том, что облек свои мысли в форму концерта для фортепиано с оркестром. По этому случаю из первоначальной редакции был исключен похожий на сарабанду траурный марш, который позднее в измененном виде нашел себе применение в качестве второй части «Немецкого реквиема». Кроме того, маэстро сочинил веселое концертное рондо, ставшее финалом нового произведения, которое было издано как концерт для фортепиано a-moll op. 15. Само собой разумеется, что сочинение, возникшее столь необычным путем, не соответствует общепринятому представлению о сольном концерте. Было бы тщетным искать виртуозный блеск как самоцель в этом страстном излиянии периода «Бури и натиска». Фортепиано и оркестр трактуются здесь совершенно равноценно, и если даже сольная партия является далеко не легкой для исполнения, слушатель все же никогда не испытывает ощущения, что виртуозность преднамеренно выставляется напоказ. Интересно, что в первой части Брамс неоднократно излагает в партии фортепиано такие музыкальные мысли, которые только отчасти или совсем не связаны с тематизмом оркестра. Это немного напоминает столь часто использовавшуюся Бахом форму концертов Вивальди, в которых солирующий инструмент и оркестр разрабатывают раз-

личные темы. Поскольку Брамс именно в это время обстоятельно изучал произведения кантора церкви Фомы, можно усмотреть в этом нечто большее, чем простую случайность. В инструментовке нельзя не заметить некоторой густоты и массивности колорита, что напоминает оркестровые произведения Шумана; она полностью отвечает страстному, меланхолическому содержанию произведения.

Если основываться на высказываниях, сделанных Иоахимом Кальбеку, то существовали фантастические по своей нелепости толкования концерта. Так, в полной мрачного демонизма первой части некоторые видели отображение страшного впечатления, произведенного покушением Шумана на самоубийство. Однако несостоятельность этой теории была уже доказана Эрнестом. Второй части Брамс дал в рукописи заглавие (как он это любил делать в своей молодости), которое, правда, позднее уничтожил. Оно гласило: «Benedictus qui venit in nomine Domini» * и вполне подходило к торжественно-задушевному настроению этой части. Опираясь на тот факт, что Брамс любил, обращаясь к Шуману, называть его «Domine» **, этой части также пытались дать биографическое толкование; при этом пришли к весьма странной мысли, утверждая, что Брамс якобы выдавал себя за управителя наследием Шумана и, таким образом, как бы желал одновременно изобразить свой автопортрет. Не говоря уже о том, что мирное, вдохновенно просветленное настроение этой части вовсе не соответствует нраву молодого Брамса, само по себе предположение о том, что он приписывает себе роль своего рода Мессии, давало бы совершенно неправильное представление о характере художника. Самое большее, что можно было бы себе представить, это то, что благословенной личностью, появляющейся от имени господа, могла быть Клара Шуман, которая после кончины своего мужа ведала его творческим наследием. Это подтверждается высказыванием Брамса в письме к Кларе от 30 декабря 1856 года в связи с концертом:

* «Благословен явившийся от имени господа» *(лат.)*.
** Господин *(лат.)*.

«Я пишу в мягких тонах твой портрет, который должен превратиться в Adagio». От каких-либо попыток истолкований программного характера остается свободным только финал. В этой части Брамс поставил перед собой задачу написать такую пьесу, которая, несмотря на господствующий настойчиво-упорный характер, не была бы лишена и своего рода веселого задора. Но именно это давалось композитору с трудом в период «Бури и натиска», и неудивительно, что по совету Иоахима эта часть неоднократно подвергалась переработке.

Второе оркестровое произведение Брамса, серенада D-dur ор. 11, возникла в 1857—1858 годах. Она убедительно свидетельствует об усердии, с которым молодой музыкант изучал классические партитуры во время своего пребывания при княжеском дворе в Детмольде. Отдельные темы вполне могли бы принадлежать Гайдну или даже молодому Бетховену. Оркестр (если не считать четырех валторн) не выходит за пределы, принятые у классиков, но в серенаде прежде всего царит веселый юмор, пожалуй, даже лихое озорство (ср. первый менуэт с имитацией свирели и волынки), словно непосредственно заимствованное у маэстро из Эстергаза. Первоначально серенада была задумана для восьми инструментов, и только позднее Брамс переработал ее для полного оркестра. Эта новая редакция должна была (как об этом свидетельствует заглавие рукописи, хранящейся в Лейпциге в издательстве «Брейткопф и Гертель») стать «Симфонией-серенадой». По счастью Брамс не исполнил этого намерения. В своей окончательной редакции это произведение тоже не имеет ничего общего с симфонией; оркестровка полностью сохранила свою прозрачность, а частое применение солирующих духовых инструментов, из-за которого какое бы то ни было усиление струнной группы становится невозможным, подчеркивает чисто серенадный характер пьесы. Едва ли можно себе представить больший контраст, чем тот, который существует между этим сочинением и предшествующим фортепианным концертом. Если в одном господствует трагическая страсть, то в другом—грациозная привлекательность; оркестровая техника концерта по-хоровому массивна, серенада же прерывается сольными выступлениями. Ра-

нее написанное трехчастное произведение едва в состоянии охватить необычайное богатство настроений, в то время как сочиненная позднее шестичастная композиция в своем неомраченном веселье не страшится даже стать чуть-чуть словоохотливой. В течение немногих лет, отделяющих начало работы над обоими сочинениями, Брамс стал иным.

В 1857—1860 годах Брамс пишет свою вторую серенаду A-dur ор. 16. Еще более, чем первое произведение этого жанра, она является настоящим дивертисментом. Ее части более коротки; вместо четырех валторн используются только две, отсутствуют трубы, литавры и, кроме того, скрипки, что придает особое обаяние звучанию этого произведения. Так же, как и в «Утале» Мегюля, самым высоким по тесситуре струнным инструментом являются альты, и так как, кроме этого, с особой любовью используются фаготы и низкий регистр кларнетов, возникает теплый, глубокий основной колорит, который, правда, в конце концов становится несколько утомительным. Общий характер этого произведения — мягкий, нежный и немного задумчивый. Хотя оно и менее свежо, чем первая серенада, зато отмечено бо́льшей глубиной. В Adagio с его басом типа ostinato обнаруживается даже тяготение к контрапунктической изобретательности. Брамс был особенно привязан к этому прелестному созданию своей музы. Закончив четырехручное переложение, он пишет Иоахиму: «Я испытывал при этом истинное блаженство. С такой охотой я редко писал ноты». В 1875 году он еще раз взял на себя труд тщательно пересмотреть для нового издания вышедшую уже в 1860 году партитуру. Экземпляр, которым маэстро пользовался для этой цели, хранится в Обществе любителей музыки. Он испещрен авторскими указаниями, касающимися динамики и фразировки. Все они вошли в новую, ныне повсеместно распространенную редакцию сочинения. Даже в оркестровку были внесены небольшие исправления. Так, например, в тактах 173—174 и 177—178 первой части Брамс только во второй редакции добавил партию валторны, а в тактах 263—264 пятой части — партию гобоя. Что касается основного состава оркестра, то здесь, напротив, он ничего не изменял. По-

этому неправильно утверждение Эванса о том, будто Брамс только в 1875 году придал второй серенаде окончательный колористический облик, исключив скрипки, трубы, литавры и две валторны. В ноябре 1870 года Брамс увидел у своего друга, биографа Гайдна и архивариуса Общества любителей музыки К. Ф. Поля, «Полевую партиту» B-dur Иозефа Гайдна. Интересное произведение, написанное маэстро из Эстергаза в восьмидесятых годах XVIII столетия для княжеского духового оркестра, могло пленить Брамса своей прелестной выдумкой, а также необычным составом — 2 гобоя, 2 валторны, 3 фагота и серпент (вышедший в XIX столетии из употребления басет-горн) *. Во всяком случае он записал в тетрадь, в которую уже раньше было занесено некоторое количество старинных музыкальных пьес, вторую часть партиты, по-видимому, обязанную своим происхождением старинной песне паломников из Бургенланда**, имеющую заглавие «Chorale St. Antoni». Брамс не мог оторваться от простой и строгой мелодии, производящей особенно своеобразное впечатление благодаря сплетающимся с ней выдержанным голосам и, в конце концов, использовал ее в качестве темы в своих «Вариациях на тему Гайдна» ор. 56, написанных летом 1873 года в двух редакциях. О редакции для фортепиано уже упоминалось (ср. стр. 232); здесь же будет рассмотрена редакция для оркестра. Как видно из рукописи, принадлежащей Венской национальной библиотеке, первоначально Брамс предполагал переинструментовать тему духовых для струнных. По счастью, он потом отказался от этой мысли и тем самым сохранил своеобразный характер темы, приданный ей Гайдном благодаря преобладанию гобоев и фаготов. По сравнению со второй серенадой, появившейся четырнадцатью годами ранее, существенно изменилась и оркестровая техника самих вариаций. В период зрелости Брамс обрел технику, которая по существу представляла собой усиление при-

*Поскольку это сочинение Гайдна не было напечатано, я впервые опубликовал его в 1932 году. — Позднее были высказаны сомнения в том, была ли «Полевая партита» написана самим Гайдном или кем-либо из его современников.

** Название провинции в Австрии. — *Прим. переводчика.*

менявшегося венскими классиками принципа «ломаной разработки» («durchbrochene Arbeit»). Мотивы и темы беспрестанно передаются от одного инструмента к другому; большие мелодические построения часто поручаются различным музыкальным инструментам, так что ведущая роль постоянно переходит от одной части оркестра к другой. Если Брамс в своей оркестровке и не исходит от тембра инструментов (наподобие Листа или Берлиоза), то звучание его оркестра все же всегда разнообразно, оживленно и свободно от какой бы то ни было перегрузки. Пленяют гениальные по интуиции смешения тембров и тембровые контрасты удивительной утонченности (ср., например, третью, пятую, седьмую вариации и финал Вариаций на тему Гайдна). В смысле техники варьирования Брамс в этом сочинении занимает ту же позицию, что и в Вариациях на тему Генделя. Все восемь видоизменений строго сохраняют периодическую структуру, гармонию и до известной степени даже мелодику темы. Произведение на непрерывном нарастании приобретает все большую внутреннюю значимость и достигает своего апогея в грандиозном финале. В свою очередь этот финал представляет собой вариации по типу пассакальи на остинатный бас (пятитактное построение, взятое из главной темы). И вновь мы видим, как именно в условиях различных строгих ограничений снова ярко воспламенилась фантазия Брамса.

Работа над симфонией c-moll ор. 68 чрезвычайно долго занимала Брамса. Наиболее ранние музыкальные мысли относятся еще к периоду «Бури и натиска» и имеют отношение к первой части. В 1862 году она была завершена лишь частично. В 1874—1876 годах Брамс снова взялся за симфонию, сочинил дополнительно медленное вступление и создал вторую, третью и четвертую части. В сентябре 1876 года, как это видно из даты рукописи, произведение было, наконец, завершено. Невозможно не заметить обнаруживающейся в этом сочинении тесной связи между Брамсом и Бетховеном, в частности близости к обеим минорным симфониям последнего. Эта связь ни в коем случае не ограничивается уже надоевшей констатацией сходства темы финала у Брамса с гимном радости девятой симфонии;

она заключается не только в интенсивности и отточенности музыкальной разработки, но в конечном счете основывается на общности поэтического замысла. Основная тема человеческой борьбы и созидания, извечное «per aspera ad astra» *, вдохновила первую симфонию Брамса, так же как и пятую или девятую Бетховена. По своему настроению мрачная и взволнованная первая часть, насыщенная муками и отчаяньем, вновь переносит нас к обильным конфликтами годам, предшествовавшим смерти Шумана. Несколько тяжеловесная, выдержанная в темных тонах, иной раз даже перегруженная инструментовка свидетельствует о родстве с концертом d-moll. Зато редкое искусство тематического развития ясно говорит о том, что сочинение получило свою окончательную форму в годы зрелости. В этой части господствует лейтмотив, своего рода мотто, играющий важную роль во вступлении, образующий контрапункт к главной теме и имеющий большое значение во второй теме и в разработке. Этот мотив появляется в различных местах и в разнообразных видах и содействует полнейшему единству всей части. В сравнении с ней обе средние части более кратки и легки; Герман Леви даже высказывал мнение, что они скорее подошли бы к серенаде, чем к «столь широко задуманной симфонии». Аргументом в пользу этого могла бы служить и более тонкая инструментовка второй части с солирующими гобоем и скрипкой, а также грациозный характер последующего Allegretto, в котором чувствуется улыбка сквозь слезы. Но не следует упускать из виду, что эти части должны играть роль необходимой передышки в драматическом действии произведения, так как не только первая часть, но и начало финала демонстрируют мрачную картину Inferno **. Все несется навстречу катастрофе; но внезапно раздаются звуки валторны (соло) и вместе с ними весть о спасении. Широко льющееся, гимнически приподнятое Allegro возвещает торжество над страхом и мучениями.

Между первой симфонией Брамса и его второй симфонией D-dur op. 73, законченной уже осенью

* «Через тернии к звездам» *(лат.)*.
** Ад *(итал.)*.

1877 года, существует такая же связь, как между пятой и шестой симфониями Бетховена. После долгих лет работы над могучей симфоний c-moll Бетховен испытывал потребность написать легкое и светлое симфоническое произведение. Так, в течение немногих месяцев возникла «Пасторальная», в которой отзвуки героических эмоций пятой симфонии сменились радостно идиллическим настроением. Нечто подобное произошло и со второй симфонией Брамса, солнечной симфонией, проникнутой глубоким ощущением природы. Для появления на свет этой симфонии потребовалось во много раз меньше времени, чем для симфонии c-moll. Общий характер произведения отражается и в его инструментовке. Она мягче, прозрачнее и значительно светлее, чем в первой симфонии; особенно важная роль выпадает на долю пасторальных флейт, гобоев и кларнетов. Все же Брамс не отказывается и от тяжелого оружия тромбонов и тубы, благодаря которым он в обеих крайних частях достигает то мрачно-призрачных (первая часть, такт 33 и далее), то могучих эффектов (финал). Вступительной части симфонии D-dur, насыщенной почти южной романтикой, тоже предпослана музыкальная мысль типа мотто, высказанная уже в первом такте. В то же время, несмотря на то, что она появляется во всех разделах части, ей не свойственна (в соответствии с общим характером сочинения) та настойчивость, можно сказать, неотвратимость, которые отличают лейтмотив первой части симфонии c-moll. Примыкающее серьезно-мечтательное Adagio является замедляющим моментом, предшествующим радостной пасторальной музыке третьей части. Это изящное Allegretto — одна из наиболее легких, запоминающихся частей брамсовских симфоний — выдержано в форме рондо, состоящего из трех проведений рефрена и двух эпизодов. Первый эпизод представляет собой вариацию рефрена; в свою очередь и второй эпизод, напоминающий венгерские напевы, является своего рода обращением первого. Широко разливающийся финал вызывает ощущение дышащей счастьем уверенности. Более яркие контрасты здесь отсутствуют. Даже сжатая средняя часть не содержит настоящей разработки, а состоит, в основном, из лирического эпизода (такты

221—234), построенного на преобразованиях первого такта. Сокращенная реприза приводит к мощному подъему в коде, завершающейся вакхическим ликованием.

Законченный летом 1878 года скрипичный концерт D-dur ор. 77 разработан по тем же принципам, которые лежат в основе первого концерта Брамса. Несмотря на то, что это произведение предъявляет особенно большие требования к техническому мастерству солиста, виртуозность как самоцель в нем полностью исключается. Решающее значение для композитора всегда имеет художественный замысел. Аналогично тому, как в оркестровых композициях Брамса тембровые эффекты играют лишь второстепенную роль, в своих концертах он придает мало значения успеху у публики и ее благодарности. При этом, несмотря на недостаточное знание скрипичной техники, безмолвно предполагаемое как его другом Иоахимом, так и им самим, Брамс поставил перед солистом ряд новаторских и, несмотря на все трудности, отнюдь не непреодолимых проблем. Все они почти сплошь относятся к левой руке скрипача; и здесь к исполнителю предъявляются самые высокие требования в отношении аккордовой игры, способности к растяжению на большие интервалы, уверенности при мгновенных переходах в высокий регистр. Характерно для Брамса то, что по всем вопросам скрипичной техники он всегда добросовестно обращался за советом к своему другу, а затем почти никогда не следовал ему. В Прусской государственной библиотеке в Берлине сохранилась рукопись скрипичной партии, испещренная поправками, сделанными рукой Иоахима. Переписка обоих друзей тоже свидетельствует о том, как много внимания уделял Иоахим концерту. Однако в результате возражений великого скрипача, почти всегда сводившихся к тому, чтобы устранить из скрипичной партии слишком большие трудности, возникали сравнительно незначительные изменения, касающиеся главным образом деталей отделки.

По своему настроению скрипичный концерт близок предшествующей симфонии D-dur. Романтическая мечтательность, переходящая в радостную энергию, одухотворяет первую часть, которая по всему своему постро-

нию напоминает первую часть бетховенского скрипичного концерта. Выдержанное в мягких тонах Adagio с изумительными арабесками скрипичной партии ведет к зажигательному рондо финала, по своей мелодике близкому венгерским напевам. Несмотря на общий радостный жизнеутверждающий характер этой части, в последних тактах Брамс все же снижает свой пыл. После стремительного подъема гаммы D-dur (такты 337—339), как будто достигающего триумфального конца, композитор вводит перед заключительными аккордами еще несколько устало-задумчивых, смягчающих тактов. Только по одному этому небольшому жесту можно узнать Брамса.

В 1880 году в знак благодарности за избрание его почетным доктором университета в Бреславле Брамс написал «Академическую торжественную увертюру» ор. 80. Характеристика произведения, данная им самим в свойственной ему манере — «веселое попурри из студенческих песен «á la Suppé»,— безусловно, неправильна. Вместе с тем так же мало уместна и та глубокая символика, которую некоторые авторы пытаются приписать этой пьесе. «Академическая торжественная увертюра» является быстро возникшим произведением гения, написанным к определенному случаю. Было бы несправедливо по отношению к Брамсу принимать ее слишком серьезно. Ни творческая мощь композитора, ни тематическое развитие не имеют возможности широко проявить себя в этом сочинении. Темы, из которых особенно выделяются четыре немецкие студенческие песни («Wir hatten gebauet», «Der Landesvater», «Was kommt dort von der Höh'», «Gaudeamus igitur» *), сменяются слишком быстро и потому не могут получить дальнейшего развития. Тем не менее, в развитии увертюры, начинающейся в таинственно тихом, почти мрачном c-moll и заканчивающейся ликованием «Gaudeamus igitur», проводимого полным оркестром, чувствуется рука мастера. Каждую из четырех песен композитор сумел облечь в свойственный ей эффектный инструментальный

* «Мы строили», «Отец родины», «Что там надвигается с высоты» *(нем.)*, «Будем веселиться» *(лат.)*

наряд, причем особенно следует отметить юмористическую инструментовку песни «Что там надвигается с высоты». Если кто-нибудь пожелал бы заняться исследованием юмора Брамса, ему нужно было бы обратить внимание на это место.

«Трагическая увертюра» d-moll ор. 81, являющаяся противоположностью «Академической торжественной увертюре», была сочинена в течение 1880 и 1881 годов, причем Брамс имел в виду использовать ее в качестве вступления к новой постановке гетевского «Фауста» в венском Бург-театре. Работа над увертюрой (что было до сих пор неизвестно) началась, по-видимому, больше чем десятью годами ранее. Общество любителей музыки владеет тетрадью набросков Брамса малого формата in octavo * с 14 нотными строками на странице. В ней содержатся наброски к вальсам «Песни любви» ор. 52, к «Альтовой рапсодии» ор. 53 и среди них, на двух страницах, оборотная сторона которых испещрена эскизами «Альтовой рапсодии», довольно большой набросок «Трагической увертюры». По всей видимости, он относится, так же как и все содержащиеся в тетради черновики, к концу шестидесятых годов. Как обычно у Брамса, набросок записан на двух нотоносцах, содержащих всего лишь мелодию и бас, в то время как средние голоса или аккорды встречаются только в виде исключения. Набросок начинается с такта 120 окончательной редакции и доходит до такта 184 включительно, то есть до конца экспозиции увертюры. В этом месте Брамс написал знак повторения. Поскольку в увертюрах, даже если они написаны в сонатной форме, как правило, не прибегают к повторению первой части, возникает вопрос, была ли композиция с самого начала задумана как увертюра или же, напротив, композитор лишь позднее вернулся к более старому наброску, желая противопоставить новое сочинение предшествующему ор. 80. Начиная с такта 120 и до такта 170 включительно, набросок довольно точно совпадает с окончательной редакцией; вся часть, однако, написана на

* Буквально «в восьмую» *(лат.)* — в одну восьмую листа. — *Прим. переводчика.*

кварту выше. После такта 170 Брамс записал два варианта окончания экспозиционной части, которая заканчивается (как и в напечатанной редакции) в F-dur; один из них, более короткий,— четырнадцатитактный, и другой, более длинный,— тридцатитактный. Более короткий был отвергнут, а из более длинного в увертюре фактически были использованы 14 тактов. Эти 14 тактов, соответствующие тактам 171—184 увертюры, записаны уже в тональности подлинника. Благодаря тому, что при окончательной разработке произведения Брамс транспонировал первые 50 тактов наброска на кварту ниже, из B-dur в F-dur, могла отпасть часть предусмотренной в набросках модулирующей связующей партии. Подводя итоги сказанному, можно утверждать, что значительный кусок экспозиции и, одновременно, один из наиболее эффектных разделов произведения в целом был набросан уже в конце шестидесятых годов, в то время, когда окончательное назначение сочинения еще не было твердо установлено. В этом случае продолжительный срок, в течение которого создавалось произведение, не пошел ему на пользу. Несмотря на неоспоримое благородство и значительность тем, несмотря на красоту формы, увертюра все же недостаточно вдохновенна. Она производит серьезное, печальное и несколько блеклое впечатление, но она несравненно менее трагична, чем хотя бы начало концерта d-moll' или симфонии c-moll. Навряд ли кто-либо из слушателей «Трагической увертюры» Брамса ощутит на себе тот «катарзис» *, то очищающее влияние, которое, по определению Аристотеля, должна вызывать драма, возбудив в душе слушателя чувство страха и сострадания.

По возвращении весной 1878 года из первой поездки по Италии Брамс сделал наброски своего концерта для фортепиано B-dur op. 83; летом 1881 года он закончил это произведение. Этот концерт с его массивными, полнозвучными аккордами, большой растяжкой руки, октавными, терцовыми, секстовыми ходами и сложной ритмикой, является чрезвы-

* В древнегреческой драме — «очищение» героя от страстей через страдания. — *Прим. переводчика.*

чайно трудным в техническом отношении. Но еще более значительны требования, предъявляемые к эмоциональной стороне исполнения, к пониманию произведения исполнителем. Солист должен не только быть на первом месте, но и участвовать в качестве равноправного партнера наравне со всем оркестром в общем музыкальном процессе, иногда даже ограничиваясь ролью аккомпаниатора. Фортепианная партия едва ли более благодарна, чем соответствующая партия в каком-либо камерном произведении, и все же она требует большого мастерства. Общий характер композиции отличается определенной свободой построения, обычно не часто встречающейся у Брамса. Совершенно не чувствуется следов трагического демонизма, которым насыщен первый концерт. Произведение исполнено удивительно ровной, хотелось бы сказать, эллинистической ясности. В структурном отношении Брамс добавляет к обычным трем частям четвертую, скерцо, благодаря чему этот концерт в еще большей степени уподобляется симфонии и камерному произведению. Отдельные части менее сжаты, чем в других сочинениях периода зрелости Брамса, и по своей форме во многом отходят от традиционных правил. В первой части экспозиции предшествует прелюдирующий диалог между солирующим инструментом и оркестром. В скерцо после трио не появляется общепринятое da capo, а дается своего рода свободная реприза. Нечто похожее наблюдается также в двух последних частях. Наконец, и в характер исполнения Брамс пожелал внести некоторую рапсодичность. Рукопись композиции, принадлежащая профессору Роберту Фрейнду в Будапеште, хранит ряд указаний относительно небольших темповых смещений. Так, например, в первой части в такте 118 стоит «animato», в такте 128— «poco sostenuto», в такте 286— «sostenuto» и т. п. Однако позднее Брамс вычеркнул эти ремарки, так как опасался, что их буквальное исполнение повредит общей линии отдельных частей.

В законченной в 1883 году третьей симфонии F-dur op. 90, как и во многих других произведениях Брамса периода его зрелости, кульминация дается в конце симфонии. Наряду с широко развернутой экспо-

зицией, разработка в первой части относительно сжата. Катастрофа и ее окончательная развязка, полная светлой, освобождающей красоты, приберегаются для финала. Этот прием означает категорический отказ от принципа, которого столь часто придерживались в XVIII столетии, который неоднократно применял и сам Брамс. Этот принцип заключается в том, что последняя часть всегда создавалась как радостно-невесомый конец. Зрелый композитор по-хозяйски распоряжается своими ресурсами с тем, чтобы до конца сохранить возможность нарастания. По примеру двух первых симфоний, третья также начинается похожей на мотто музыкальной мыслью (такты 1—3). С самого начала она образует бас широко задуманной главной темы (такты 3—5) и господствует не только над вступительной частью, но сверх того и над всей симфонией. Особенно значительна ее роль в первой части перед началом репризы. После страстного смятения, выраженного в разработке, высоко вздымающиеся волны бури внезапно стихают, и в мистическом Es-dur появляется мотто у валторны (такты 101—108) как возвещение небесного покоя. Бесстрастно спокойной, хочется сказать, объективной ясностью проникнута вторая часть. Подобного рода безмятежного и ровного по чувству Andante тщетно было бы искать у молодого Брамса. Особого очарования полна первая тема примыкающего «Poco Allegretto». С ее постоянным чередованием и переплетением ямбических и хореических ритмов она, несмотря на всю свою простоту, полна своеобразия. Кроме того, Брамс сумел увеличить силу воздействия этой лаконичной по форме трехчастной пьесы благодаря тому, что он полностью переоркестровал da capo первой части. Именно такого рода сочетания простоты и утонченности характерны для Брамса позднего периода. Финал изображает мощную борьбу стихийных сил, которая смягчается только в коде. В конце, подобно радуге после грозовой бури, над переливами остальных голосов у флейты звучит мотто из первой части — как бы принося освобождение (такты 299—302). Инструментовка этого произведения выдержана в особенно темных тонах. О чуткости, проявленной Брамсом при оркестровке симфонии, свидетельствует

рукопись партитуры, ранее принадлежавшая доктору Стонборо в Вене. В ней можно обнаружить множество небольших, сделанных карандашом, поправок в оркестровке, которые композитор, по всей вероятности, вносил на репетициях симфонии. Так, например, замена кларнетов in B на кларнеты in A в первой части (такт 36) первоначально не предусматривалась. Во второй части Брамс намеревался, как это видно из первого наброска, ввести трубы и литавры; впоследствии, однако, он их вновь вычеркнул как несоответствующие характеру Andante. В отличие от этого в тактах 93—95 финала он лишь позднее ввел фаготы, в тактах 91 и 233 — тромбоны и литавры. Такая тщательность в работе ради достижения мельчайших колористических тонкостей уже сама по себе изобличает лживость постоянно повторяемого необдуманного утверждения, будто Брамс не обладал достаточно тонким чутьем в вопросах инструментовки.

Обе первые части четвертой симфонии e-moll ор. 98 возникли летом 1884 года, третья и четвертая — летом 1885 года. Это последнее симфоническое произведение композитора представляется более строгим и сжатым по стилю, чем три предыдущие. Взор Брамса значительно больше, чем прежде, обращен к прошлому. Он черпает вдохновение из музыки доклассической эпохи и тем самым обретает новые источники обогащения своего музыкального языка. Уже в главной теме первой части заключены наиболее характерные особенности всего произведения. Для позднего Брамса показательно мастерство, с которым он разрабатывает обширную, широко разливающуюся тему в сущности, рождающуюся из мотива, состоящего только из двух нот; не менее характерна естественность, с которой сопровождение темы у духовых строится на ее имитации. Наконец, сам бесстрастный ясный покой этой музыкальной мысли, одинаково далекой как от страдания, так и от радости, знаменателен для творчества Брамса этого периода. На этот раз, не в пример трем предыдущим симфониям, мотто отсутствует. С одной стороны, логический ход мыслей в этом произведении настолько убедителен, что нет необходимости прибегать к особому

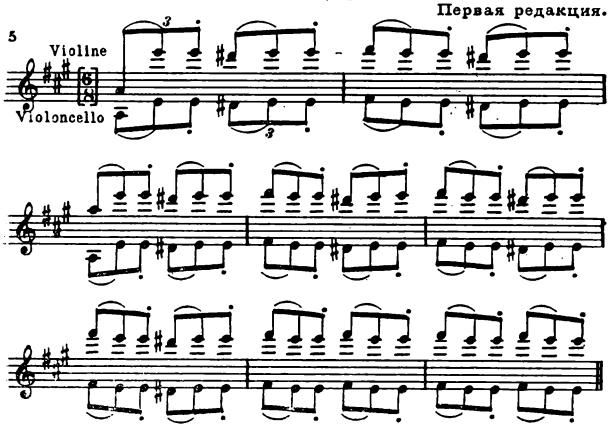
средству для более тесной связи между отдельными частями, с другой стороны, финал симфонии обладает таким стальным единством и концентрированностью, что применение подобного принципа в первой части было бы излишним. «Andante moderato» второй части своими четырьмя монументальными вступительными тактами, излагаемыми валторнами и деревянными духовыми, намечает старинный фригийский лад*. Лишь постепенно пробивается теплый, цветущий E-dur. Несмотря на удивительно задушевную певучую тему, вступающую у виолончелей (такт 41 и далее), вся часть словно покрыта тенью неизбежного рока. Затем следует грубовато-задорное «Allegro giocoso». Если обе первые части и финал словно вдохновлены трагедиями Софокла, которые Брамс именно в то время читал в переводе своего друга Вендта, то крестным отцом этой части должен был бы быть Брейгель. Здесь царит неудержимая веселость и даже инструментовка кажется более широкой и густой, рассчитанной на массовый эффект. К составу оркестра первых двух частей композитор добавил флейту пикколо, контрафагот и третьи литавры. Венцом симфонии является финал. Так же как и при прощании с камерной музыкой, Брамс заканчивает вариациями и симфоническое творчество. Они принадлежат в тому же виду, что и те, которые он написал для финала своих «Вариаций на тему Гайдна», это чакона или пассакалья. Простая восьмитактная тема (такты 1—8), которая без модуляций и интерлюдий проходит 31 раз то в нижнем, то в среднем или верхнем голосе, образует остов формы этой части. Но какого поразительного размаха достигает фантазия маэстро в рамках этой строгой формы! Как он умеет противодействовать распаду целого, соединяя смежные вариации, а после того, как в пятнадцатой вариации (такты 129—136) он вновь проводит тему, создается вторая группа вариаций, представляющая собой одновременно свободное повторение первых пятнадцати.

* О фригийском ладе здесь можно говорить лишь условно: во вступлении тема одноголосно излагается в C-dur и затем секвентно проводится в основной тональности E-dur с мажорно-минорными сопоставлениями, в которых применен мелодический мажор; отсюда и близость C-dur'ного начала.— *Прим. ред.*

И все же техническое мастерство совершенно бледнеет перед мощью, величием, неукротимым упорством и суровой ясностью замысла. Эта часть, как заметил Кречмар в своей прекрасной рецензии на четвертую симфонию, ведет в ту область, в которой все человеческое склоняется перед тем, что является вечным.

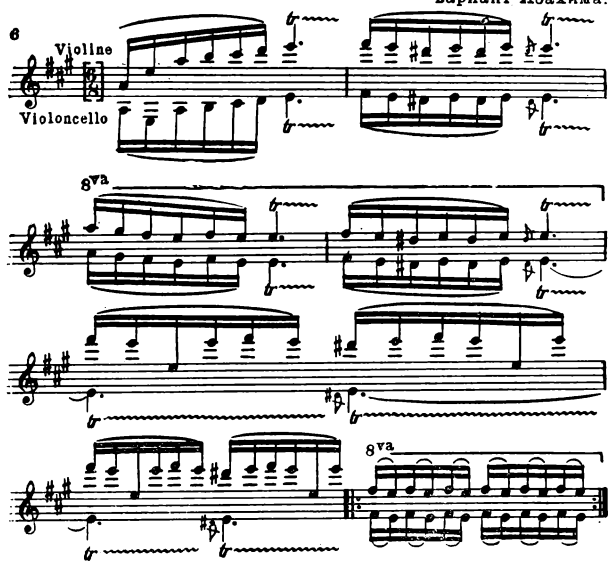
Последнее сочинение Брамса для оркестра, двойной концерт для скрипки и виолончели a-moll ор. 102, был написан летом 1887 года в Туне, как об этом свидетельствует рукопись, принадлежащая венскому Обществу любителей музыки. Толчок к созданию этого произведения мог исходить от старинных «Concerti grossi» для двух скрипок и виолончели, а также и от бетховенского тройного концерта для скрипки, виолончели и фортепиано. Однако избранное Брамсом сочетание скрипки и виолончели в качестве солирующих инструментов является таким же новаторским, как и все содержание концерта, несмотря на то, что в первую часть (такт 90 и далее) Брамс контрабандой включил реминисценцию особенно ценимого им и Иоахимом скрипичного концерта a-moll Виотти:

Двойной концерт, третья часть, такты 328-335.
Первая редакция.

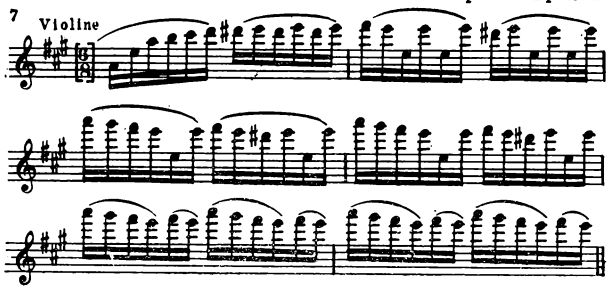


Здесь перед солистами в техническом отношении не ставятся такие сложные проблемы, как в скрипичном концерте, и во время первых репетиций с Иоахи-

мом и Гаусманном происходит явление, противоположное тому, которое наблюдалось в связи с более ранним произведением. Иоахим уговаривает своего друга сделать некоторые сольные места скрипичной партии более эффектными. Это отчетливо видно из рукописи первой редакции, сохранившей ряд произведенных впоследствии исправлений, а также отдельные места, не совпадающие с печатной редакцией и, по-видимому, измененные при корректурах печатного экземпляра. Так, например, в рукописи после такта 328 финала первоначально был записан пассаж, воспроизведенный в нотном примере № 5. Иоахим с этим не согласился и предложил свой вариант, который внес карандашом в рукопись Брамса:

Двойной концерт, третья часть, такты 328-335, вариант Иоахима.

Хотя Брамс и признал правоту критики Иоахима, он все же не согласился с предложением друга и написал свою третью редакцию тактов 330 и далее:

Двойной концерт, третья часть, такты 330-335, вариант Брамса



В конце концов для печати он решился даже на четвертый вариант этого пассажа. Впрочем, нечто подобное случилось и с тактами 408—409 первой части. Здесь также один над другим записаны варианты Брамса и Иоахима, замененные в печатном издании еще одной, третьей редакцией. Можно было бы умножить число дальнейших примеров, свидетельствующих о старании Брамса в последующем придать концерту больше блеска. Композитору, у которого с возрастом все усиливалось чувство ответственности за свою музыку, хотелось в данном случае создать не замаскированную симфонию, а настоящий концерт. С этим связано и то, что в рассматриваемом ор. 102 Брамс отказался от четырехчастной формы второго фортепианного концерта и вновь обратился к общепринятой трехчастной — могучее Allegro, глубоко прочувствованное Andante и веселый рондообразный финал. С другой стороны, создание действительно блестящего сольного концерта было невозможным делом для стареющего Брамса как потому, что он уже разочаровался в технических ухищрениях, так и потому, что это противоречило всем его художественным принципам. Отсюда и внутренний разлад, который, может быть, отчасти является причиной того, что это сочинение лишено великолепной мощи и внутренней логики обеих последних симфоний. Со свойственной ему самокритичностью

Брамс несомненно понимал это, и, поскольку в последний творческий период его устремления и без того были направлены на сокращение и упрощение выразительных средств, он распрощался с симфоническим жанром с тем, чтобы в области инструментальной музыки впредь полностью переключиться на сочинение фортепианных и камерных произведений.

ПЕСНИ И РОМАНСЫ

Для одного, двух и четырех голосов с фортепиано

Брамс опубликовал около 380 вокальных произведений для одного, двух и четырех голосов. Среди них (считая и народные песни) приблизительно 300 песен для одного голоса с фортепиано, 20 дуэтов и 60 квартетов. Невозможно рассмотреть каждое из этих сочинений в отдельности, как это было сделано в отношении более крупных инструментальных произведений. С одной стороны, это вышло бы за рамки настоящей книги, с другой, ввиду стилистического родства отдельных песен, пришлось бы слишком часто повторяться. По этой причине представляется уместным, прежде всего, дать характеристику основных черт песенного творчества Брамса и затем рассмотреть наиболее существенные отличительные признаки отдельных вокальных произведений по периодам.

Главное в песнях Брамса — это мелодия. Создание красивой и гибкой, выразительной мелодической линии, глубоко соответствующей литературному тексту, для композитора важнее всего. Даже правильность декламации, которую, в общем, он соблюдает с педантичной добросовестностью, он готов принести в жертву ради единства мелодического потока. На втором месте для Брамса стоит басовый голос песни. С мастерством музыканта, воспитанного на контрапунктическом мышлении, он пишет басовые голоса, которые не только являются основой мелодии, но и по своей внутренней живости, выразительной силе и мелодическому богат-

ству могут соперничать с вокальной партией. Остальные голоса фортепианного аккомпанемента в песенном творчестве композитора не играют той же роли. Хотя он и неутомим в поисках новых выразительных форм, которые наиболее соответствовали бы сущности и настроению песни, все же аккорды и фигурации, написанные Брамсом, по своему значению далеки от обоих крайних голосов, образующих основу композиции. Можно подумать, что здесь должна возродиться техника эпохи барокко, во времена которой были важны только мелодия и бас, в то время как средние голоса даже не записывались. Наглядным подтверждением такого предположения является тот факт, что сохранились наброски Брамса, в которых запись средних голосов заменена цифровкой баса (см. стр. 296). Такое построение песен Брамса противоположно творческому методу его современника Гуго Вольфа, который в своих песнях часто предоставляет ведущую роль фортепиано, в то время как в вокальной партии главное внимание обращено не столько на мелодическую линию, сколько на возможно более тщательную декламацию.

Другой особенностью песен Брамса является их изумительное органическое единство и законченность. Маэстро связывает различные части композиции, а также вокальную партию и фортепианное сопровождение путем использования однородных мотивов. Притом его песням почти всегда присуща ясно расчлененная форма. Наряду с простыми куплетными песнями встречаются особенно излюбленные им песни, в которых отдельные куплеты в большей или меньшей степени варьируются. Но даже и в песнях со сквозным развитием, в которых он полностью отказывается от строфической формы, композитор заботится о возвращении одинаковых или, хотя бы, родственных разделов. Каждый, кто исследует песни Брамса со стороны их архитектоники, почти всегда приходит к выводу, что их форма симметрична, красиво закончена и соразмерна.

После этих небольших замечаний принципиального характера обратимся к рассмотрению песен *первого творческого периода*. Это восемнадцать песен

для голоса с фортепиано, возникшие в 1851—1853 годах и вышедшие из печати в качестве ор. 3, 6 и 7, а также опубликованная в 1854 году без опуса «Лунная ночь». В этих наиболее ранних песнях из тех, что дошли до нас, ярко отражена индивидуальность молодого Брамса. Наиболее ранняя песнь Брамса, которую он счел нужным сохранить, «Возвращение» ор. 7 № 6, производит впечатление оперной сцены. Это «Allegro agitato» с его стучащими триолями, страстными бурнопроносящимися басами и вскриками fortissimo так и хочется скорее всего приписать какой-нибудь итальянской опере seria, где оно могло бы фигурировать в качестве речитатива accompagnato с примыкающим к нему ариозо. В песне «Соловьи» ор. 6 № 6 несколько поверхностное звуковое изображение соловьиной трели в фортепианном аккомпанементе также указывает на ранний период развития композитора. Не обошлось и без небольших неловкостей, как, например, в «Испанской песне» ор. 6 № 4, где в вокальной партии в тактах 20, 22, 40 и 42 звуки *ми-до-диез* образуют пресловутые параллельные октавы с басом*. Наконец, небезынтересно указать на то, что в первом издании своего ор. 3 Брамс буквально усеял вокальную партию обозначениями исполнительских нюансов. Однако, когда в последующие годы песни появились в новом издании, более зрелый композитор почти полностью уничтожил эти указания, не желая чрезмерно опекать певца и руководствуясь аналогичными соображениями, как и в случае со своим вторым фортепианным концертом (ср. стр. 274).

Несмотря на то, что эти первые публикации не испытывают недостатка в чертах, свидетельствующих о молодости композитора, они вместе с тем поражают песнями, предвосхищающими период его зрелости.

*В свой рукописный экземпляр Брамс в дальнейшем вносит исправление для того, чтобы избежать указанных параллельных октав с басом (*до-диез* исправлен на *соль-диез*). Это изменение сохранено в академическом издании (см. примечание Мандишевского к этой песне — «Иоганнес Брамс. Полное собрание сочинений», том 23, стр. III. Изд. «Брейткопф и Гертель», Лейпциг).— *Прим. ред.*

В ор. 7 № 5 «Грусть» проявляется пристрастие Брамса к скупой, характерной гармонии эпохи Возрождения и раннего барокко. Как выразительна здесь быстрая смена мажора и минора и столь необычный ритм! Спустя почти четыре десятилетия на слова «Испанской песни» ор. 6 № 1 написал музыку Гуго Вольф. И если эти стихи вдохновили более молодого композитора на одно из его самых прекрасных творений, то прелестно-шаловливая песня Брамса с ее оригинальной декламацией и красочным аккомпанементом может выдержать сравнение с любым сочинением. Венцом ранних песен Брамса является ор. 3 № 1 «Верное сердце». Подобно тому как Шуберт опубликовал в качестве первой песни «Лесного царя», Брамс возглавил свои песни одним из своих наиболее совершенных творений. Вряд ли ему когда-либо удалось выразить бóльшую глубину чувства — при удивительной скупости выразительных средств. Следует обратить внимание на то, какого эффекта добивается художник благодаря тому, что то заставляет вокальную партию имитировать бас фортепиано, то ведет ее в унисон с басовым голосом. Какое впечатление производит светлый проблеск мимолетного прорыва Es-dur в мрачную атмосферу господствующего es-moll! Высказывание Вагнера о брамсовских «Вариациях на тему Генделя» можно было бы применить и к этой лишь слегка варьируемой строфической песне. Чего еще можно добиться, используя старые формы, когда появляется тот, кто умеет с ними обращаться!

Ко второму творческому периоду Брамса относятся следующие песенные произведения: 8 песен и романсов ор. 14 (1858 год), 5 песен ор. 19 (1858—1859 годы), 9 песен ор. 32 (1864 год), «Под дождем» (1862 или 1866 год); далее 3 дуэта ор. 20 (1858—1860 годы), 4 дуэта ор. 28 (1860—1862 годы) и 3 квартета ор. 31 (1859 и 1863 годы). К этому надо добавить 14 народных детских песен, которые Брамс обработал в 1857—1858 годах и издал сам без указания фамилии автора, а также 28 народных песен, относящихся к 1858 году и опубликованных только посмертно в 1926 году.

Таким образом, глубоко укоренившееся в Брамсе пристрастие к народной песне особенно ясно дает о себе знать в это время. Правда, он и в течение первого периода своего творчества занимался народной песней; однако действительно интенсивный характер эти занятия приобрели лишь во время пребывания в Детмольде, когда Брамс с большим интересом обратился к изучению искусства прошлого. Художник использовал мелодии и тексты из особо ценившегося им собрания Кречмера и Цуккальмальо (ср. стр. 304). Со своей стороны Брамс внес свою долю, написав к ним аккомпанемент, благодаря которому незаметные на первый взгляд жемчужины впервые получили достойную оправу. Следует обратить внимание на то, как в «Колыбельной» (№ 11 из народных детских песен), благодаря органному пункту на звуке *до*, сохраняемому на протяжении всей песни, создается удивительное ощущение покоя. Аналогично этому в песне «Песочный человечек» сопровождение восьмыми, исполненное «una corda» *, характеризует мягкое шуршание песка. Менее совершенны 28 народных песен, которые Брамс написал скорее как учебные наброски для собственного пользования и даже не предполагал опубликовывать. Изменив аккомпанемент, он издал многие из них лишь в более поздние годы, частично и в переложении для четырехголосного хора. Весьма поучительно сравнить эти первые записи с изданными лично Брамсом в 1894 году 49 немецкими народными песнями. При сопоставлении обеих редакций песни «Милая, ты у меня не ходи босиком» в более поздней обработке поражает несравненно бóльшая значительность аккомпанемента и по духу, и по характеру. Как тонко отделены в фортепианной партии слова рыцаря от слов девушки и как изумительно достигается при помощи простейших средств нарастание в двух последних строфах. Сравнительно с этим редакция 1858 года кажется обедненной. Правда, в других случаях соотношение в пользу старого сборника отнюдь не складывается столь неблаго-

* Буквально — «одна струна» *(итал.)* — на левой педали. — *Прим. переводчика.*

приятно. Так, например, при сравнении предельно сжатой первой редакции полной страсти песни «Проснись, мое сокровище» со значительно более богатой позднейшей обработкой автору нисколько не приходится краснеть.

Работа над изучением народной песни в то время оказала большое влияние и на собственное творчество Брамса. Все восемь песен ор. 14 написаны на тексты народных песен, а некоторые, как, например, №№ 1, 6 и 8 и по мелодике выдержаны в том же народно-песенном духе. Стремление Брамса лишить короткую отдельную песню обособленности и включить ее в определенный цикл обнаруживается уже в этом сочинении. Более глубокая связь отдельных песен встречается в ор. 32, где весь цикл из девяти номеров пронизан одной руководящей мыслью: несмотря на все стремление освободиться от возлюбленной, в конце концов мужчина все же безоговорочно признает ее власть. Мы увидим, что в годы зрелости композитора его особый дар объединять различные песенные тексты в более высокое смысловое единство достигает великолепного расцвета. Иногда Брамс стремится объединить песни и в чисто музыкальном отношении. В ор. 19 песни «Расстаться» и «Вдали» имеют одинаковое начало. Таким образом, особенно подчеркивается вытекающая из текста общность содержания обеих песен.

Пожалуй, трудно найти в этих песнях недостатки, встречавшиеся иной раз в песенных сочинениях первого периода. Зато среди них сравнительно много настоящих шедевров, которые можно причислить к самым выдающимся песням Брамса. Упомянем здесь лишь ор. 19 № 4 «Кузнец»: к народно-песенной мелодии Брамс пишет здесь аккомпанемент, в котором без назойливости и без какого-либо налета натурализма передаются звуки малого легкого и большого тяжелого кузнечных молотов. В колористическом отношении еще более эффектна песня «К Эоловой арфе», в которой композитор с поразительным искусством передает эфирное, невесомое звучание необыкновенного инструмента. Дуэты ор. 28 не только по времени, но и по своей выразительной силе совпадают с началом пе-

риода расцвета в творчестве Брамса. Трогательной красотой отличается исполненный простоты дуэт «Монахиня и рыцарь», в то время как следующая песня «У двери», повествующая о споре между все более горячо настаивающим мужчиной и упорно сопротивляющейся девушкой, исполнена плутовства и веселья. Прелестный квартет «Перед танцем» из ор. 31 свидетельствует о тщательном изучении Брамсом старинной музыки в Детмольде. Шуберт и в еще бóльшей степени Моцарт были крестными отцами этой хорошенькой песенки, выдержанной в духе менуэта. Огромное впечатление производит песня «Вскочил я», которой начинается ор. 32. Со своим патетическим началом, мощным нарастанием, удивительным взаимодействием голоса и симфонизированного сопровождения, она достойно занимает место рядом с самыми выдающимися песнями позднего Шуберта, которые в данном случае оказали явное влияние на Брамса.

Несмотря на то, что и в это время у Брамса можно найти немало черт, свидетельствующих о влиянии старины (особенно ясно это обнаруживается в жесткой архаизированной гармонии песни «О раненом мальчике» ор. 14 № 2), в его творчестве иногда предвосхищается и далекое будущее. Так, в песне ор. 32 № 2 «Тебя забыть навеки» дана прерывающаяся с придыханиями декламация голоса, реализм который выходит далеко за пределы общепринятого понятия красоты в музыке. Тяжелые басы фортепиано еще более усиливают эффект этого речитатива, не превращаясь при этом в обычное сопровождение; страстная вспышка в средней части и безысходность спада при возвращении к настроению начала; вся эта смесь экспрессионизма и натурализма не удивила бы нас ни в одном произведении XX века. Пожалуй, наибольшей популярностью среди всех песен этого периода пользуется последняя — «О моя королева». Она написана в куплетно-вариационной форме, которой Брамс оказывал особое предпочтение. Первый, второй и четвертый куплеты проходят почти в неизменном виде, в третий же вносится яркий контраст. Такая единая, слитная форма, как мы уже видели, особенно благоприятствует творче-

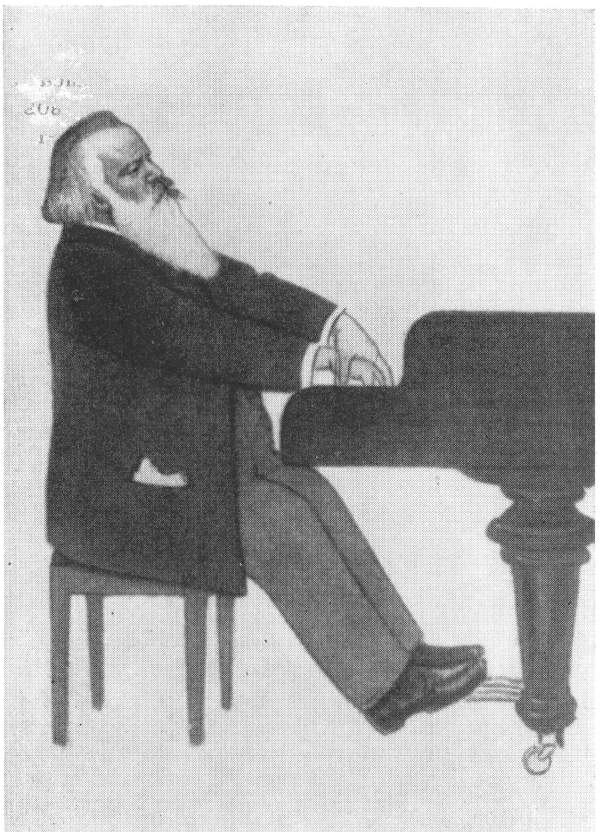
ству Брамса. Эта песня с ее экстатической проникновенностью мелодии и выразительно оживленным сопровождением столь проста в своей естественной непринужденности и вместе с тем так глубоко трогательна, что создать ее мог только композитор, сочетающий величайшее мастерство с чувством, воспитанным на простоте народных песен.

Третий творческий период Брамса охватывает около четверти столетия. В это время возникает такое огромное число песен, что представляется целесообразным подразделить их еще раз. В первую очередь нас будут интересовать песни, возникшие до весны 1875 года, а затем — композиции более позднего времени.

В период между завершением «Немецкого реквиема»* (1866 год) и уходом Брамса с его последней должности дирижера Общества любителей музыки в Вене (весна 1875 года) композитор написал или, соответственно, закончил следующие песенные циклы: 15 романсов ор. 33 (сочинены в 1861—1869 годах), 4 песни ор. 43 (1857—1868 годы), 4 песни ор. 46 (1864—1868 годы), 5 песен ор. 47 (1858—1868 годы), 7 песен ор. 48 (1855—1868 годы), 5 песен ор. 49 (1864—1868 годы), 8 песен ор. 57 (1871 год), 8 песен ор. 58 (1871 год), 8 песен ор. 59 (1870—1873 годы), 9 песен ор. 63 (сочинены в 1873—1874 годах); четыре дуэта ор. 61 (1874 год); 3 квартета ор. 64 (1862—1874 годы), 18 «Песен любви» для вокального квартета и фортепиано в четыре руки ор. 52 (1868—1869 годы), 15 «Новых песен любви» ор. 65 (1874 год). К этому надо присоединить 5 песен Офелии из шекспировского «Гамлета», которые Брамс написал в 1873 году для Ольги Прехэйзен, второй супруги актера Левинского. Они впервые были опубликованы автором настоящей книги в 1933 году в издательстве Г. Ширмера в Нью-Йорке.

В этом списке прежде всего обращает на себя внимание то, что многие из циклов по времени своего воз-

* В данном случае мы не говорим о сочиненной позднее пятой части, поскольку остальные шесть частей произведения были уже полностью закончены в 1866 году.



Брамс за фортепиано
Рисунок Вилли фон Бекерата

Летняя резиденция Брамса в Туне в 1886—1888 годах
Фотография 1886 г.

никновения относятся ко второму и даже к первому творческому периоду Брамса. Подобное явление мы могли констатировать уже при рассмотрении инструментальных произведений. В годы зрелости Брамс постоянно возвращается к замыслам более ранних творческих периодов. Это обстоятельство решающим образом определяет и его стиль, который достиг зрелости и совершенства, но не приобрел почти никаких принципиально новых черт.

Брамс все еще продолжает отдавать особое предпочтение народно-песенным элементам. Такие произведения как ор. 47 № 3 («Воскресенье») или начало ор. 58 № 4 («Приди»), несмотря на искусное сопровождение, дышат непринужденной простотой и запоминаются так же легко, как народная песня. Сюда же относится и ор. 59 № 5 «Агнесса», со своим в высшей степени привлекательным и своеобразным чередованием размеров $^{3}/_{4}$ и $^{2}/_{4}$, и, прежде всего, самая знаменитая из песен этой группы «Колыбельная» ор. 49 № 4. На фоне органного пункта и убаюкивающих синкоп фортепиано звучит простая, сладостная и в то же время очень своеобразная мелодия, укладывающаяся в безыскусственную куплетную форму. Художественность здесь так органически сочетается с простотой, как это бывает только у Брамса.

Несмотря на то, что Брамса, по вполне понятным причинам, особенно привлекала северонемецкая народная музыка, в его песнях все же часто слышатся отзвуки народного искусства его второй родины Австрии. В сопровождение только что упомянутой «Колыбельной» вплетается подлинная верхнеавстрийская песнь в форме вальса на слова местного диалекта: «Du moanst wohl, du glabst wohl, die Liab laßt sie zwinga» *. Однако наиболее прекрасным свидетельством преклонения Брамса перед искусством Вены являются 33 номера его «Песен любви» и «Новых песен любви». Это сплошь настоящие венские вальсы и лендлеры, в которых композитору несмотря на стилизацию удается

* «Ты полагаешь, ты думаешь, что можно заставить себя любить».

с удивительной естественностью передать характер австрийской народной музыки. Вместе с вальсами ор. 39 для фортепиано в четыре руки они даже количественно занимают видное место в творчестве Брамса, что позволяет судить о его приверженности к этому жанру. Наряду с австрийскими интонациями, находят свое выражение венгерские — в дуэте ор. 61 № 1 «Сестры» и чешские — в ор. 48 № 1 «Луна уже восходит». В одной из самых прекрасных песен «О вечной любви» ор. 43 № 1, слова которой имеют вендское* происхождение, временами чувствуется несомненное славянское влияние. Но Брамс не довольствуется этим. В «Серенаде» ор. 58 № 8 звуки гитары словно уводят нас в Испанию, в то время как в седьмом из цикла «Романсов Магелоны» ор. 33 «Был ли тебе» своеобразные ритмы и однотипные фигуры сопровождения возрождают картины восточного музицирования. Сюда же относятся и «Песни Офелии», тоже выдержанные в народном духе. Несмотря на обусловленную требованиями сцены сжатость отдельных номеров и ограниченное почти одними только аккордами сопровождение, мрачное настроение английской трагедии передано убедительно. Более приветливое впечатление производит только третий номер — песня о «Дне св. Валентина», представляющая собой по отношению ко всему исполненному грусти циклу более светлое по характеру трио. В этой песне, с ее легко покачивающимся танцевальным аккомпанементом и простой, задушевной мелодикой, наиболее ярко звучат и собственные интонации Брамса. Обращает на себя внимание некоторое стилистическое сходство между «Песнями Офелии» и написанными пятнадцатью годами раньше вокальными произведениями ор. 14. Песнь «О, как узнать» из более позднего сочинения напоминает № 2 из ор. 14 — «Девушка хотела рано встать». Так же родственны «Придет ли он опять?» из «Песен Офелии» и «Дружок мой далеко» ор. 14 № 8.

Наряду с народной музыкой, Брамс не переставал

* Венды — славянские племена, живущие в Германии.— *Прим. переводчика.*

проявлять интерес к музыкальному искусству прошлого. Такие произведения, как «Мой рог звучит в долине скорби», с его своеобразной застывшей гармонией, или «Прошло мое счастье» ор. 48 № 6, выдержанное в дорийском ладе, свидетельствуют о поразительном даре проникновения в искусство XVI столетия.

Для Брамса периода зрелости особенно характерно пристрастие к поэтическим произведениям, по настроению и по размеру стиха оживляющим греко-римскую лирику античного мира. К их числу относятся насыщенный классическим покоем квартет «Вечер» ор. 64 № 2 и, прежде всего, «Майская ночь» ор. 43 № 2, одна из самых прекрасных песен композитора. Автор «Майской ночи» Хёльти придал ей, а также положенному Брамсом на музыку «Поцелую» ор. 19 № 1 (второй творческий период) форму оды. Интересно наблюдать, с каким мастерством *зрелый* Брамс использует эту сложную форму, тогда как еще совсем недавно он даже не вполне понимал, как надо к ней подойти.

Если поражает та свобода, с которой Брамс чувствует себя как дома в различных музыкальных стилях, то в не меньшей степени заслуживает внимания и многогранность эмоций, одухотворяющих его песни.

«Романсы Магелоны» ор. 33 он посвятил своему другу Юлиусу Штокхаузену. В сущности большинство вокальных сочинений этого периода задумано как мужские песни; причем не только потому, что Брамсу при их сочинении невольно мерещился столь хорошо знакомый ему голос выдающегося певца, но еще больше из-за того, что по складу его характера ему и в лирических произведениях хотелось выразить полные сил мужественные чувства. Такое произведение, как «Любовь и жизнь женщины» Шумана, всецело связанное с женским миром чувств, Брамс, вероятно, никогда не попытался бы создать. За исключением этого единого по характеру сборника богатство настроений и образов в лирике Брамса ошеломляет. Начиная с веселого лукавства (см. «Вестник» ор. 47 № 1 или квартет «Вопросы» ор. 64 № 3) вплоть до тягостного горя (см. «Уныние» ор. 58 № 5 или цикл «Тоска по родине»

ор. 63 № 7—9), в ней представлены все нюансы. В области пылкой чувственности (см. 8 песен ор. 57) и бурной страстности (см. ор. 47 № 2 «Пылкая любовь» или ор. 63 № 5 «Как сирень расцветает моя любовь») Брамс также проявляет себя как мастер. Он отнюдь не пренебрегает средствами звуковой живописи, вызывающими конкретные ассоциации. В ор. 46 № 1 «Венки» в истинно баховской манере изображаются капающие слезы; в первом из романсов Магелоны он стремится воспроизвести образ скачущей лошади, а в ор. 59 № 3 «Под дождем» и в ор. 59 № 4 «Отзвук» изображается монотонно идущий дождь. Тем не менее Брамс никогда не разменивается на мелочи. Если он описывает (как в последних приведенных примерах) шум дождя или, как в ор. 59 № 2 «На озере», тихий прилив волн, то это делается для того, чтобы связать отображаемые им картины природы с наполняющими сердце человека чувствами. Удивительный покой, царящий на озаренном солнцем море, отражается и в душе счастливого человека; подобно этому, грустные воспоминания о пролетевшем детстве навеяны и смутной печалью, вызываемой мерным стуком дождя. Конечно, отображение природы при помощи чувств, наполняющих сердце человека, не является специфической особенностью Брамса. Оно неразрывно связано с существом романтизма, и именно в песнях Шуберта, которые Брамс любил превыше всего, он нашел этот принцип, доведенный до высшего совершенства. Тем самым вновь подтверждается кровная связь Брамса с романтизмом, несмотря на его пристрастие к классическим тенденциям.

Стремление Брамса к объединению двух или нескольких песен в высшее единство можно было наблюдать уже в течение второго творческого периода. В годы зрелости оно проявляется в еще бо́льшей степени. В ор. 63 две песни, родственные по содержанию, связаны общим заглавием «Песни юности», а три другие — совместным названием «Тоска по родине». В ор. 59 обе родственные песни «Под дождем» и «Отзвук» объединены даже и в музыкальном отношении — одинаковым мотивом дождя. Эти устремления дости-

гают апогея в шестидесятых годах, в то время, когда Брамс из кратких библейских изречений подбирает текст для своего могучего «Немецкого реквиема». К этому периоду прежде всего относится сочинение 15 романсов на слова из «Магелоны» Л. Тика. Единство их текста и содержания может понять только тот, кто знаком с поэтическим произведением Тика. (Этот недостаток препятствовал и продолжает также и в наши дни препятствовать популяризации чудесного творения). Но навряд ли кто-либо сможет не почувствовать их внутреннюю музыкальную взаимосвязь. Прежде всего она выражается в том, что в конце пятнадцатой пьесы Брамс возвращается к первому номеру. Помимо этого, всем 15 романсам свойственна необыкновенная широта и смелость замысла. Брамс избегает народно-песенного характера и не применяет здесь простой куплетной формы. На деталях он в этих романсах задерживается еще меньше, чем в остальных своих песнях. Каждый романс превращается в большую сцену, в которой широкое поле деятельности предоставляется фортепианной партии с самостоятельными прелюдиями, интерлюдиями и постлюдиями. Неудивительно, что по временам эти романсы принимают характер оперных сцен (см. № 3) и при этом неожиданно вторгаются даже в сферу влияния творца «Тристана» (такты 82—85).

«Песни любви» ор. 52 для фортепиано в четыре руки с голосом ad libitum являются разительным контрастом по отношению к романсам. Это примечание, вызванное соображениями издательского порядка, безусловно, вводит в заблуждение. Ибо если ноты вокальной партии почти полностью содержатся и в фортепианной, то как только отпадает очарование колышущегося в темпе вальса голоса и привлекательность произносимых слов, пьесы теряют свою особую прелесть. Фактически «Песни любви» представляют собой вокальные квартеты с фортепианным аккомпанементом в четыре руки, и Брамс совершенно правильно поступил, когда при издании второго цикла, «Новых песен любви», вычеркнул вводящее в заблуждение примечание «ad libitum», тем самым признав обязательный ха-

рактер голосовой партии. Случайность, в результате которой «Песни любви» в творчестве Брамса находятся в непосредственном соседстве с обоими струнными квартетами ор. 51, по существу имеет глубокое значение. Уже начиная с XVIII века соединение четырех голосов рассматривается как особенно выразительный и уравновешенный ансамбль, и неудивительно поэтому, что Брамс уже в начале своей зрелости проявляет живейший интерес к жанру инструментального и вокального квартета. Правда, бесполезно искать в «Песнях любви» органическую цельность обоих первых струнных квартетов. Это свободно связанный букет, отдельные номера которого лишь постепенно получили свою окончательную форму и последовательность. Не только черновики «Песен любви», но и готовые рукописи свидетельствуют о различного рода отклонениях в построении и расположении вальсов по сравнению с печатным изданием. № 13 первоначально имел восьмитактное инструментальное вступление, которое, однако, в дальнейшем было убрано Брамсом. Одну пьесу, частично уже попавшую в рукопись, он снова забраковал с тем, чтобы впоследствии включить ее в измененном виде в качестве № 14 в «Новые песни любви». В набросках к ор. 52 тоже встречаются два вальса, включенные Брамсом лишь во второй цикл в качестве №№ 5 и 17. Таким образом, видно, что это жизнерадостное детище своей музы композитор разрабатывал не только в мыслях, но сначала частично и на бумаге — верный признак того, что речь идет не о строгой, а о свободно задуманной композиции.

Вскоре после завершения «Песен любви» Брамс получил предложение от своего друга Эрнста Рудорфа оркестровать фортепианную партию произведения для исполнения в одном берлинском концерте. Эта идея понравилась композитору, и зимой 1869/70 года он на основе своего ор. 52 написал сюиту вальсов для голоса и небольшого оркестра. Восемь пьес было взято из «Песен любви», кроме того, был написан один новый, девятый вальс, который позднее в слегка переработанном и улучшенном виде вошел в «Новые песни любви» ор. 65. Оркестрованная сюита, впервые исполненная

в Берлине 19 марта 1870 года, состоит из следующих пьес: ор. 52 №№ 1, 2, 4, 6, 5; ор. 65 № 9; ор. 52 №№ 18, 8 и 9. Брамс настаивал, чтобы и в новой редакции вокальные партии исполнялись солистами, так как хор мог бы заглушить легкую и прозрачную инструментовку. В состав оркестра, исполняющего сюиту, входят флейты, гобои, кларнеты, фаготы и валторны (по два инструмента), а также обычное количество струнных, причем для некоторых номеров предусмотрен даже еще меньший состав. Композиция была впервые опубликована Вильгельмом Вейсманом по рукописи Брамса в 1938 году. В своем предисловии издатель отмечает, что даже чисто инструментальное исполнение прелестного небольшого цикла вальсов производит большое впечатление. Вне всякого сомнения, что такого рода передача не могла бы полностью удовлетворить Брамса.

«Новые песни любви» ор. 65 относятся к ор. 52 примерно так, как вторая серия венгерских танцев к первой. Свежесть вдохновения, отличающая первое произведение, во многих случаях возмещается особой тщательностью отделки. Характерно, что наиболее выдающаяся пьеса второй серии «Конец» занимает особое положение и по тексту, и по музыке. Автором слов является не Даумер (единственное исключение из всех «Песен любви»), а Гете, и музыка отходит от характера и размера вальса. Этот номер представляет собой чакону с вставленной в нее канонической средней частью, и именно здесь, при переходе от легкого к строгому письму, Брамс добивается наилучших результатов. Следующий цикл на слова Даумера, ор. 57, возник, по-видимому, в связи с работой над «Песнями любви». Общая всем пьесам цикла пылкая и в то же время лишенная материальности страстность выражения объединяет все восемь песен. Такого рода содержание было в то время новым для песенного жанра. Поэтому неудивительно, что отчасти даже среди друзей Брамса этот цикл не нашел должного понимания.

Сохранились наброски не только к «Песням любви», но и к песням для одного голоса. Особого интереса заслуживает черновик песни «Все прошло»

ор. 58 № 7, хранящийся в Обществе любителей музыки. Он составлен таким образом, что в основном записана лишь голосовая партия со словами и в тех местах, где у голоса пауза — верхний голос аккомпанемента. Кроме того, в некоторых местах Брамс записал цифрованный бас. Однако последний записан далеко не всегда. Первоначально песня была написана в тональности Es-dur, то есть на один тон ниже, чем в печатном издании. До такта 22 черновик в общих чертах совпадает с окончательной редакцией, а затем продолжается в виде другой мелодии. Очевидно, Брамс не был согласен с этим продолжением, так как уже после двенадцати тактов он прерывает песню с тем, чтобы начать заново. Теперь она обретает свою настоящую тональность F-dur. В критическом месте, на словах «Теперь же я проснулся», в начале второй части песни он опять останавливается, и на этом черновик обрывается окончательно. Небольшой листок черновика убедительно подтверждает высказанное в начале настоящей главы утверждение, что для Брамса самым важным в песне является голосовая партия; во вторую очередь его интересуют бас и гармония, причем последнюю он по старинному обычаю записывает цифрами над басом. Только после того, как эти две основные опоры композиции установлены, он обращается к деталям аккомпанемента. Борьба за окончательное оформление песни, которую можно и дальше проследить по черновику, пожалуй, не ограничивалась только одной этой песней. Очевидно, Брамс, зачастую издававший свои песни лишь через много лет после их сочинения, любил записывать свои лирические произведения как только его осеняло вдохновение, с тем, чтобы позднее, после тщательной шлифовки, передать их на суд общественности.

В заключение, прежде чем обратиться к следующей группе, отметим еще несколько песен, заслуживающих особого внимания и до сих пор не упоминавшихся. В ор. 43 № 4 «Песня о господине фон Фалькенштейне» Брамсу удалось найти истинно балладный колорит. Интересно, что девятую строфу вызывающе упрямого характера, отсутствовавшую в рукописи, композитор

специально добавил для печатного издания. В ор. 47 № 1 «Вестник» следует отметить поэтически мягкий аккомпанемент с его прерывающимся соединением дуолей и триолей на словах «не спеши». Особенно трогателен по своей сжатой выразительной силе ор. 49 № 1 «Воскресное утро». Здесь в теснейших рамках, и не выходя за границы чистой лирики, разыгрывается драма, которая именно благодаря своей сдержанности производит буквально потрясающее впечатление. В прекрасном квартете «К родине» ор. 64 № 1, а также в трех песнях «Тоска по родине» из ор. 63 нашла свое выражение никогда не иссякающая тоска композитора по отчизне, на которой ему не суждено было жить. Правда, не было недостатка и в настроениях противоположного характера. Мы познакомились с ними в вальсах и «Песнях любви», а дополнительным их проявлением может служить маленькая симпатичная черточка, а именно желание Брамса начать свою песню ор. 57 № 1 словами «С прекрасных Дорнбаха высот». Только позднее из уважения к поэту он заменил их словами подлинника — «С высот, украшенных лесами», отказавшись тем самым от прославления красивого предместья Вены Дорнбаха.

В течение второй половины третьего творческого периода Брамса были созданы следующие песни: 9 песен ор. 69 (1877 год), 4 песни ор. 70 (1875—1877 годы), 5 песен ор. 71 (закончены в 1877 году), 5 песен ор. 72 (1876—1877 годы), 6 песен ор. 85 (1877—1882 годы), 6 песен ор. 86 (1877—1878 годы), 5 песен ор. 94 (1884 год), 7 песен ор. 95 (1884 год), 4 песни ор. 96 (1884 год), 6 песен ор. 97 (1884 год), 5 песен ор. 105 (1886 год), 5 песен ор. 106 (1886 год), 5 песен ор. 107 (1886 год), 2 песни для среднего голоса в сопровождении альта ор. 91 (1863—1884 годы), 5 романсов и песен для одного или двух голосов ор. 84 (1881 год), 5 дуэтов ор. 66 (лето 1875 года), 4 баллады и романса для двух голосов ор. 75 (1877—1878 годы), 4 квартета ор. 92 (1877—1884 годы), 11 цыганских песен ор. 103 (1887 год).

В этих песнях (числом более ста) по существу вновь повторяются все те черты, которые мы уже име-

ли возможность наблюдать в песнях первой половины периода зрелости Брамса. Все же отдельные детали изменились; меньшую роль играют некоторые особенности, выдвигавшиеся прежде на первый план, в то время как другие проявляются более ярко. Таким образом, общая картина в известном отношении все-таки изменяется.

Брамс в этот период высшей художественной утонченности собственного творчества относится к народной песне уже не с тем простодушием, как в прежние дни. Правда, иные черточки в его оригинальных песнях обнаруживают, насколько композитор сжился с языком народного искусства. Так, например, в ор. 105 № 5 «Измена» в конце строк неоднократно повторяются последние слова. Это небольшой выразительный прием, который очень часто встречается в народных песнях и в немалой степени способствует приданию им убедительной силы. Подобное значение имеет и многократное включение размера $^3/_4$ в преобладающий размер $^2/_4$ в ор. 97 № 4 — «В зеленых ивах дом стоит». Ритмическое удлинение, так же как и противоположное ему сжатие ритма, принадлежит к числу тех небольших вольностей, которые присущи народному исполнению. Тем не менее простота и непосредственность воздействия, свойственные народной песне, редко встречаются в вокальных произведениях Брамса того времени. Интересно в этой связи рассмотреть песни ор. 84 № 5 — «Волненье любви», ор. 97 № 4 — «В зеленых ивах дом стоит» и ор. 97 № 6 — «Разлука», которые впоследствии Брамс включил с их подлинными мелодиями в свой сборник «49 народных песен». Разница между трактовкой Брамса и народной песней значительна. Характерно также и то, что в ор. 86 № 1 «Тереза» Брамс впоследствии хотел заменить первоначальную простую мелодию намного более сложной и только энергичные возражения его преданного друга, госпожи фон Херцогенберг, побудили его сохранить первоначальную редакцию.

Аналогичные явления наблюдаются также и в отношении народной музыки не немецкого происхождения. В ор. 85 № 3 «Песня девушки», ор. 95 № 1 «Де-

вушка» и ор. 95 № 5 «Поспешная клятва» удивительно правдиво передан дух сербских песен. В последних двух сочинениях все же специфически сербское начало утрачивается в дальнейшем ходе песни. В том месте, где в тексте дан переход к более веселому настроению, Брамс отходит от славянской мелодики. Песня приобретает больший размах и одновременно теряет ярко выраженную национальную окраску, словно композитор хочет дать понять, что веселье и жизнерадостность должны иметь более общий характер. Не иначе обстоит в сущности дело и с «Цыганскими песнями» ор. 103. В качестве текстов Брамс использовал здесь переводы венгерских народных песен. Мелодии повсюду выдержаны в излюбленном ритме венгерской национальной музыки, в размере $^2/_4$, временами композитор даже вдохновлялся подлинными венгерскими мелодиями. Несмотря на это, в «Цыганских песнях» венгерский колорит далеко не так ярко выступает на первый план, как в «Венгерских танцах». Брамс желает создать художественное произведение в духе венгерской мелодики, но отнюдь не копию мадьярской народной музыки. Он очень скупо применяет дешевый эффект подражания цыганским цимбалам (см. № 10), и характерно, что (так же, как и во второй серии «Песен любви») одна из наиболее красивых пьес всего произведения, № 7, почти полностью лишена венгерского колорита. В те времена композитор также охотно вдохновляется народной музыкой чужеземных стран, но как только нужно передать что-либо существенное, он снова невольно возвращается к собственному стилю выражения. Здесь же приходится отметить, что композиции в духе XVI столетия в этот период отходят на задний план. Даже стихи, по размеру и содержанию близкие к античной поэзии, в то время используются им реже. Захватывающая «Ода Сафо» ор. 94 № 4 представляет собой исключение среди песен того времени.

Если Брамс, таким образом, суживает до известной степени внешние границы своего песенного творчества, то, с другой стороны, он возмещает это не уменьшающейся, а даже увеличивающейся разносторонностью творений в собственном стиле. С одинаковым успехом

пишет он мужские, девичьи и женские песни. Они то исполнены лукавства (см. ор. 69 № 8 «Саломея», ор. 107 № 3 «Девушка говорит»), то мягко юмористичны (см. ор. 107 № 2 «Саламандра»), то задушевно-сердечны (см. ор. 95 № 2 «Тобой мои мысли полны»), то эфирно нежны (ор. 70 № 2 «Жаворонок поет»), то вновь полны мрачной страстности (см. ор. 75 № 1 «Эдвард»). В песнях балладного характера (см. ор. 97 № 3 «Похищение» и баллады ор. 75) из сферы чистой лирики Брамс переключается в область эпоса. Некоторые песни выдержаны даже в духе драматических сцен. Сюда относятся ор. 105 № 4 «На кладбище», напоминающая протестантский хорал «Чело в крови и ранах» и, прежде всего, песня ор. 94 № 5 «Ни дома, ни родины», которая по своему сжатому построению и коротким острым ударам аккомпанемента могла бы найти место в любой веристской опере того времени.

В своем стремлении усилить выразительные возможности Брамс неутомим. Аккомпанемент ор. 95 № 3 «Прощание» первоначально был написан в том же размере $^{3}/_{8}$, что и голосовая партия. В своем рукописном экземпляре Брамс изменил размер фортепианной партии на $^{2}/_{1}$, оставив вокальную партию без изменений. Благодаря возникающему в результате этого несоответствию ритмов, в песню вносится элемент мучительной тревоги, удивительно соответствующий ее характеру. В ор. 72 № 5 «Непреодолимо» Брамс приводит цитату из одной сонаты Скарлатти, которая своим сухим, филистерским характером значительно усиливает комический эффект полного юмора произведения. Как метко ему здесь удается изобразить с помощью неожиданной генеральной паузы коварное действие вина, выпитого сверх меры! В ор. 91 к низкому голосу и фортепиано (возможно, под влиянием Баха) Брамс добавляет свой любимый струнный инструмент альт. Во второй из песен этого опуса, в «Духовной колыбельной песне», альт излагает изумительную старонемецкую колыбельную «Иосиф, милый Иосиф мой», в то время как в вокальной партии звучат нежные, спокойно парящие мелодии. Этой песне придает особое значение не только своеобразный колористический эффект, но

еще больше глубокое по настроению содержание и богатейшая фантазия в применении техники cantus firmus'а. Первая песня «Умиротворенная тоска» вновь свидетельствует о присущем Брамсу глубоком понимании природы. С какой тонкостью изображается шелест ветра в мягко скользящих по струнам прерывающихся аккордах альта. Вообще любовь Брамса к природе представляет собой, пожалуй, неисчерпаемую тему. Необязательно ссылаться на такой шедевр, как «Одиночество в поле» ор. 86 № 2 для того, чтобы это доказать. Волшебство, с которым Брамс при помощи легкого движения восьмыми, глубоких органных пунктов и широко разливающейся мелодии рисует картину полусонного воскресного дня с медленно плывущими облаками, имеет лишь немного аналогий во всей музыкальной литературе. Но и такие образы, как устало падающие в тумане капли в квартете ор. 92 № 2 «Поздней осенью», мягкий непрерывный шум волн в ор. 96 № 4 «На море», удивительно ровная тишина ночи, лишь постепенно наполняющаяся звуками ор. 96 № 1 «Смерть прохладной ночи тень» — все это показывает, что Брамс переживал события внешней жизни не только с открытыми чувствами, но и с открытой душой, а затем вновь воссоздавал их в своих творениях.

В заключение назовем несколько наиболее популярных песен этого периода из числа тех, которые еще не были упомянуты. В задушевно-трогательную «Песню любви» ор. 71 № 5 прокралось воспоминание об одном штирийском лендлере. Нет причины предполагать, что это сделано преднамеренно. Но отношение Брамса к австрийской танцевальной музыке было настолько сердечным, что она приходила ему на ум даже по такому мало подходящему поводу. В «Былой любви» ор. 72 № 1 поразительно угадано мечтательное, исполненное одновременно счастья и печали настроение весеннего дня! «Напрасная серенада» ор. 84 № 4 варьирует тему дуэта «У двери» ор. 28 № 2. Здесь тоже уверенный в себе поклонник получает смелый отпор от своей девушки. Однако в то время как в более ранней композиции Брамс предписывает исполнение дуэтом, в «Напрасной серенаде» и всех других песнях ор. 84 он

предоставляет право исполнять произведение «одним или двумя голосами», к чему едва ли можно отнестись серьезно. Контраст между обоими действующими лицами диалога, если уже об этом не позаботился аккомпанемент, должен быть передан искусством одного певца. Такого рода внешнее упрощение, увеличивающее в конечном счете трудности для исполнителя, было в то время у Брамса не редким явлением. Насыщена чувством и настроением одухотворенная песня «Глубже все моя дремота» ор. 105 № 2. Едва ли менее эмоциональна и знаменитая «Серенада» ор. 106 № 1; по своему изяществу это пастель, произведение, в котором, несмотря на всю его задушевность, совершенно нет сентиментальности. Последнее вокальное сочинение из периода зрелости Брамса — это «Девичья песня» ор. 107 № 5. Очень прост аккомпанемент, воссоздающий равномерное движение прялки; голосовая партия сперва написана в виде куплетов и лишь со второй половины песни разработана более свободно. Однако, какого могучего эффекта добивается Брамс, несмотря, или вернее, благодаря этой скупости. Уже в третьей строфе, путем применения простого средства — вклинивания двух восьмых пауз — прерывается свободное течение мелодии и создается впечатление безнадежности. Чувством острого отчаяния полна вспышка «К чему эта пряжа?», при которой основная мелодия вновь звучит в более высоком регистре. Столь характерная для стареющего Брамса утонченная простота нашла в этой песне особенно отчетливое выражение.

В этом месте надлежит упомянуть и о выполненных Брамсом обработках чужих вокальных композиций. Он расшифровал генерал-бас в тринадцати камерных дуэтах и двух терцетах Генделя (изданных в 1880 году). Эта работа выполнена с большой фантазией и отличается самостоятельностью, без попыток назойливо выдвинуть себя на первый план или взять под опеку голосовую партию. Спокойно, просто и все же всегда одухотворенно следуют средние голоса за намеченным развитием крайних голосов. Из тринадцати дуэтов семь были напечатаны уже в 1870 году, а когда десятью годами позже вышло новое, значительно допол-

ненное издание, Брамс произвел в старой редакции многочисленные небольшие переделки. Они позволяют наблюдать за развитием композитора даже в области обработок генерал-баса. При помощи лишь небольших исправлений и штрихов ему удается во второй редакции добиться более естественного течения и вместе с тем бо́льшей живости аккомпанемента.

К последнему творческому периоду Брамса принадлежат только три произведения. Это начатые уже во время первого периода, но только в 1894 году окончательно отредактированные «49 немецких народных песен» без опуса, законченные к 63-летию композитора 7 мая 1896 года, «Четыре строгих напева» ор. 121 и сочиненные в 1888—1891 годах 6 квартетов ор. 112.

Глубокая пропасть разделяет «Четыре строгих напева» и все остальные песни композитора для одного голоса. Уже сам по себе выбор текста в высшей степени необычен, но еще более необычно их выполнение в музыке. С характерным для него тяготением к библейским текстам Брамс сам нашел и отобрал из Ветхого и Нового заветов соответствующие места и объединил их в один потрясающий гимн смерти. Беспросветным пессимизмом исполнены оба первых напева, в которых с безысходной суровостью возвещается тщетность всего земного. Мрак рассеивается лишь в третьем напеве, в конце которого превозносится блаженство смерти для страждущих и обремененных. Однако завершение и кульминацию образует четвертый напев, в котором словами несравненного послания к коринфянам прославляется сила любви. Тем самым больной, близкий к кончине художник сделал последнее признание: все подчиняющая себе любовь может победить даже страх перед смертью. Для такого необычного содержания композитор должен был избрать и необычный способ музыкального воплощения. То, что он создал в «Четырех строгих напевах», представляет собой грандиозную кантату-соло или даже — если позволительно так выразиться — своего рода сольную ораторию. В Обществе любителей музыки сохранился лист с оркестровыми набросками к ор. 121. Но если бы даже Брамс и не

задумывался над созданием оркестровой редакции произведения, то выбор библейских текстов, тяготеющих то к речитативу, то к ариозо, декламационный характер голосовой партии, архаический стиль изложения и оркестровая фактура фортепианной партии наводят на мысль об оратории. Это последнее оригинальное вокальное сочинение композитора характерно для Брамса последнего периода более, чем какое-либо другое. Его огромное содержание сконцентрировано в очень небольшой форме. В известном смысле оно как бы представляет собой продолжение духовной протестантской кантаты эпохи барокко; с другой стороны, принимая во внимание нецерковное по существу содержание обоих первых напевов, оно могло возникнуть только в век скептицизма. Музыкальный язык напевов также архаичен, выдержан в стиле барокко, но вместе с тем связан бесчисленными гармоническими частностями с романтизмом.

Чрезвычайно своеобразную проблему представляет собой точка зрения Брамса на немецкую народную песню; на этот раз подразумеваются не народно-песенные черты сочиненных им песен, а сделанные им обработки чужих текстов и мелодий. Фридлендер, который наиболее обстоятельно занимался этим вопросом, приходит к заключению, что композитору недоставало верного чутья при решении вопроса о том, являются ли старые народные песни подлинными или поддельными, поскольку наряду с настоящими жемчужинами старонемецкого народного искусства, он, не задумываясь, издавал также и выдававшиеся за народные, попавшиеся ему под руку песни Рейхардта, Николаи, Цуккальмальо и других. Каким бы справедливым ни был этот упрек, на самом деле он все же навряд ли может рассматриваться как правильный подход к решению этого вопроса. Несмотря на необычайно развитое для творческого работника историческое чутье, Брамс все же в первую очередь был художником. Он подбирал тексты и мелодии по их значению и выразительной силе, а не исходя из научной точки зрения. Тем не менее при этом для него было важно, чтобы его издания могли выдержать испытание со стороны исследователя. В це-

лях сравнения он пользовался всеми доступными для него собраниями народных песен Кречмера — Цуккальмальо, Николаи, Арнольда, Зимрока, Эрка — Бёме и делал все возможное для того, чтобы добиться наиболее красивого и правильного толкования текста и мелодии, при одновременном соблюдении исторической верности. Из-за одного слова, даже из-за одной буквы он неутомимо вел переписку с всегда готовым оказать помощь Мандишевским; но кто же мог бы поставить ему в вину то, что художественная правда была ему дороже, чем историческая?

Он упорно придерживался полюбившихся ему однажды песен из собрания Цуккальмальо, даже если у него и закрадывались сомнения в их подлинности; с другой стороны, нехудожественное, но безукоризненное в историческом отношении собрание совершенно различных по своей ценности песен из коллекции Эрка — Бёме внушало ему отвращение. Из одного письма к Шпитте от 6 апреля 1894 года явствует, что Брамс отдавал себе отчет в том, что мелодия тринадцатого номера его народных песен «Проснись, мое сокровище», имеет значительно более позднее происхождение, чем слова. Несмотря на это он включил ее в свой сборник и благодаря этому сознательному пренебрежению критикой со стороны историков мы имеем одну из самых характерных «народных песен» Брамса. Если бы перечислить по порядку все те небольшие тонкости, которые он вложил в аккомпанемент этих песен, возник бы не малый по объему труд. Мелодии и слова подлинников Брамс сохранил в точности (только менее значительные строфы зачастую отсутствуют); более того, Брамс даже перенял предписанное Цуккальмальо в отношении иных песен из его собрания разделение на запевалу и хор (в №№ 43—49 своих народных песен). Зато аккомпанемент изменяется в соответствии с внутренним содержанием песни. Здесь сказывается одно из самых замечательных свойств таланта Брамса — скупость экспрессии. Он добивается глубочайшей выразительности при помощи самых скромных средств, никогда не нарушая характера простой народной песни. Какого большого эффекта ему удается достигнуть хотя

бы при помощи обыкновенной синкопы или отдельных вкрапленных хроматических нот! Только одну мелодию Брамс позаимствовал не целиком из подлинника, а частично сочинил сам. Это чудесная песня «Тихой ночью» (№ 42), в которой он дополнил вторую половину. Но как великолепно, совершенно в духе подлинника продолжена эта мелодия! Кто мог бы обнаружить труд реставратора и кто осмелился бы не признать, что такого рода развитие старой музыкальной мысли, при полном соблюдении первоначального стиля, потребовало продолжавшегося десятилетия любовного проникновения в дух народной песни?

Во главе квартетов ор. 112 стоят два произведения — «Тоска» и «Ночью», принадлежащие к наиболее меланхолическим созданиям лиры Брамса. Несмотря на то, что эти квартеты появились уже в 1888 году, они полны пессимизма, господствующего в двух первых из «Четырех строгих напевов». В то же время здесь нет монументального величия более позднего произведения. Хотя в песне «Ночью» неоднократно повторяющаяся мрачная басовая кантилена фортепиано как бы символизирует власть неумолимого рока, эта пьеса с ее беспокойными глубокими тремоло еще полностью находится в плену субъективной романтической чувствительности. Соседство обоих мрачных квартетов с четырьмя последующими цыганскими песнями определяется лишь внешними факторами. Эти сочиненные позднее цыганские песни также не вполне избежали участи вторых серий Брамса, над которыми временами как бы тяготело проклятие. По свежести, самобытности и богатству фантазии они, безусловно, уступают песням первой серии.

Так, в обработке народных песен Брамс в последний период своей жизни заканчивает дело, начатое еще в ранней молодости. Безошибочный вкус, чувство стиля, лаконичность — все те качества, при помощи которых стареющий маэстро совершил столько великих дел, вполне оправдывают себя здесь, когда к его начинающей медленно иссякать творческой мощи предъявляются более скромные требования. Но вечная тема любви и смерти в последний раз воспламе-

няет творческое вдохновение уже близкого к концу художника. В свойственной ему одному манере он создает величайший синтез старого и нового, отталкиваясь от первого большого произведения периода зрелости, своего «Немецкого реквиема».

НЕБОЛЬШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

Хоры a cappella или в сопровождении клавишного инструмента

В течение своего первого творческого периода Брамс не писал сочинений для хора. Не было внешнего повода, и, кроме того, он еще не владел техникой хоровых композиций. Лишь в течение второго периода творчества, главным образом в результате своей дирижерской деятельности в Гамбурге и Детмольде, а также в процессе углубленного изучения литературы он приобрел практические и теоретические познания в этой области. В то время возникло довольно значительное число хоровых сочинений, признанных им самим достойными издания. Среди них: «Духовное песнопение» ор. 30 для четырехголосного смешанного хора в сопровождении органа или фортепиано (весна 1856 года); «Песни Марии» ор. 22 для смешанного хора à cappella (лето 1859 года); «13-й псалм» ор. 27 для женского хора в сопровождении органа или фортепиано и струнных ad libitum (лето 1859 год); 2 мотета ор. 29 для пятиголосного смешанного хора à cappella (лето 1860 года); 3 песни ор. 42 для шестиголосного смешанного хора в сопровождении фортепиано ad libitum (1859—1861 годы); 5 песен ор. 41 для мужского хора à cappella (1861—1862 годы); 3 церковных хора ор. 37 для женских голосов à cappella (1859—1863 годы); 12 песен и романсов ор. 44 для женского хора в сопровождении фортепиано ad libitum (1859—1863 годы); «Темным недрам святой земли» для смешанного хора à cappella. Ко второму творческому периоду относится и подавляющее большинство приписываемых Брамсу двадцати канонов. Во всяком случае с уверенностью его авторство можно доказать в отношении, по

крайней мере, половины этих композиций, в частности канона «Притча» (1856—1858 годы), шести из опубликованных только в 1891 году тринадцати канонов для женских голосов (№№ 1, 2, 8, 10, 11, 12, сочинены до 1862 года), далее, канонов «Жестоким оказывается Амур», редакция для четырех голосов (сочинен до 1862 года); «Да обратится в дым» (сочинен до 1864 года); «Как мягко!» (сочинен до 1864 года). Наконец, Брамс переложил для четырехголосного смешанного хора à cappella 24 немецких народных песни (обработка произведена до 1864 года); из них в 1864 году 14 народных песен издал сам композитор, 4 в 1926 году опубликовал из наследия композитора Макс Фридлендер, и 6 песен, принадлежащих Венской певческой академии, в 1927 году издал Мандишевский.

Замечательный дополнительный материал стал доступным для исследования благодаря Генри С. Дринкеру и его супруге Софи. Американская ученая чета в 1935 году приобрела некоторое количество рукописных тетрадей с голосовыми партиями и партитурами, принадлежавших первоначально членам Гамбургского женского хора и переписанных в свое вермя гамбургскими дамами с рукописи, принадлежавшей композитору. Эти ноты содержат различные пьесы, изданные самим Брамсом, как женские хоры (среди них ор. 17, 27, 37, 44 и др.) и, кроме того, пятнадцать обработок народных песен и несколько оригинальных сочинений для женского хора, которые композитор позднее переработал для смешанного хора или для одного голоса и фортепиано, в то время как первоначальная редакция оставалась неизвестной. Из этого ценного первоисточника Генри С. Дринкер впервые опубликовал, начиная с 1938 года, следующие произведения для четырехголосного женского хора:

Наименование произведений	Окончательная редакция
«Винета»	Шестиголосный смешанный хор ор. 42 № 2

«Веет ветер»	Пятиголосный смешанный хор ор. 62 № 6
«Тихой ночью»	«Народные песни для голоса и фортепиано», № 42
«Твое кроткое сердечко»	Пятиголосный смешанный хор ор. 62 № 4
«Мария в церкви»	Четырехголосный смешанный хор ор. 22 № 2
«Успокаивающие звуки»	Канон, смешанный хор, опубликован в 1872 году
«Семь народных песен» (частично трехголосные)	
1. «Я так хочу», 2. «Стучит», 3. «Ночью», 4. «Мое сердечко», 5. «Жили-были двое детей у короля», 6. «Добрый вечер», 7. «С радостью»	№№ 1 и 6 — в «Народных песнях для голоса и фортепиано», №№ 32 и 4. №№ 2 и 7 — в «Народных песнях для четырехголосного смешанного хора», №№ 10 и 2

Интересно, что перечисленные выше произведения для женского хора, как правило, обнаруживают все существенные отличительные черты вышедших в свет позднее печатных изданий. Помимо небольших отклонений мелодического или гармонического порядка, в окончательных редакциях часто встречаются транспонировки или более полная фактура, но не какие-либо действительно новые музыкальные мысли.

Основой этих композиций для хора являются опять-таки народная песня и старинная музыка. Архаизмы подчас так сильно подчеркиваются, что индивидуальные особенности брамсовской музыки совершенно отходят на задний план. Если присмотреться, например, к женским хорам ор. 37, то кажется, что в них вновь ожило искусство XVI столетия. «O bone

Jesu» * представляет собой канон в обращении между первым сопрано и вторым альтом. Такое же ухищрение мы встречаем в обоих солирующих голосах «Regina coeli» **. «Adoramus» *** содержит даже четырехголосный канон, в котором второй голос вступает в нижнюю кварту, третий — в нижнюю квинту и четвертый — в нижнюю октаву. Впечатление старины создается также благодаря одинаково долгим ритмическим длительностям и простой строгой гармонии. Поэтому неудивительно, что строго ортодоксальные цецильянцы получали удовольствие от обновленного стиля Палестрины и с восторгом приветствовали эти хоровые произведения (см. журнал «Chorwächter» **** от 1 декабря 1878 года). В пятиголосных мотетах ор. 29 Брамс основывается на искусстве Баха. Первый из них — «Пришло спасенье к нам» — начинается гармонизированным хоралом. Затем на мелодию каждого отдельного стиха дается фуга, причем голос, вступающий последним — первый бас — излагает тему в увеличении в виде cantus firmus'a. Второй мотет «Сотвори во мне» содержит две фуги, которым предшествует канон. Да и помимо этого нет недостатка в примерах ошеломляющего мастерства Брамса в области контрапункта. «Духовное песнопение» ор. 30 представляет собой двойной канон в нону, причем в теноре дается имитация сопрано, а в басу — альта; подобно этому «Мартовская ночь» ор. 44 № 12 является двойным каноном в сексту. Само собой разумеется, что и среди мелких немецких канонов встречаются кое-какие забавные ухищрения. Ор. 113 № 6, так же как и канон без опуса «Как мягко», представляет собой канон в обращении (in motu contrario), ор. 113 № 9 — двойной канон, «Да обратится в дым» — даже двойной канон в обращении: альт является зеркальным отражением сопрано, а тенор — баса. Особый интерес вызывает ор. 113 № 13, так как здесь Брамс вновь возрождает одну из наиболее старых форм полифонической музыки. Осно-

* О добрый Иисус *(лат.)*.
** Царица небесная *(лат.)*.
*** Возлюбим *(лат.)*.
**** Блюститель хора *(нем.)*.

ву этой композиции составляют обе имитирующие друг друга альтовые партии; над ними голоса сопрано исполняют самостоятельный четырехголосный канон. Это точное воспроизведение формы знаменитого канона «Sumer is icumen in» *, сочиненного, вероятно, в начале XIV столетия. Особо пикантное очарование этого произведения заключается в том, что для необычайно архаизированной пьесы Брамс избрал мелодию шубертовского «Шарманщика».

Несмотря на действительно выдающуюся технику этих произведений, было бы неправильно — как это иногда делается — рассматривать их исключительно как результат работы учебного характера в области контрапункта. Высокий уровень мастерства Брамса как раз в том и сказывается, что он никогда его назойливо не афиширует. В церковных хорах ор. 37 он первоначально предполагал, как об этом свидетельствует рукопись, принадлежащая Дж. Стонборо в Вене, снабдить каждое произведение латинскими указаниями относительно рода канонической имитации. Однако позднее он вычеркнул эти добавления, так как подобного рода подчеркивание собственной учености ему было не по душе. Тот факт, что именно эти хоровые сочинения вошли в постоянный репертуар женского хора в Гамбурге, безусловно, объясняется не их техническими достоинствами, а их чисто музыкальной ценностью. Точно так же, вероятно, никому не пришло бы в голову рассматривать вступительную часть мотета ор. 29 № 2 как блестящую контрапунктическую пьесу. Эта композиция протекает в мягких, спокойных аккордах, причем искусный канон в увеличении скорее вуалируется, чем афишируется. В свою очередь насыщенный чувством любви к природе женский хор «Мартовская ночь» ор. 44 № 12 предельно далек от контрапунктического учебного примера. Выразительные средства контрапункта и хроматизма используются здесь лишь для того, чтобы изобразить своеобразное колебание между зимой и весной, между ощущениями жути и радости. Это же относится и к мелким канонам.

* «Лето красное пришло» *(среднеангл.)*.

Брамс сам обозначает объединенные в ор. 113 пьесы как «любовные строфы, которые легко и охотно поют красивые девушки». Он берет три настоящие детские песни (№№ 3, 4, 5), мелодии которых уже были им использованы в его детских народных песнях 1858 года; искусная форма канона ни в коей мере не затрагивает простодушно-наивного характера песен. Насыщенные романтическим настроением картины представляют собой № 11 и особенно страстный и мрачный № 12, а также пронизанный безысходностью канон «Мне не улыбается весна» с постоянными спадами в мелодии или кротко-безропотный — «Успокаивающие звуки». Брамс никогда не ограничивается только внешним подражанием формам минувших времен. Он уподобляется старым мастерам и в том, что искусство контрапункта применяется им в целях естественного выражения чувств. Подобно тому как Палестрина или Бах пользовались техникой как средством выразительности, Брамс также умел создать из «canone per motum contrarium» * или «canone per augmentationem» ** чисто лирическую образную пьесу.

Гомофонные хоровые произведения, в которых Брамс возрождает выразительный мир минувших столетий, ничуть не уступают полифоническим. Особенно большое впечатление производит написанный на старонемецкий текст ор. 41 № 1 «Мой рог звучит в долине скорби», который Брамс впоследствии, в редакции для одного голоса, включил в свои песни ор. 43. Гармония этой пьесы, где встречаются только трезвучия в основном виде, а также часто применяются аккорды без терций, малый объем мелодии, начало с сильной доли такта там, где следовало бы ожидать затакта — все это напоминает композиции переходной эпохи от средневековья к новому времени. В «Надгробном плаче Дартулы» ор. 42 № 3 по поэме Оссиана Брамс разделил шесть голосов на высокий и более низкий хоры, которые исполняют эту песню в духе антифонного пения XVI столетия. В крайних частях гармония тоже

* Канон в обращении *(лат.)*.
** Канон в увеличении *(лат.)*.

совершенно архаична. Но незадолго до начала второй части, при упоминании о солнце, вторгаются современные хроматизмы и подготовляют мягкое, свободно льющееся, настойчиво-нежное G-dur'ное трио. Именно благодаря тому, что этот переход, как и само трио, сводит на нет узы, налагаемые архаизирующим стилем, Брамсу удается создать необыкновенно впечатляющий контраст.

Вторым основополагающим фактором хоровых композиций этого времени мы назвали народную песню. Сохранилось две дюжины четырехголосных обработок подлинных народных песен, вернее того, что Брамс принимал за подлинные народные песни (ср. стр. 304). Глубокая любовь композитора к этому жанру характеризуется тем, что он не только многократно обрабатывал одни и те же мелодии для одного и четырех голосов, но иногда делал два варианта тех же самых песен для одинакового состава исполнителей. Соответствующие примеры уже не раз приводились, и здесь будет еще раз указано на одно сочинение такого рода. Хор «Проснись» сохранился как в архиве Венской певческой академии (обработка 1864 года), так и во второй редакции, относящейся к периоду зрелости композитора (обработка сделана примерно в 1873 году), в Обществе любителей музыки. Ранняя редакция написана в простом аккордовом изложении, поздняя — более сложная, с некоторыми элементами полифонии. Вообще интересно, что, наряду с простыми по гармонии народными песнями Брамс вновь и вновь пишет хоры, использующие по примеру мадригальных композиций старых мастеров полифоническое ведение голосов. В такого рода произведениях образуется чарующе непринужденное сочетание естественного и художественного начал. Среди обработок народных песен, осуществленных Брамсом, нет слабых вещей. Напротив, некоторые из них заслуживают особого внимания, как например, «Благороден, чист и нежен», «О святом мученике Эммерано», «Тихой ночью», «Утренняя песня», «Смерть-косец», «Проснись» (оба варианта) и также принадлежащая к третьему творческому периоду «В зеленых ивах дом стоит».

Влияние народной песни в сочинениях Брамса для хора можно обнаружить так же легко, как и в его песнях для одного голоса. Примером могут служить хотя бы «Песни и романсы» ор. 44, среди которых преобладают пьесы в простом народном духе. Начиная с написанной в стиле грациозного танца «Песни любви», через песню «Жених» с имитацией веселых звуков рога и прелестную нежную «Баркаролу», вплоть до своеобразно печальной «Невесты», всюду царит непринужденность и естественность. В этих условиях представляется вполне понятным, что почти все песни этого сочинения написаны в куплетной форме.

В произведениях для хора архаизирующие тенденции и близость к народной песенности отнюдь не всегда строго отделены друг от друга. Напротив, именно это сочетание позволяет композитору добиться особо привлекательного эффекта. Это отчетливо обнаруживается в «Песнях Марии» ор. 22. Средневековый обычай переносить мелодию в средний голос напоминают первая и третья части «Марии в церкви», в которых главную мелодию излагает альт, в то время как сопрано ограничивается только колористическим сопровождением. Та же песня в своей средней части, в которой имитируется звон колоколов, являет черты восхитительного народного простодушия. Хор «Магдалина» производит впечатление старинной песни паломников, а последняя пьеса цикла, начинающаяся в размере $^4/_4$ и затем переходящая на $^3/_4$, воскрешает этим изменением ритма старую традицию народной танцевальной музыки. Характеристика, данная произведению самим автором и указывающая на то, что оно содержит пьесы «в духе старинных немецких церковных и народных песен», действительна для каждого отдельного номера.

Лишь в очень небольшом количестве сочинений для хора Брамс делает попытку приблизиться к творчеству XIX столетия. К их числу можно, пожалуй, отнести шестиголосную песню «Винета» из ор. 42. Прелестная в своем плавно-убаюкивающем движении пьеса свидетельствует о том, что композитору были знакомы также и хоровые произведения Мендельсона. Брамсу, со свойственной ему мужественной силой, без труда удает-

ся избежать опасности впасть в сентиментальную расслабленность; «Винета» принадлежит к числу всегда охотно исполняемых и хорошо принимаемых репертуарных произведений для хора и, несмотря на доходчивость, это все же настоящий Брамс. Современным композициям для мужского хора близки №№ 2—5 из ор. 41. Это солдатские песни, то серьезные, то веселые по характеру, в которых композитор делает попытку выразить свой пламенный патриотизм. Пожалуй, наиболее эффектны юмористическая «Маршировка» и полная предчувствий, пророческая «Смотри в оба!» Жаль, что эти немногие сочинения Брамса для мужского хора не получили широкого распространения!

Прежде чем обратиться к произведениям следующего творческого периода, следует рассмотреть вопрос о сопровождении хоров. К «Мотетам» ор. 29 Брамс приложил клавираусцуг «только в помощь при разучивании». В других сочинениях фортепианное сопровождение добавлено «ad libitum», причем иногда (ср. ор. 42 № 2 и ор. 44) оно не совпадает с голосовыми партиями. Оставалось сделать лишь один шаг до обязательного аккомпанемента в ор. 27 и ор. 30. В этих двух сочинениях Брамс не придает особого значения вопросу тембра сопровождения. Он предоставляет право выбора между орга̀ном *или* фортепиано, а при первом исполнении ор. 27 в Вене звучание органа было даже усилено струнными. Подобного рода равнодушие по отношению к колориту встречается во втором творческом периоде композитора и в других случаях. Лишь с наступлением зрелости приходит характерное изменение в этом отношении.

К третьему творческому периоду относятся следующие произведения: 7 песен ор. 62 для смешанного хора (лето 1874 года), 2 мотета ор. 74 для смешанного хора (№ 1 сочинен в 1877 году, № 2 — вероятно, в первой половине шестидесятых годов), 6 песен и романсов ор. 93а для смешанного хора (1883—1884 годы), «Праздничные и памятные притчи» ор. 109 для восьмиголосного смешанного хора (1886—1888 годы), 3 мотета ор. 110 для четырех- и восьмиголосного смешанного хора (лето 1889 года); несколько

канонов, среди них «Весна не улыбается мне» (сочинен до 1881 года), «Когда» для сопрано и альта (сочинен до 1885 года); народные песни: «Проснись» (вторая редакция) и «В зеленых ивах дом стоит» (обе переработаны около 1873 года); «Маленькая свадебная кантата» для четырех голосов и фортепиано (лето 1874 года); «Застольная песня» для смешанного хора и фортепиано ор. 93b (лето 1884 года).

Каждый, кто ознакомится с этим перечнем, сразу же сделает вывод, что в период своей зрелости Брамс писал почти только для смешанного хора, причем для смешанного хора à cappella. На вершине своего мастерства он равным образом избегает как односторонне высокого, так и односторонне низкого тембра. Он стремится к хорошо продуманному равновесию между женскими и мужскими голосами, наиболее соответствующему уравновешенно-зрелому характеру содержания этих композиций. Наряду с большими произведениями для хора и оркестра, он сочиняет почти исключительно хоры á cappella. Не вполне удовлетворяющий смешанный жанр композиций для хора с фортепианным и органным сопровождением, который играл большую роль во втором творческом периоде, теперь представлен лишь двумя небольшими, написанными по случаю сочинениями. Здесь зрелость внесла свои коррективы.

Сильное влияние музыки прошлого, как и в предшествующее время, продолжает наблюдаться и в произведениях третьего творческого периода. Так, если ближе присмотреться к песне для хора «Миновало мое счастье и радость» ор. 62 № 7, можно установить, что для нее характерны те же устремления, что и для мужского хора «Мой рог звучит в долине скорби» ор. 41 № 1. Вместе с тем в большинстве композиций этого творческого периода, наряду с архаизмами, особенно отчетливо обнаруживаются индивидуальные особенности стиля Брамса. В то время как иные сочинения для хора второго периода не вполне свободны от эклектизма, в годы зрелости Брамсу удается создать с помощью элементов старинного стиля жанр, исполненный непосредственной живости и огромной выразительной силы.

С этой точки зрения весьма поучительно сравнить друг с другом оба мотета из ор. 74. № 2. «О спаситель, разверзни небеса», возникший, по-видимому, в первой половине шестидесятых годов, то есть еще в течение второго творческого периода, представляет собой ряд старинных хоральных вариаций. Cantus firmus в первом и втором стихе излагается в сопрано, в третьем — в теноре и в четвертом — в басу. Остальные голоса дают к этому строгие контрапункты. В пятом стихе разрабатываются отдельные отрывки cantus firmus'a и дается кульминация на старинных хоровых колоратурах при слове «аминь». В этом произведении Брамс, явно пренебрегая собственной индивидуальностью, старается, прежде всего, опереться на стиль старых мастеров. Совершенно иначе обстоит дело с написанным более чем десять лет спустя первым мотетом того же сочинения: «Для чего дан страждущему свет?» Первая часть со своей особенной рондообразной архитектоникой напоминает пьесу И. Г. Шейна, написанную в 1623 году («Смотри, я жаждал утешенья»); вторая часть представляет собой четырехголосный канон, заканчивается же все хоралом. Тем не менее в этой композиции, несомненно, чувствуется рука современного мастера. Уже сам по себе выбор текста, который Брамс с его приверженностью к библии сам подбирает из Ветхого и Нового заветов как для «Немецкого реквиема», так и для многочисленных более поздних композиций, позволяет сделать заключение о личности композитора. Эмоциональное содержание произведения, начиная с полной отчаяния жалобы и кончая безропотным смирением, глубоко соответствует характеру Брамса. По-брамсовски звучит в первой части постоянно повторяющийся двойной вопрос: «Зачем, зачем», с потрясающим реализмом изображающий сверлящее сомнение, не дающее покоя сердцу поверженного горем человека. В брамсовском же духе и смелая мелодика и полная сил гармония. Здесь при обильном использовании архаических элементов создано нечто новое, органически цельное.

Это же относится и к «Праздничным и памятным притчам» ор. 109 и к мотетам ор. 110. В обоих произ-

ведениях применено многохорное изложение, которому музыка XVI и XVII столетий обязана огромной силой своего воздействия. В обоих случаях используется старинный текст. Хоровая колоратура применяется здесь наряду с небольшими колористическими эффектами в стиле барокко. Вместе с тем эти композиции, появившиеся на пороге последнего творческого периода Брамса, несомненно, так же отражают стиль его поздних произведений, как и четвертая симфония, которая тоже содержит много архаизмов. Заслуживает внимания чрезвычайно сжатое и концентрированное построение каждой отдельной части, а также серьезная, даже пессимистическая направленность текста мотетов ор. 110*. Наиболее обращен к прошлому второй мотет «О, бедный мир». Он склоняется к дорийскому ладу, ограничивается куплетно-вариационной формой и благодаря этому наилучшим образом соответствует наивно-простодушному характеру поэтического текста. Напротив, первый мотет «Я жалок» уже в самом начале обнаруживает такой мелодический оборот, который своим неожиданным октавным скачком сразу выдает композитора XIX века. Постоянно повторяющиеся призывы второго хора «Господь, господь бог» после такта 17 до известной степени напоминают «Зачем, зачем» в ор. 74 № 1. В то же время первый хор прославляет милость господню по типу принятого у католиков в старину чтения псалмов. В основе этого мотета, как и ор. 110 № 3 «Когда мы в величайшей нужде», лежит органическое смешение стилей, в котором все же преобладает

* На листке из тетради для набросков Брамс записал тексты мотетов «О, бедный мир» и «Когда мы в величайшей нужде». Между ними имеются слова еще одного, третьего текста, которые Брамс, по-видимому, записал, чтобы впоследствии использовать их для музыкального произведения, но не выполнил этого намерения. Речь идет о полной глубочайшей тоски по смерти песне Генриха фон Лауфенберга «Я хотел бы быть дома», вполне соответствующей по своему характеру содержанию остальных произведений ор. 110. Если в дальнейшем Брамс не возвратился к этому тексту, то это, вероятно, произошло, главным образом, потому, что он счел невозможным перевести на современный общепонятный немецкий язык без коренных переделок весьма архаический подлинник, возникший в первой половине XV века.

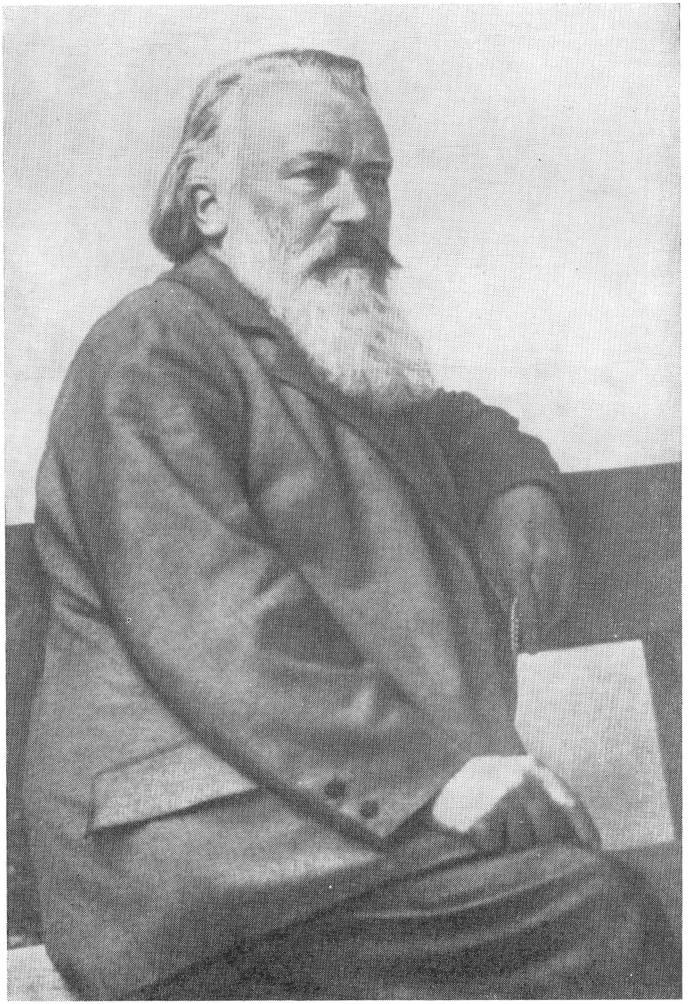
голос Брамса. Резко очерченные главные темы, символизирующие контраст между нуждой и утешением, а также полифония, использованная здесь как могучее средство выразительности, дают основание считать этот хор одним из высших достижений Брамса в области мотетов.

Только художник, полностью принадлежавший своему времени и при этом глубоко связанный с прошлым, мог так удачно подобрать изречения из Библии, которые были бы столь актуальны, как слова «Праздничных и памятных притчей». Со всеми их призывами, дифирамбами и обетами они непосредственно предназначены для немецкого народа и являются новым доказательством преданной любви художника к родине. Это произведение совершенно лишено глубокого пессимизма ор. 110. Праздничное веселье и радостное сияние озаряют эту композицию, представляющую идеальный пролог для любого торжественного акта. В стилистическом отношении она близка к первому и третьему мотетам ор. 110. К старинному по стилю музыкальному языку прибавляется мощь, размах и задушевность Брамса.

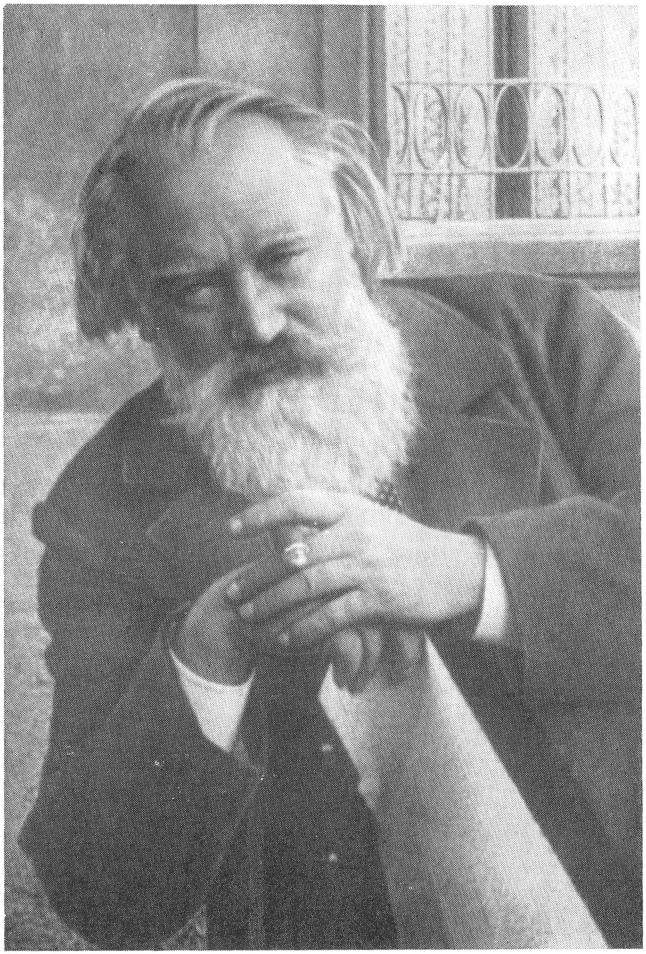
Само собой разумеется, что в сочинениях периода зрелости известную роль играет и народная песня. Особенно сильно народные черты сказываются в ор. 62, прежде всего, в его первом номере «Розмарин» и втором номере «Из старых песен любви», слабее в ор. 93а и ор. 104. Замечания, сделанные нами по поводу песен для голоса и фортепиано, в полной мере сохраняют силу и по отношению к хорам. Во второй половине третьего творческого периода Брамс относится к народной песне уже не с прежним простодушием, ибо здесь уже слишком властно проявляется собственная индивидуальность. Первое произведение из ор. 93а «Горбатый уличный скрипач» содержит еще многое от народной песни; но сквозное развитие и кричащие пустые квинты при словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма. Следующий хор использует песню «Девушка», которая была включена Брамсом в песни для одного голоса. Уже при анализе этой редакции было указано на то, что в нача-

ле, где чередуются размеры $^3/_4$ и $^4/_4$ и выдержана тональность h-moll, проявлялись сербские национальные, черты; когда же стихотворный текст достигает кульминации (такт 37 и далее), композитор отказывается от национального колорита, и в неизменном размере $^2/_4$ и восторженном H-dur воспевает приготовления девушки к приходу возлюбленного. Почти та же картина наблюдается и в сочиненном на слова чешской народной песни ор. 104 № 4 «Потерянная юность». В минорном каноне, первоначально проводящимся между альтом и сопрано, затем между первым басом и сопрано, можно еще различить какой-то славянский оттенок. Но несомненно, что обе мажорные части произведения, с их полным страстного ожидания пылом, обнаруживают не чешские, а брамсовские черты.

Чисто брамсовскими являются те сочинения, в которых композитор не ограничен народно-песенным или национальным колоритом. Подлинным романтиком проявляет он себя в задушевно мягкой «Ночи в лесу» ор. 62 № 3. В отличие от этого в песне «Смелое сердце» ор. 93а № 6 на слова Гете находит свое выражение бурно-протестующая сила. Кто, кроме Брамса, мог бы в XIX веке создать в форме канона столь сжатое и выразительное художественное произведение, в такой мере соответствующее тексту! Это подлинный Гете, подлинный Брамс и, кроме того, также и подлинный канон. Хоры ор. 104, подобно мотетам ор. 110, полны прощального настроения и смирения. Задушевной, одухотворенной экспрессией насыщены оба ноктюрна «Ночного дозора» № 1 и № 2. Здесь все растворяется в чувстве, выразительности, настроении и избегаются какие бы то ни было слишком четкие линии. Более низкие голоса, альт и бас, удвоены, более светлые, сопрано и тенор, наоборот, используются просто, и это особенно усиливает колористический эффект обоих сочинений, из которых первое производит почти бесплотное, импрессионистическое впечатление. Последний хор «Осенью» выдержан в особенно темных тонах. Первоначально эта пьеса была написана в A-dur, и лишь после того, как выяснилось, что слишком низкая тесситура влечет за собой трудности для исполнителей,



Брамс в зрелом возрасте
Фотография



Брамс в 1896 году

Фотография Марии Феллингер
(последняя фотография Брамса)

маэстро решился транспонировать всю композицию на терцию выше в C-dur. Но и в более высоком регистре она сохранила глубоко серьезный, скорбный характер.

Оба хора в сопровождении фортепиано являются композициями, написанными по случаю, в которых при всей их веселой беспечности все же чувствуется рука мастера. Это прежде всего относится к «Застольной песне», которая от изысканно манерной веселости в стиле рококо в начале переходит в громкое, даже несколько грубоватое ликование в конце.

Текст Готфрида Келлера к «Маленькой свадебной кантате» не особенно понравился Брамсу, как он это сам откровенно признает в письме к писателю. Тем не менее, шутливый юмор стихов хорошо передан в музыке, и некоторые штрихи маленького менуэта (например, утрированное изображение «небесных высот») выдают никогда не иссякающее удовольствие, получаемое Брамсом от веселой шутки.

В течение четвертого творческого периода Брамс не создавал более никаких композиций для хора и ограничился систематизацией сочиненных ранее в разное время канонов для женских голосов и их изданием в качестве ор. 113. Заслуживает внимания характерная для последнего периода его творчества склонность к теоретическим умозрениям. Композитор записывает каноны в партитуру особо сокращенным способом, который не применялся ни раньше, ни, насколько мне известно, когда-либо позднее. При этом, как он сам шутливо пишет, его «больше занимает выдумка, чем сами каноны».

КРУПНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

Композиции для хора и оркестра

Обзор произведений для хора и оркестра приводит к выводам, близким к тем, которые были сделаны в отношении меньших хоровых сочинений. В течение первого периода Брамс вообще еще не занимался этим жанром, второй период зачастую обнаруживает зави-

симость от чужих образцов, и только в годы зрелости композитор достигает вершины мастерства в этой области. За относительно короткий срок в четырнадцать лет (с 1868 по 1882 год) он завершил 7 огромных хоровых произведений и в пятьдесят лет окончательно распрощался с этим видом музыкального искусства. В пожилом возрасте Брамс также мало занимается сочинением хоров в сопровождении оркестра, как и симфоническим творчеством.

Ко второму творческому периоду относятся «Ave Maria» ор. 12 для женского хора в сопровождении оркестра или органа (осень 1858 года), Похоронная песня ор. 13 для смешанного хора и духовых инструментов (осень 1858 года), а также «Песни для женского хора в сопровождении двух валторн и арфы» ор. 17 (февраль 1860 года). Брамс вновь обнаруживает пристрастие к женскому хору, которое, несомненно, нельзя объяснить только таким поверхностным обстоятельством, как совместная работа с гамбургскими дамами, тем более, что ор. 12 появился еще до знакомства с ними. Скорее мы должны предполагать, что этот жанр, которому уделяли внимание также Шуман, Мендельсон, Гаде и другие, привлекал молодого Брамса своим мягким, приятным характером. Композитор стремится добиться особого эффекта и путем соответствующего подбора сопровождающего инструментального ансамбля. В составе оркестра «Похоронной песни» отсутствуют не только мягкие струнные инструменты (даже включенные первоначально виолончели и контрабасы были впоследствии исключены), но и нежные флейты, и звучные трубы. Гобои, кларнеты, фаготы, валторны, тромбоны, туба и литавры осуществляют мрачно-жалобный аккомпанемент этого сочинения. Еще более своеобразен звуковой колорит женских хоров ор. 17. Здесь Брамс соединяет пение с валторнами и арфами и благодаря этому добивается звукосочетания ярко выраженного романтического характера. Известного рода равнодушием к составу сопровождающего оркестра отличается только самое раннее из хоровых произведений, «Ave Maria» ор. 12. Первоначально Брамс предполагал (так же как

и в ор. 27 и ор. 30) привлечь к сопровождению орган, и лишь позднее в довольно схематической манере инструментовал его партию для небольшого оркестра.

«Ave Maria» отчасти носит характер работы, на которой композитор пробует силы. Она полна мягкой, несколько безличной привлекательности, не так уж часто встречающейся у Брамса. Если бы не отдельные характерные места, особенно своеобразное помрачение гармонии незадолго до конца, вряд ли можно было бы предположить, что автором этого мягко убаюкивающего, выдержанного в народно-итальянизированном духе произведения является северонемецкий композитор. Значительно больше, чем почерпнутый из католической литургии латинский текст «Ave Maria», Брамса вдохновил коренной немецкий поэтический текст «Похоронной песни», принадлежащий автору середины XVI столетия Михаэлю Вейссе. Эта пьеса, написанная в баховском стиле на основе евангелической хоровой мелодии, исполнена столь же простого, сколь и потрясающего величия. Впервые вечная тема смерти и воскресения зажгла фантазию Брамса, и в звучании этого раннего сочинения предвосхищается мир образов «Реквиема», «Четырех строгих напевов» и некоторых мотетов. Все здесь просто, монументально, предельно далеко от чувствительности. Необычная акцентировка слов, неумолимо монотонная мелодика первой и третьей частей, мрачно-суровое, подчас резкое, воздействие сопровождающего хора духовых — все это придает композиции очарование единственного в своем роде настроения. Среди хоров ор. 17 наиболее непосредственное и трогательное впечатление производит, пожалуй, песня-плач № 4, «Песня из Фингала». На этот хор можно было бы распространить высказывание Любке о печальных песнях Брамса, в которых, по его словам, композитор плачет «крупными, большими мужскими слезами... какие не проливались уже со времен Баха и Бетховена» (см. письмо Бильрота Брамсу от 16 октября 1874 года). Здесь, так же как и во вскоре написанном хоре «Надгробный плач Дартулы», Брамсу удивительно удалось уловить северно-сумрачный дух Оссиана. Своеобразный колорит обеих низких валторн и арфы, а также скорб-

ная размеренность плача в главной, напоминающей траурный марш, части самым решительным образом противоречат традиционному представлению о женских хорах. В отличие от этого задушевностью проникнута первая пьеса из сочинения «Звучит арфа» с ее сочным началом у валторн, воспринимающимся как зов природы. Любопытно, что в третьем хоре — «Садовник» — чувствуется влияние музыки Мендельсона, написанной на те же слова. Начало и кульминация, на словах «Приветствую Тебя тысячу раз», вероятно, не преднамеренно со стороны Брамса, напоминают дуэт старшего композитора. Даже состав голосов указывает на сходство — у Мендельсона два сопрано, у Брамса два сопрано и альт. Так во время своего второго творческого периода Брамс черпает вдохновение не только в более отдаленном, но иногда и недавнем прошлом.

Кантата «Ринальдо» по Гете для солиста-тенора, мужского хора и оркестра ор. 50 была, в основном, написана еще летом 1863 года, хотя заключительный хор был завершен только в 1868 году. По своему стилю это произведение относится еще ко второму творческому периоду. Текст трактует тему одного из наиболее популярных оперных сюжетов XVII и XVIII столетий. Такие композиторы, как Люлли, Гендель, Глюк и Гайдн, не говоря уже о многочисленных менее значительных мастерах, переложили на музыку историю героя Ринальдо, который подпал под власть чар прекрасной волшебницы Армиды и лишь с трудом, благодаря преданным друзьям, был освобожден с волшебного острова и возвращен к выполнению своего долга. Гете показалось заманчивым вернуть этому сюжету его чисто человеческое содержание — муки любовника, который должен вырваться из оков недостойной страсти. Однако со спецификой оперы это типично кантатное поэтическое произведение не имеет ничего общего. Поэту ничего не стоит предоставить Армиде возможность появляться и решительно действовать, но он не дает ей сказать ни одного слова. Поскольку какие-либо сценические указания полностью отсутствуют, слушатель узнает о присутствии Армиды только из высказываний Ринальдо и его друзей. Так же обстоит дело и с другими драма-

тическими эпизодами поэмы, например, с волшебным алмазным зеркалом, которое впервые открывает Ринальдо всю глубину его падения. Так как, кроме того, личность слабохарактерного пассивного героя не очень подходит в качестве главного действующего лица поэмы, то приходится отнести все произведение в целом к числу наиболее проблематичных творений Гете. Что касается Брамса, то эта проблематичность его скорее привлекала, чем отталкивала. Молодого романтика манит перспектива изобразить любовные чары, эффект, производимый алмазным зеркалом, или морское путешествие. Его пленяет и психологическая сторона, и великолепный язык Гете. Он так же мало, как и Гете, думает о создании оперы или подобия оперы. Это следует иметь в виду для того, чтобы правильно понять «Ринальдо». Кантата представляет собой ряд отдельных прелестных оркестровых и хоровых номеров, все время связанных между собой подобием действия. Подлинного духовного или музыкального единства это произведение не достигает, да такая цель и не ставится. Однако композиция, в частности, содержит многочисленные красоты, и в этом преимущественно и состоит ее значение. Стоит только вспомнить об оркестровом вступлении, в котором ярко изображаются чары Армиды, тоска Ринальдо и настойчивость друзей, о великолепной большой арии Ринальдо, таинственном появлении волшебного зеркала и, в особенности, о чудесном по своему размаху заключительном хоре, в котором Брамс иногда перекликается с Вебером. В «Ринальдо» можно обнаружить множество ценнейших перлов, но соединить отдельные жемчужины в непревзойденную по красоте диадему композитору удалось только в его следующем произведении для хора, в «Немецком реквиеме».

Крупнейшая хоровая композиция Брамса «Немецкий реквием» ор. 45 для солистов, хора и оркестра занимает Брамса с перерывами более чем десятилетие. Не исключено, что художник нашел заглавие для своего произведения еще в 1856 году в оставшейся после смерти Роберта Шумана рукописной «Книге проектов» с планами неосуществленных сочинений; впрочем, сам Брамс в более поздние годы не вспоминает об

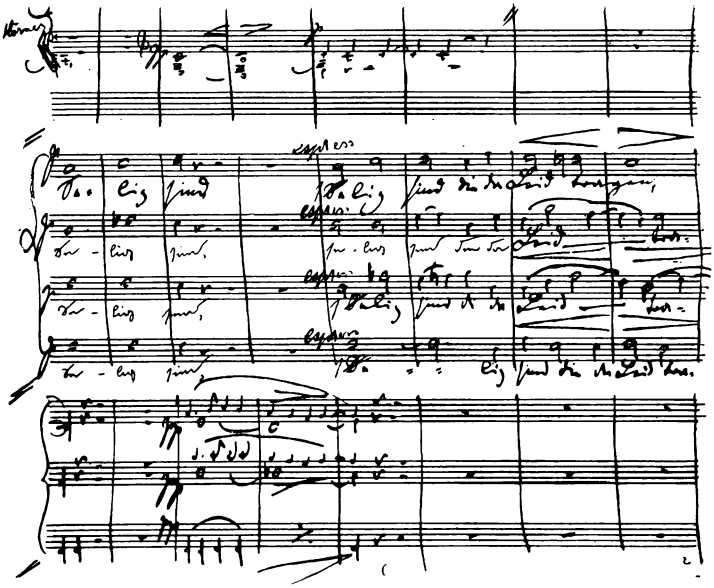
этом. В 1857—1859 годах возникает вторая часть, первоначально предназначавшаяся для задуманной симфонии d-moll (которая позднее превратилась в концерт для фортепиано ор. 15). Осенью 1861 года был написан текст для рассчитанной на четыре части кантаты. В этой подготовительной стадии произведение пролежало четыре года, пока в начале 1865 года, после смерти матери, Брамс не взялся за него вновь. К августу 1866 года были завершены первая — четвертая и шестая — седьмая части, пятая часть появилась в мае 1868 года.

«Немецкий реквием» представляет собой не только наиболее объемистую из партитур Брамса, но и одну из самых ценных. Несмотря на всю близость к искусству прошлого, автор «Реквиема» со всей решительностью прокладывает здесь новые пути. Это немедленно становится ясным при сопоставлении текста «Немецкого реквиема» с традиционными текстами, которыми пользовались среди других Моцарт, Керубини, Берлиоз и Верди. Разница заключается не только в том, что все названные композиторы строго придерживались предписанных католической литургией латинских слов, тогда как Брамс сам подобрал слова из немецкой библии. Значительно более существенны отклонения в содержании и тенденции этих различных текстов. Латинский реквием представляет собой заупокойную молитву об умерших, которым грозят ужасы страшного суда; «Немецкий реквием», напротив, несет слова утешения, которые должны примирить живущих с мыслью о страдании и смерти. В тексте литургии целые фразы полны мрачных угроз; у Брамса, в отличие от этого, каждая из семи частей заканчивается светлой надеждой или исполненными любви обетами.

Идея написать на немецком языке «Missa pro Defunctis» * не принадлежит ни Брамсу, ни Шуману. Еще в 1636 году Генрих Шютц под заглавием «Musikalische exequien» ** написал «Teutsche Begräbnis-Missa» ***.

* Заупокойная месса *(лат.)*.

** Exsequien — панихиды (лат.), «Musikalische exsequien» — музыкальные панихиды *(нем.)*.

*** Немецкая заупокойная месса *(старонем.)*

Страница из автографа партитуры
«Немецкого реквиема» Брамса.

В более позднее время эту идею в числе прочих вновь подхватили Хенкель, Моральт и Фердинанд Шуберт, брат Франца Шуберта*. Однако ни одно из этих произведений, в большей или в меньшей степени родственных латинскому литургическому тексту, не находится в такой близости к поэтической композиции Брамса, как кантата № 106 И. С. Баха, прозванная «Actus Tragicus» **, любимое произведение друга Брамса Штокхаузена, принимавшего в качестве солиста участие в исполнении «Реквиема» в Бременском соборе. Когда

* По новейшим данным «Немецкий реквием», изданный как сочинение Фердинанда Шуберта, в действительности был написан Францем Шубертом.— *Прим. ред.*

** Трагический акт *(лат.)*.

Бах написал свою великолепную кантату, он был примерно в том же возрасте, что и автор «Немецкого реквиема». Он также, в основном, сам составил для себя текст, заимствовав его из библии или из старинных церковных напевов, и строгая соразмерность формы одинаково характерна для обоих сочинений (см. Карл Гейрингер. «Семейство Бах»). Но прежде всего родственны основные идеи «Actus Tragicus» и «Немецкого реквиема». Бах тоже пытается примирить человека с мыслью о смерти и избавить его от чувства страха смерти при помощи обнадеживающих обещаний. Тем не менее между обоими произведениями существует разительный контраст. В то время как Бах указывает на милость и помощь спасителя, который ведет душу усопшего в лучший потусторонний мир, в «Реквиеме» Брамса вполне сознательно имя Христа не упоминается ни разу. Хотя сочинение гамбургского композитора всеми своими корнями уходит в христианскую веру, оно все же не имеет ничего общего с догмами религии. Оно обращается ко всем верующим людям, независимо от их вероисповедания.

«Немецкий реквием» возник в переходное время от юности к зрелости, это наложило свой отпечаток на его музыку. Молодости присуще стремление ко все бо́льшим формам, приведшее к тому, что из о д н о й части сперва родилась четырехчастная кантата, затем шестичастная и, наконец, семичастная оратория. Мы уже имели возможность наблюдать аналогичное стремление к чисто объемному увеличению и расширению форм в ранних инструментальных композициях (см. трио H-dur, первая редакция). Существенным в «Немецком реквиеме» является то, что композитор полностью овладевает формой, несмотря на свои постоянные юношеские устремления к ее расширению. Здесь господствует симметрия, устойчивое равновесие всех частей, благодаря которым это произведение превращается в совершенное творение периода зрелости. Всецело справившись с поставленной перед собой задачей, композитор тем самым показывает, что он достиг вершины своего мастерства. Большинство разделов «Немецкого реквиема» написаны в трехчастной форме, и это сим-

метричное трехчастное строение накладывает свой отпечаток и на все произведение, состоящее из семи частей. Не только первая и последняя части соответствуют друг другу, но, в одинаковой степени, вторая отвечает шестой, а третья — пятой. Центром является прелестная четвертая часть, как бы образующая нежное, мягкое трио всего «Реквиема» в целом. Особенно отчетливо заметна тесная связь между обеими крайними частями. Она проявляется не только в соответствии текста, но еще больше в том, что Брамс мастерски и незаметно осуществляет в конце седьмой части переход к концу первой части. В свою очередь шестая часть снова, словно на другом, более высоком уровне, повторяет содержание второй части. Но если во второй части жуткая пляска мертвецов сменяется настоящим гимном радости, то в начале шестой части скорбные неуверенные колебания переходят в видение страшного суда (который, кстати — и это весьма характерно! — лишается Брамсом всего устрашающего) с тем, чтобы завершиться могучей двойной фугой генделевского звучания. Наконец, третья и пятая части как бы символизируют плач и освобождение. Обе начинаются вокальными соло. Но в то время как открывающаяся вступлением мужского голоса третья часть сперва выражает боль, даже отчаяние, и лишь в конце черпает уверенность и веру в надежде на божью милость, начинающаяся женским голосом пятая часть с самого начала звучит поматерински утешительно. О наличии у зрелого Брамса безошибочного чувства формы свидетельствует тот факт, что даже после исключительно успешного первого исполнения шестичастного «Реквиема» в Бременском соборе он признал совершенно необходимым включить в произведение еще одну новую, нынешнюю пятую часть. Характерно для обычно сдержанного в проявлении своих чувств композитора, что эта часть, посвященная прославлению преданной материнской любви, могла возникнуть только после того, как Брамс отошел на какое-то расстояние от страшного собственного переживания — смерти матери.

В оркестровой технике, так же как и в формообразовании, одни черты указывают на молодость компози-

тора, другие — на его зрелость. Если мы присмотримся к первой части, то увидим, что Брамс в результате разделения удваивает инструменты с темным тембром, альты и виолончели, и, наоборот, полностью опускает светло звучащие скрипки, кларнеты и трубы. Проявляя тончайшее чутье, он подбирает здесь тембры, соответствующие настроению и содержанию части, придерживаясь этого звучания на всем протяжении пьесы. Противоположное явление представляет похоронный марш второй части. Примененные здесь в высоком регистре скрипки и альты разделены на несколько групп. Использование сурдин лишает звучание какого-либо блеска и придает этой части характер жуткого веселья, к чему и стремился Брамс. В обеих частях композитор сохраняет первоначальную «регистровку» (это выражение, заимствованное из практики органа, используется здесь намеренно) на протяжении всей части. Это манера инструментовки Баха, с которой Брамс имел достаточную возможность познакомиться, изучая сочинения кантора церкви Фомы; вместе с тем, это также и техника ранних произведений Брамса, как например, второй серенады, женских хоров в сопровождении валторн и арфы или «Похоронной песни». Следует подчеркнуть, что в «Реквиеме» Брамс с исключительным совершенством владеет этой техникой и добивается таких колористических эффектов (например, путем применения арфы или даже только литавров), которые он не смог превзойти даже в оркестровых произведениях периода зрелости. С другой стороны, в «Немецком реквиеме» представлена техника оркестровки и периода зрелости. В симфониях и увертюрах более позднего времени Брамс в большинстве случаев использует весь оркестр. При этом он избегает густоты звучания путем передачи мотивов от одного инструмента к другому, разделяя таким образом более протяженные мелодии между различными исполнителями. Этот технический прием можно наблюдать уже в третьей части «Реквиема», между буквами D и E («Подлинно, человек ходит подобно призраку»).

Само собой разумеется, что полифоническое мастерство, которым Брамс, главным образом, овладел при

изучении старых мастеров, нашло свое выражение и в «Немецком реквиеме». Об этом свидетельствуют некоторые места второй части, но прежде всего построенная на могучем органном пункте фуга в конце третьей части и мощная двойная фуга шестой части. Однако еще больше, чем в этих частях, которые, несмотря на все техническое мастерство и грандиозность замысла, все же не производят очень сильного и непосредственного впечатления, величие Брамса сказывается там, где проявляются присущие ему одному меняющиеся, колеблющиеся между светом и тенью оттенки или нежно проникновенная сердечность. Бесподобны смиренная, насыщенная чувством печаль в первой, пятой и шестой частях, призрачное веселье в начале второй части и исполненное кротости просветление, в которое переходит ликующая радость этой части. Каждый другой композитор на его месте передал бы слова «Вечная радость да будет над ними» с полной силой; но Брамс, еще незадолго до этого достигший fortissimo, опускается до piano и даже до pianissimo. Наивысшим выражением счастья для него является тихое умиление.

После «Ринальдо» и «Немецкого реквиема» Брамс больше не написал для хора ни одного произведения подобного масштаба. Теперь он избегает больших многочастных вокальных форм. Он предпочитает небольшие произведения, насыщая их такой глубокой, концентрированной выразительностью, что, несмотря на свою сжатость, они производят огромное впечатление. Это отчетливо видно уже из первой композиции подобного рода, «Рапсодии» для солирующего альта, мужского хора и оркестра ор. 53, написанной осенью 1869 года. Так же как и в «Ринальдо», в основе «Рапсодии» лежит несколько проблематичный текст Гете; и все же как ясно, как просто и эффективно по построению, какое прекрасное по цельности впечатление производит это последнее произведение! Каждого, кто читает три строфы, взятые Брамсом из гетевской «Зимней поездки на Гарц», поражает необычно свободная форма, которую выбрал поэт для изображения изгнанного из людского общества человеконенавистника и заключительного заступничества перед «отцом любви». В му-

зыкальном воплощении Брамса эта первая наиболее рапсодично построенная строфа с многозначительным вступлением оркестра и речитативной манерой голосовой партии представляет собой необходимую подготовку к второй строфе, написанной на подобие трехчастной арии. Обе они находят свою развязку и завершение в глубоко эмоциональной третьей строфе, в которой хор присоединяется к солирующему голосу как новое средство звучания. С логической последовательностью развивается эта маленькая драма, обретая, наконец, в призыве к любви истинно брамсовский просветленный конец. Нельзя не упомянуть о том, что при всей задушевности чувств композитор все же предельно далек от размягченной сентиментальности. Это произведение исполнено величавой простоты и не случайно, что именно наиболее удачные исполнительницы глюковского «Орфея» — прежде всего Амалия Иоахим — блестяще выступали как певицы в «Альтовой рапсодии». Здесь впервые мы встречаем в хоровом сочинении Брамса тот дух античности, которому было суждено так отчетливо заявить о себе в более поздних композициях художника.

Сохранились наброски к «Альтовой распсодии» и «Немецкому реквиему», совпадающие в своих наиболее существенных чертах с прочими эскизами Брамса к вокальным произведениям. В свои беглые записи маэстро заносит верхний голос и бас, причем иногда бас снабжается цифровкой, намечающей гармонию. Но обычно он набрасывает уже нечто вроде настоящего клавираусцуга, в котором зафиксированы и средние голоса. Даже поверхностные наброски бóльшей частью уже точно соответствуют окончательной редакции. Изменения имеют место обычно лишь в тех случаях, когда Брамс теряет нить уже при составлении эскизов. Так, например, в наброске к «Poco Andante» «Альтовой расподии» первые 16 тактов изложены почти точно так же, как и в клавираусцуге. Затем внезапно прерывается текст, а несколько позднее и средний голос фортепианной партии. Набросок распадается на глазах, и Брамс действительно больше не включает эти такты в композицию. Только впоследствии он исправляет набросок карандашом, вписывая те смелые скачки, которые придают пе-

чатной редакции в этом месте (такты 17—22 «Poco Andante») характерный облик.

Первые наброски «Песни судьбы» для хора и оркестра ор. 54 по сообщению А. Дитриха относятся еще к 1868 году. Но закончена она была лишь тремя годами позднее, в мае 1871 года. Продолжительный срок работы над этим сравнительно коротким произведением более всего объясняется трудностями, возникшими у композитора при создании окончания. Стихотворение Гёльдерлина описывает блаженство вечных богов и как контраст к этому — отчаяние страждущего человека. Такого рода противопоставление светлого и мрачного начала имеется в «Немецком реквиеме», «Альтовой рапсодии» и многих инструментальных произведениях. Во всех этих композициях Брамс — совершенно в духе Бетховена — пробивается от мрака к свету, от страха и горя к освобождению и счастью. В отличие от этого слова «Песни судьбы» изображают обратный ход событий. Описание блаженства богов составляет начало, отчаяние земных людей — конец стихотворения. В глубине души Брамс противится этой безотрадной развязке, несмотря на то, что чудесное, выдержанное в античном духе стихотворение привлекает его силой экспрессии и красотой языка. Поэтому он находит выход в том, что в качестве примирительного конца повторяет лучезарное инструментальное вступление. Позднее он даже принимает решение еще раз вернуться к начальному тексту. Но Герман Леви, ознакомившийся с «Песнью судьбы» еще до того, как она была закончена, отговаривает его от этого намерения, и в результате завершением композиции остается первоначальное заключение. Эта инструментальная постлюдия, идейно и структурно закругляющая все произведение в целом, принадлежит к числу наиболее захватывающих и просветленных творений Брамса. Такие упоительные, широкого размаха мелодии не слишком часто удавались даже ему. Вокальная часть, обрамленная оркестровым вступлением и заключением, состоит, в соответствии со стихотворением, из двух четко обособленных разделов. В половине, посвященной богам, господствует сияющая ясность. В момент ее кульминации

(«Священные струны словно пальцы художницы») начинается такое же упоительное понижение от forte к piano, как и в конце второй части «Немецкого реквиема». Следуя тексту, Брамс и в этом разделе намечает членение на строфы. Мрачно страстный второй раздел вокальной части являет сильнейший контраст с первой половиной; со своим стремительным движением шестнадцатых у струнных, унисонными ходами угрожающего характера и дикими вскриками хора он дышит непреодолимо реалистической силой. Особенно впечатляющий эффект производят резко скандируемые слова «Словно вода, мечущаяся от утеса к утесу», за которыми звучание на molto forte прерывается генеральной паузой с последующим внезапным погружением в piano на словах «вниз, в неизвестность». Всю эту часть текста Брамс дает дважды. При этом он, по-видимому, в первую очередь руководствуется соображениями формы, так как описание человеческого горя занимает в тексте только половину того места, которое отведено изображению счастья богов. Но прежде всего повторение дает ему возможность осуществить вторую, еще более мощную и более потрясающую вспышку. Заключительный раздел вокальной части выражает полное грусти смирение. Весть о счастье, звучащая в C-dur инструментального Adagio, производит неотразимое впечатление, объединяя и примиряя судьбу людей и богов.

По случаю торжеств в честь победы, одержанной англичанами в 1743 году при Деттингене над французами, Гендель написал одно из своих самых блестящих произведений — «Деттингенский Te Deum». Эта грандиозная композиция принадлежала к числу любимых пьес Брамса, и когда в 1872 году он возглавил руководство концертами общества любителей музыки в Вене, он включил ее в качестве первого номера в программу первого концерта. Партитура, которой Брамс пользовался при этом, буквально испещрена его собственноручными пометками и тем самым свидетельствует о том, что она подверглась особо тщательному изучению. Но уже раньше, в своем собственном сочинении, Брамс выступил как поклонник «Деттингенского Te Deum'а». Речь идет о «Триумфальной песне» ор. 55 для вось-

миголосного хора, солиста баритона и оркестра; композитор написал ее в 1870—1871 годах по случаю торжеств в честь победы немцев над французами и основания Германской империи. Невозможно не заметить влияния генделевского произведения на стиль могучей композиции то ликующего, то патетического характера. Оно проявляется в полифонической, по типу мотета, обработке обоих четырехголосных хоров, во вплетении во вторую часть cantus firmus'а и прежде всего во всем сияющем, жизнеутверждающем блеске произведения. Но, так же как и в «Немецком реквиеме», Брамс и в «Триумфальной песне» идет вперед по сравнению с вдохновившим его образцом. В «Te Deum'e» Гендель использовал не литургический латинский, а английский текст. Однако английские слова представляют собой не что иное, как более свободную обработку латинского подлинника. Брамс же в своем «Te Deum'e», как обычно, сам подбирает слова из священного писания. Источником ему послужила девятнадцатая глава «Апокалипсиса», в которой прославляется победа над Вавилоном. Из этой главы Брамс заимствует прекрасные слова прославления; но от некоторых грубоватых оборотов в тексте, посвященных евангелистом гибели ненавистного греховного Вавилона, ему — хоть он и сожалеет об этом — приходится отказаться. Он вознаграждает себя тем, что в своем рукописном экземпляре кладет этот щекотливый текст на выразительную, излагаемую духовыми мелодию (первая часть, такт 70 и далее) и, кроме того, постоянно обращает внимание своих друзей на подлинник текста. Первая часть «Триумфальной песни» является, вероятно, наиболее блестящей из всего произведения. Ее основная тема представляет собой видоизменение песни «Heil' dir im Siegerkranz» * («God save the king»)**, которая используется в качестве национального гимна в Германии и Англии. Незадолго до заключительного нарастания в партитуре имеется место, обозначенное «tranquillo», в котором звучит мягкий, вдумчивый, хочется сказать, н а с т о я щ и й голос

* «Слава Тебе, увенчанному лаврами победы» *(нем.)*.
** «Боже, храни короля» *(англ.)*.

Брамса. Также и во второй части на словах «Будем радоваться» встречается раздел более субъективного характера. К убаюкивающим триолям хора здесь присоединяется нежно завуалированная мелодия хорала «Теперь благодарите бога», которую излагают духовые,— идея, исполненная удивительной поэтической одухотворенности. Третья часть в качестве нового выразительного средства вводит соло баритона, а в качестве нового настроения — таинственную фантастику. Именно благодаря этим контрастам усиливается блестящий эффект по-генделевски ликующего заключения — аллилуя. Таким же сияющим, как и начало, является и конец этой грандиозной, написанной по случаю композиции, в которой Брамс с гордым сердцем заявляет о своей принадлежности к немецкой родине.

К этому времени относятся также две обработки чужих композиций. В основе обеих лежат песни Шуберта для голоса с фортепиано. «Группа из Тартара» (обработка произведена в 1871 году, опубликована в 1934 году О. Э. Дейчем) в своеобразной манере переложена для одноголосного мужского хора и большого оркестра. Голосовая партия Шуберта остается совершенно неизменной и излагается в унисон тенором и басами, но сопровождение для усиления эффекта поручено большому оркестру. Не будучи перегруженным, оно создает необходимый для великолепного пения фон, причем особенно красиво звучит в инструментовке эффективное заключительное нарастание.

«Группа из Тартара» впервые была исполнена 8 декабря 1871 года в концерте Венского Академического певческого общества. В тот же вечер мужским хором unisono была исполнена и инструментованная Брамсом песня Шуберта «К возница Кроносу». Эта обработка появилась уже в 1862 году. В то время Брамс оркестровал для своего друга Юлиуса Штокхаузена «Мемнона», «К возница Кроносу» и «Тайное» Шуберта (обработка «Песни старца», находившаяся в собрании Г. Леви, пропала). Все эти интересные партитуры были опубликованы в 1933 году В. Г. Хэдовым. Брамс облекает песни в прозрачные и светлые одежды. Для «Мемнона» и «К возница Кро-

носу» он использует обычный оркестр классической эпохи (за исключением четырех валторн), для третьей песни — только струнные инструменты и одну валторну. Эффектная именно благодаря своей прозрачности оркестровка обнаруживает явное сходство с незадолго до того возникшими серенадами для оркестра.

В 1873 году Брамс обработал еще одну песню Шуберта, «Вторую песню Эллен» (опубликована в 1906 году) из «Девы с озера» Вальтера Скотта, для сопрано соло, трехголосного женского хора, четырех валторн и двух фаготов. Здесь композитор оставляет неприкосновенной голосовую партию подлинника, поручая ее солирующему сопрано. Мечтательно звучат в аккомпанементе приглушенные зовы охотничьих рогов, исполняемые духовым секстетом. Колористическую прелесть композиции Брамс усиливает, добавляя трехголосный женский хор, который при исполнении красивой мелодии нежно подчеркивает солирующее сопрано. Несмотря на несомненную ценность этих обработок, сам Брамс не придавал им никакого значения. В программе концертов он никогда не указывал себя как автора обработок и совершенно не думал о том, чтобы их опубликовать.

После «Триумфальной песни» Брамс на продолжительное время расстается с хоровыми произведениями в сопровождении оркестра. Только в начале восьмидесятых годов он вновь обращается к этому жанру. За этот период его стиль стал еще более простым, более сжатым, более просветленным; и еще более целеустремленно он стал отказываться от каких бы то ни было излишеств.

«Нения» ор. 82 для хора и оркестра была начата в 1880 году и закончена летом следующего года. Брамс написал композицию на слова возвышенной скорбной песни Шиллера в память скончавшегося в январе живописца Ансельма Фейербаха и посвятил ее мачехе своего друга. По всей вероятности, непосредственным толчком к выбору текста послужило исполнение «Нении» Геца, состоявшееся вскоре после кончины Фейербаха 14 февраля 1880 года в одном из концертов Общества любителей музыки. Возможно, что произведение компози-

тора-друга вспомнилось ему позднее, когда он сам приступил к созданию «Нении». Одноименные сочинения Брамса и Геца обнаруживают заслуживающие внимания совпадения. В обоих применен оркестр и хор без солистов. В момент кульминации стихотворного текста, когда из моря поднимается божественная Фетида со своими сестрами, в обеих пьесах внезапно вступают теплый, сияющий Fis-dur и медленно восходящая мелодия голосовых партий. При словах «Даже и песнью печали славно в устах быть любимых»* в обоих случаях размер на $^4/_4$ сменяется размером на $^6/_4$. Можно было бы еще продолжить этот перечень небольших совпадений и, несмотря на это, невозможно представить себе бóльшее различие, чем то, которое существует между обоими произведениями. Гец избрал для своей «Нении» свободную, состоящую из многих мелких разделов форму, похожую на старинный мадригал. В небольшой пьесе он неоднократно меняет такт, тональность, темп, ключевые знаки и фактуру, в результате чего она производит впечатление мозаики, состоящей из последовательно нанизанных друг на друга частиц. Это создает взволнованность, не вполне подходящую к спокойному величию стихотворения Шиллера. В отличие от этого Брамс отлил свою «Нению» в монументально законченную форму a — b — a. Первая и третья части написаны в одной тональности, в одном и том же размере и темпе и частично используют сходный тематический материал. Одна только находящаяся между ними средняя часть Fis-dur вносит определенный элемент контраста своими более глубокими, более яркими красками. По настроению обе композиции так же сильно отличаются одна от другой, как и по структуре. Основное содержание «Нении» Геца мрачное: господствуют fis-moll, es-moll, cis-moll, хотя звучит и утешительный Fis-dur. Зато Брамс изображает смерть в виде доброго гения, в объятиях которого утомленный земной жизнью человек находит сладостный покой. В его произведении живет мир античных идей, дух того времени, когда смерть встречали в окружении молодости и красоты,

* Перевод М. Д. Михайлова.

цветов и вина. Здесь оживают впечатления первых двух поездок Брамса по Италии, а также образы классических полотен Ансельма Фейербаха; кроме того, сказывается и овладевавшее им с годами более ясное, более спокойное настроение. С этой точки зрения становится понятным, что все части «Нении» написаны в мажоре и все произведение оставляет впечатление спокойствия, ясности и уравновешенности. Так же, как и в «Песне судьбы», в «Нении» хору предпослано проникновенное оркестровое вступление, которое на этот раз в сокращенной форме повторяется перед третьей частью. Мелодика хора по своему широкому размаху подобна пению гобоя в этой прелюдии. При упоминании об Адонисе она возвышается до сладостной задушевности (такты 65 и далее), как только говорится об Ахилле (такты 74 и далее), в ней слышатся воинственные звуки, но основное настроение пьесы все время остается ровным. Лишь в начале второй части, когда на поверхности моря появляется богиня, Брамс прибегает к более богатым краскам. Своеобразной экспрессии исполнены октавные ходы мелодии на словах «Видишь: боги рыдают...» * Благородная композиция завершается возвращением мягко звучащей начальной темы. Заключением «Нении», в полном соответствии со всем ее утешительным содержанием, служат не завершающие слова Шиллера «Только ничтожное в Орк сходит без звуков любви» *, а предпоследняя строка стихотворения «Даже и песнью печали славно в устах быть любимых» *.

Последней композицией Брамса для хора и оркестра была «Песня парок» ор. 89, возникшая летом 1882 года. Это грандиозное произведение, насколько это возможно, еще более лаконично, более сжато, чем предшествующие сочинения для хора. Музыкальное воплощение насчитывающего семь строф обширного текста, включая и чисто инструментальные разделы, потребовало всего лишь 176 тактов. Для сохранения сжатой структуры Брамс даже отказывается от применения фугированного изложения, которое играло столь важ-

* Перевод М. Д. Михайлова.

ную роль в прежних произведениях. Тяжеловесную гомофонию прерывают только небольшие имитации. Для «Песни парок» предусмотрен особенно большой и темный в тембровом отношении состав, соответствующий тяжелому, давящему характеру произведения. В шестиголосном смешанном хоре, как и в ор. 104, удвоены более низкие женские и мужские голосовые партии — альт и бас. Группа деревянных духовых усилена контрафаготом, медных духовых — тремя тромбонами и басовой тубой.

Текст сочинения вновь основывается на античном сюжете в обработке поэта более современной эпохи (Брамс всегда подчеркивает свою близость к современности тем, что даже в композициях на античные темы использует не переводы старинных подлинников, а современные поэтические подражания античным образцам). Гетевская «Песня парок» далека от кроткой просветленности «Нении». Она значительно ближе к тому стихотворению, в котором бренность человеческого рода противопоставляется блаженству богов, — к «Песне судьбы». Но если в более раннем произведении страждущий человек еще противится могуществу судьбы, то в более поздней композиции власть страшного рока осуществляется с неумолимой неизбежностью. Перед лицом зловещего величия Ананке* умолкает даже плач. Естественно, что Брамс придал этой сжатой композиции ясную, цельную и законченную структуру. Он избирает форму небольшого рондо a b a c a, в котором трижды возвращается главная минорная тема, прерываемая двумя мажорными эпизодами. Оркестровым вступлением к «Песне парок» служит насыщенная внезапными модуляциями, полная затаенной страсти часть d-moll. В первом разделе вокальной части чувствуется спокойная, но непреодолимая сила. Раздается пение то более низкой, то более высокой половины хора, а то и всего хора на фоне мотива у литавр, однообразие которого создает впечатление неумолимой силы. С такта 72 темой нежно звучащего, почти танцевального

* Буквально — необходимость *(греч.)*, древнегреческая богиня, олицетворяющая неизбежность. — *Прим. переводчика.*

характера начинается вторая часть. Кажется, будто со вступлением тональности F-dur должны одержать верх более светлые настроения. Но прояснение оказывается обманчивым. Там, где в стихотворении говорится о «задыхающихся титанах», вновь наступает минорное омрачение, которое эффектно подготавливает возвращение главной темы; начало вокальной части теперь вновь возвращается в слегка измененной форме. Окончание в этом месте было бы вполне уместным, более того, оно даже почти напрашивается. Но автор «Песни судьбы» противится завершению произведения в таких непримиримо суровых тонах. Ему не терпится взять более мягкие, светлые краски, чтобы придать композиции более утешительный характер. И вот начинает звучать второй «эпизод», по экспрессии до известной степени напоминающий «Нению». И здесь скорбным словам текста соответствуют мягкие, проясненные, умиротворенные мелодии. В заключении в последний раз возобновляется начальная тема. В то время как скрипки возвращаются к первоначальной мелодии, хор в тоне тихой псалмодии исполняет эпилог: «Так пели парки...» Произведение замирает в мечтательно таинственном pianissimo. В этой сжатой композиции — весь Брамс, мастер трагических сил, композитор затаенной, слишком быстро омрачающейся веселости, автор мягких, приносящих утешение мелодий и, наконец, Брамс нереально-надломленных, мечтательных настроений.

ЛИЧНОСТЬ

ЧЕЛОВЕК И ХУДОЖНИК

Брамс не является цельной, монолитной натурой. Разлад, столкновение антагонистических сил проходят через все его существование и накладывают отпечаток равным образом на жизнь и на творчество. В его внутреннем мире ведут борьбу две силы, которые, пожалуй, можно в общем характеризовать как жажду свободы и стремление к определенной «связанности», к оседлости.

Зародыш этого разлада обнаруживается уже в поведении отца Брамса. Он происходит из почтенной оседлой семьи мастеровых и ремесленников, являющихся прототипом рядового бюргерства. Но в Иоганне Якобе Брамсе уже течет кровь художника. Он стремится уйти из родных мест, уйти от профессии своих предков. Из узости провинциальной жизни его влечет в большой город; его желания устремлены к свободной профессии музыканта. Разумеется, не следует переоценивать влечения Иоганна Якоба к независимости. Едва он достиг своей цели и стал музыкантом, как все его старания оказались направленными на то, чтобы найти постоянную должность в каком-нибудь ансамбле. Он женится, обзаводится домашним очагом и становится отцом нескольких детей. Так как жена умирает раньше него, он вскоре женится во второй раз. Беспокойная натура Брамса-отца время от времени все же дает о себе знать в виде определенного влечения к хозяйственным экспериментам. Один раз он принимается за разведение кроликов и домашней птицы, в другой — открывает мелочную лавку и даже строит планы эмиграции в Америку.

Но если при небольшом даровании Иоганна Якоба Брамса противоречия еще до некоторой степени совместимы, то при гениальности Иоганнеса Брамса они являются источником непреодолимых трудностей. Перешедшее через ряд поколений предков стремление к буржуазной добропорядочности и бюргерскому уюту свойственно сыну в не меньшей степени, чем отцу. Но влечение к независимости, к свободе от каких-либо уз, унаследованное Брамсом в значительной степени от его романтически-мечтательной матери, принимает у сына огромные масштабы. Не приходится и думать о сочетании этих столь различных сил, которые накладывают на Брамса печать отчасти мелкого буржуа, отчасти гения.

Нельзя не оценить перенятую от дедов простоту, которую Брамс проявляет во всех вопросах внешней жизни. Даже будучи уже знаменитым человеком, он продолжает вести скромный образ жизни; он с величайшей бережливостью тратит деньги на одежду, питается в самых скромных ресторанах и как бы гордится тем, что расходует лишь небольшие суммы на еду. Ему чужды барские замашки, и даже на удовлетворение своей страсти к коллекционированию подлинных рукописей мастеров он обычно ассигнует лишь относительно незначительные суммы.

При этом Брамс ни в коем случае не является человеком, пренебрегающим мирскими радостями, или аскетом. Он любит вкусно покушать и выпить, а в дружеской компании охотно позволяет уговорить себя сменить простой домашний стол на изысканные наслаждения кулинарии*.

* В связи с этим интересно прочитать дневник госпожи фон Миллер, в котором записаны меню обедов, подававшихся Брамсу. Я обязан любезности госпожи Рибартц-Хемала, разрешившей мне заглянуть в этот очаровательный документ. Там я нашел, например, следующее меню воскресного обеда (20 февраля 1892 года): «Суп из мозгов, салат из омаров, мясное филе с гарниром из овощей, ветчина в соусе из мадеры, куропатка, мороженое, пирожные, шампанское, кофе». По-видимому, Брамс остался очень доволен этой обильной трапезой, так как его гостеприимная хозяйка продолжала подбирать подобные же меню (всегда, кроме супа и рыбы или какого-либо другого подобного блюда, подава-

Два типичных выражения очень часто встречаются в его письмах: «Behagen» * и «Plaisir» **. Они очень верно характеризуют несколько обывательский тип уюта, который мерещится Брамсу. Немного жеманное французское выражение композитор, обычно не любивший пользоваться иностранными словами, мог перенять от мелкобуржуазной среды у себя на родине (так же типично, что в высказываниях матери и сестры то и дело повторяется слово «amüsieren» ***). Если для выражения всего большого и возвышенного, для любви и страсти, скорби и отчаяния Брамс находил в своих письмах яркие, впечатляющие обороты, то, вспоминая о маленьких радостях бытия, он говорит языком обывателя.

Педантичная любовь к порядку, распространявшаяся на все, что стоит в непосредственной связи с его работой и духовными интересами, также носит бюргерский характер. Он хвалится тем, что даже в темноте может одним движением руки найти любую из особенно ценных для него книг, например библию. Его рукописи испещрены беглым, но ясным и разборчивым почерком, и даже его черновики можно расшифровать без труда. Он любит соблюдать порядок и при чтении книг и нот, и ему представляется совершенно само собой разумеющимся, что каждую опечатку, встречающуюся в печатном издании, надо исправить с педантичной добросовестностью.

Во всем, что относится к денежным делам, в Брамсе тоже обнаруживается бюргерская жилка. Письма, адресованные его издателям, свидетельствуют о замечательном деловом чутье. Он придает большое значение тому, чтобы получать за свои труды весьма высокие гонорары.

Но наиболее буржуазен Брамс в своем идеале добиться постоянного места службы и вытекающей отсю-

лись три вида мясных блюд). В другой раз она с огорчением констатирует, что некий пирог со сливами ему, по-видимому, пришелся не по вкусу.

* приятное чувство, удовольствие *(нем.)*.

** удовольствие *(франц.)*.

*** развлекаться *(нем.)*, от французского amuser. — *Прим. переводчика.*

да возможности обзавестись собственным домашним очагом. Он испытывает отвращение к жизни странствующего виртуоза. Он мечтает о должности дирижера, которая привязала бы его к одному месту, обеспечила бы его материально и предоставила бы ему возможность жениться и завести семью. Причем это желание ни в коем случае не имеет у Брамса туманного, неопределенного характера. Оно приняло ясно выраженную форму: Брамс хотел бы получить службу там, где он вырос, где он чувствует себя как дома, в городе, который он любит больше всех других. Если бы к нему подошла фея из сказки и обещала бы ему исполнение какого-либо желания, маэстро, вероятно, без малейшего колебания попросил бы место дирижера Гамбургского филармонического оркестра.

Однако описанным выше свойствам у Брамса противостоят другие, противоположные, обусловливающие своеобразную раздвоенность его характера.

Так, любовь к порядку не распространяется на личность самого композитора: ему свойственна привычка ходить по улицам Вены в костюме, отнюдь не соответствующем идеалам буржуазной благопристойности. Брюки всегда слишком подтянуты кверху, костюм безнадежно измят, огромная английская булавка придерживает перекинутый через плечо плед, вместо того, чтобы носить шляпу на голове, он упорно держит ее в руках. В ларе, где хранится платье и белье, всегда царит величайший беспорядок, причина бесконечных вздохов последней хозяйки Брамса госпожи Труксы. Но беспорядок отнюдь не ограничивается только внешними обстоятельствами. Даже такое всегда занимавшее его дело, как приведение в порядок своей последней воли, Брамс, с молодых лет смотревший открытыми глазами в лицо смерти, не довел до конца. Он оставил свое завещание в полузаконченном виде, не имеющем законной силы, несмотря на то, что оно уже было почти готово за шесть лет до его смерти. Педантичной любви к порядку во всем, что косвенно или непосредственно связано с искусством, противостоит, с другой стороны, известная небрежность и равнодушие к повседневным делам.

К вопросу об использовании заработанных денег Брамс, как это ни странно, относится настолько же беспечно, насколько добросовестно он относился к их добыванию. В его бельевом ларе открыто и без счета лежат пачки банкнот, и он неоднократно говорит, что охотнее всего поместил бы все свое состояние в банк таким образом, чтобы в дальнейшем не иметь с ним никакого дела и не ломать себе голову над этим вопросом. Он предоставляет управление своим состоянием Зимроку, и когда издатель признается ему, что при одной биржевой спекуляции проиграл крупную сумму из его средств, Брамс хладнокровно отвечает ему: «Не делай, пожалуйста, бесполезного шума из-за пресловутого банкротства. Если бы ты пожелал возместить мне убытки, это было бы просто смешно! Тебе ведь известно, что, несмотря на банкротство, у меня пока еще есть на что жить. Само собой разумеется, я нисколько не думал об этом деле — за исключением тех минут, когда писал Тебе. Одно только могло бы раздосадовать меня, а именно: если бы я сам был виноват, сам пожелал бы купить такие ценные бумаги! Надеюсь, Ты не поймешь меня превратно?! Мне было бы стыдно и очень досадно, если бы я захотел зарабатывать деньги таким способом. Если хороший друг совершил ошибку, мне его жаль больше, чем самого себя. Нет, только его, так как я в самом деле думаю о деньгах только в течение того времени, когда о них идет речь». Брамс-бюргер умеет при случае проявить неожиданную деловитость, в то время как Брамс-гений, в сущности, совершенно равнодушно относится к добытым таким путем богатствам.

Еще более своеобразным представляется поведение Брамса в вопросе о постоянной службе. Его неоднократно пытались приглашать на должность дирижера в различные города: из одного только Кёльна ему было сделано три предложения. Бо́льшей частью он находит предлоги, чтобы отказаться, так как не может решиться принести в жертву свою личную свободу. В Детмольде и позднее в Вене он, правда, после долгих колебаний принимает особенно заманчивые предложения. Но и в этих случаях он не умеет приспособиться к угнетающим его обязательствам, к весьма безотрадным столкнове-

ниям с буднями жизни художника, и каждый раз счастлив, когда представляется предлог оставить службу. Для обуреваемого жаждой свободы маэстро просто невыносимо надолго ограничивать себя рамками уставов и приспособляться к внешним обязательствам. Тем не менее, горький опыт, приобретенный Брамсом еще в молодые годы, в период службы в Детмольде, а позднее — во время первой работы в Вене, не мешает ему с неослабевающей верой мечтать о счастье, которое ему должно принести получение постоянного места в родном городе. Правда, близорукость его сограждан избавила Брамса от признания необоснованности его надежд. В Гамбурге его обходят при каждых перевыборах, и благодаря этому он избавляется от последнего и самого горького опыта, который показал бы ему, что и в родном городе ему не удалось бы преодолеть неясные порывы и устремления своего сердца и превратиться из гениального «отщепенца» в полезного члена буржуазного общества.

Но Брамс не признается самому себе, что для него в сущности не имеет значения, будет ли он избран в Гамбурге или будет побежден другим кандидатом. Для него, который со стоической невозмутимостью переносит непонимание, вызываемые публикой в отношении его произведений, гамбургское разочарование является единственным настоящим провалом в его жизни. Ему он приписывает вину за то, что был вынужден прожить свою жизнь как «бродяга», что был своевременно лишен возможности обзавестись семьей и прожить мирную, счастливую жизнь с женой и детьми.

Свое отношение к вопросу женитьбы Брамс, как мы знаем, тоже ставит в зависимость от внешних событий и прежде всего от обиды, нанесенной ему в Гамбурге. Он постоянно заявляет, что не мог жениться в более молодые годы, так как не занимал удовлетворительного положения и не имел обеспеченного заработка, а затем потому, что в его борьбе с недоброжелательством публики сочувствие любящей жены значительно больше смущало и стесняло бы его, чем поддерживало. Это соответствует действительным фактам только до известной степени, так как Брамс уже относительно скоро стал располагать весьма значительными доходами. После

успеха «Немецкого реквиема» он считается одним из наиболее видных немецких композиторов своего времени. Но все же в более глубоком смысле слова Брамса справедливы. Та часть его существа, которая стремится к узам брака, может себе представить женитьбу лишь при наличии твердого месячного дохода и авторитета, связанного с выдающимся общественным положением. Возможно, что Брамс-художник мог бы и не посчитаться с такого рода сомнениями, если бы с его стороны не возникли еще значительно бо́льшие препятствия к заключению брака. Брамс, безусловно, не является женоненавистником. Он всегда отдает должное слабому полу, выражая безоговорочное восхищение его представительницам. Если же к физической красоте прибавляется еще ум и музыкальность — особенно околдовывали маэстро прелестные женские голоса — он исключительно легко проникается более глубоким чувством. Это случалось не однажды и неоднократно повторялось в течение его жизни. И не только красивый юноша, но и зрелый композитор и даже художник на пороге старости мог быть уверен во взаимной любви. Поэтому Брамс не испытывал недостатка в возможности соединить свою судьбу с жизнью какой-либо благородной женщины. Тем не менее до длительной связи дело не доходило никогда, так как он всегда страшился последнего, решающего шага. Мысль о том, чтобы отказаться от своей свободы, как-то приспособиться и пожертвовать частью своего «я» ради нового, более высокого единства, представляется ему невыносимой. Он смутно чувствует, что поступил бы вопреки своему жизненному назначению, если бы захотел вверить другому человеку свою жизнь, целиком отданную искусству.

В новейших исследованиях предпринимается попытка объяснить поведение Брамса в вопросе брака психоаналитическим методом, как результат «Эдипова комплекса». Последний якобы сказался в неестественно большой близости к матери, а также в чувстве соперничества по отношении к отцу. Благодаря этому Брамс якобы был неспособен испытывать чувство страсти к тем женщинам, с которыми его связывали духовные узы. В качестве главного довода в пользу этого утверж-

дения приводится глубокое чувство Брамса к матери семи детей, Кларе Шуман, которая была на четырнадцать лет старше композитора и в которой он, прежде всего, должен был видеть по-матерински относившегося к нему друга. На мой взгляд, предпосылки этой теории лишены убедительности. Тот, кто знаком с письмами родителей к Брамсу и с письмами сына к отцу, не найдет в них ни малейшего доказательства в пользу правильности подобной догадки. Скорее можно предполагать, что когда в связи с семейными раздорами между отцом и матерью обе стороны призывают Иоганнеса в качестве судьи, он, при всем сочувствии к положению старой женщины, все же в большинстве случаев принимает сторону отца. Что касается Клары Шуман, то изображать ее в виде матери-матроны в то время, когда Брамс воспламенился к ней страстью, значит придавать фактам ложное освещение. Клара, которой тогда было 35 лет, была известна своей красотой, обаятельной внешностью. К этому добавляется и ее несравненное художественное мастерство, и, поскольку источником более глубокой симпатии явилось сочувствие к подвергнувшейся тяжелым испытаниям супруге [Шумана], то вполне естественно, что романтически настроенный юноша отдал свою первую и самую глубокую любовь этой прекрасной женщине. Но в зрелые годы маэстро не питает никакой симпатии к «женщинам-матерям». Его влечет к красивым девушкам или женщинам, которые не только значительно моложе его, но и одновременно с величайшим восхищением относятся к его искусству. Поэтому едва ли можно объяснить отрицательное отношение Брамса к браку «неестественной близостью к матери».

Как бы то ни было, все же можно утверждать, что отказ от вступления в брак дался Брамсу нелегко. С одной стороны, он постоянно испытывает чувство тоски по радостям уютного очага, с другой — лелеет горячее желание иметь потомство, у которого он надеется найти собственный талант, но в еще более чистом и ярко выраженном виде. Так как в этом ему было отказано, он перенес свою любовь на чужих детей. Во время летних каникул Брамс всегда дружит с деревенскими

ребятами и даже в Италии мобилизует все свое незначительное знание языка для того, чтобы побеседовать с детьми. В этом ему помогает то обстоятельство, что зачастую в его карманах имеется запас всевозможных лакомств для маленьких детей. Так, Гермина Шпис пишет о Брамсе Клаусу Гроту: «Как я уважала его и восхищалась, когда он оделял рождественскими конфетами бедных детишек, стоявших с горящими глазами и открытыми ртами перед кондитерской, и гладил их часто совсем не чистые щечки. Как прекрасно, когда величайший художник в то же время и величайший человек». Брамса тем более влечет к детям, что он сам, как и многие большие художники, сохраняет некоторые черты детской непосредственности. Будучи двадцатилетним молодым человеком, в то самое время, когда расцветает заполнившая всю его жизнь дружба с четой Шуман, он просит мать переслать ему в Дюссельдорф своих оловянных солдатиков [1]. А в последние годы своей жизни, при посещении молодого чудесного скрипача Бронислава Губермана, он настолько увлекается его альбомом с марками, что позволяет четырнадцатилетнему мальчику в течение более чем одного часа посвящать себя в тайны его коллекции [2].

Биография Брамса показала нам, какое решающее влияние на формирование его характера имели разочарования и огорчения, отказ от надежд и мечтаний. Молодой Брамс скромен, застенчив, но любезен, прямодушен и склонен к восторженности. Он производит впечатление героя романтической повести. Но все это коренным образом изменяется после переживаний, связанных с Кларой, и приводит к дальнейшим изменениям после очередных разочарований, будь то в профессиональной области или в личной жизни. На первый план выступают такие качества, которые еще ранее были свойственны его характеру, но проявляли себя в небольшой степени. Когда в конце семидесятых годов Брамс прикрывает свое чистое, открытое юношеское лицо густой бородой, он становится совершенно другим человеком и во всем своем поведении. Беззаботная бесцеремонность, характерная для Брамса-юноши и не мало способствовавшая достижению многих поставленных им

художественных целей, усиливалась с годами до тревожных размеров, сочетаясь одновременно с грубостью. Репутацию, которой Брамс пользуется в Вене в этом вопросе, характеризует распространенный анекдот, рассказывающий, что, покидая одно общество, в котором он был впервые, он откланялся со следующими словами: «Если я забыл обидеть кого-либо из присутствующих, прошу меня за это простить».

Так Брамс облачается в броню из иронии и холодности, причем настолько твердую и плотную, что иногда даже близкие друзья не могут услышать за ней биения теплого, большого сердца их Иоганнеса. Когда же, с другой стороны, необходимо оказать помощь, принять участие, дать совет, тогда никто не реагирует так быстро, как сдержанный Брамс. Он, обычно месяцами не отвечающий на письма, немедленно принимает решение, когда дело идет о какой-нибудь просьбе, а рейнская певица Алоизия Шретер, обратившаяся к нему с одним ходатайством, не стесняясь, пишет[3]: «Вот оказывается с какого конца надо к Вам подойти, чтобы Вы подали признаки жизни: просить Вас об одолжении — это я готова снести...»

Многим музыкантам, как например, Целлеру, Бутсу, Кнорру и Вюллнеру, он содействовал в получении должности. Еще большее число людей обязано ему получением ссуд или денежных подарков, что он всегда хранит в строгой тайне. Поистине щедрую поддержку он оказывает всей своей семье. Не только величина сумм, но в еще большей степени манера, с которой он их жертвует, доказывают, что оказание помощи является само собой разумеющейся составной частью его жизни. Здесь уместно привести одно письмо, сопровождающее перевод на 10 000 марок, адресованный Кларе Шуман, поскольку оно ярко освещает благородный душевный склад Брамса:

«Призови... всю твою доброту и... доброе расположение ко мне, выслушай и скажи затем доброжелательное «да»... Эти дни я все раздумывал над тем, каким способом послать тебе некоторую сумму. То ли как дар богатого покровителя искусств, в сопровождении анонимного письма, от ли как дополнительный взнос

в фонд Шумана или еще как-нибудь иначе. Я не могу предпринять ничего в этом духе, не доверившись кому-нибудь настолько, чтобы получить правильный совет.

«Если же ты считаешь меня таким хорошим человеком, каким я действительно являюсь, и если ты меня настолько любишь, как я этого желаю,— тогда и вторая часть дела упростится и ты прямо позволишь мне совсем без церемонии принять участие в твоих расходах на внуков и выделить из фонда моего совершенно излишнего золотого тельца, скажем, 10 000 марок.

«Зимрок вновь получил целую груду хоров, квартетов и песен. Я совершенно не пользуюсь прекрасным гонораром, который безмолвно и бесполезно перекочевывает в Государственный банк.

«Ты только представь себе, какую большую радость мне доставит это дело и гонорар, если ты мне ответишь четким, милым «да».

«Но, так как каждое дело имеет две стороны, то заявляю, что в неблагоприятном случае я поручу Зимроку внести эту сумму в фонд Шумана...».

Так в характере Брамса выступают две в корне различные черты: ирония и сдержанность сочетаются с истинной добротой и готовностью помочь. Отношение к художнику окружающих его людей определяется тем, насколько им удается проникнуть за пределы грубой внешней оболочки. Вначале Брамс большей частью вызывает смущение и робость; но люди, более тонко разбирающиеся в человеческой душе, вскоре разгадывают секрет его двойственности и тот, кому однажды удалось заглянуть в истинную сущность композитора, всем сердцем привязывается к нему.

Велика сила его обаяния, привлекающая к нему выдающихся людей. Скрипач Адольф Бродский обращается к сдержанно-холодному композитору со следующими словами[4]: «Когда в течение целого года я то здесь, то там бываю восхищен, взволнован, потрясен Вашими сочинениями, а затем могу вновь так просто и уютно поболтать с творцом этих произведений, меня переполняет величайшая жизнерадостность. Для меня нет большего счастья, дорогой маэстро, чем любить Вас со всей силой, на которую способна моя душа. Пожа-

луйста, не смейтесь надо мной». Но Брамс производил сильное впечатление не только на музыкантов, как это видно из слов поэта Рихарда Фосса[5], сказавшего, что он действует как «целый поток живительного, сильного своей первобытной чистотой горного воздуха». Это живительное воздействие исходит, пожалуй, прежде всего от духовной разносторонности Брамса. Он отнюдь не является только односторонним музыкантом. Пробелы, образовавшиеся в его развитии в результате непродолжительного школьного обучения, он заполняет никогда не ослабевающим самообразованием, и его библиотека являет собой грандиозную картину широты его умственного горизонта. Религиозные, философские, эстетические, исторические, политические, художественно-исторические произведения находятся здесь рядом с поэзией всех времен и народов. Многочисленные заметки и примечания доказывают, что все эти книги Брамс прочитал, проявляя истинную любознательность.

Этот живой интерес ко всем вопросам искусства и науки приводит к тому, что Брамс вступает в контакт с выдающимися представителями самых разнообразных профессий. Деловые люди — доктор Феллингер и Артур Фабер, врачи Бильрот и Энгельман, художники Фейербах, Менцель и Клингер, гравер Альгейер, историк искусства Любке, поэты Клаус Грот и Видман, филолог Вендт, историки музыки Кризандер, Шпитта, Ноттебом, Мандишевский, историк литературы Эрих Шмидт, многочисленные артисты, как, например, Э. Роберт, Ж. Левинский, — все они находят у Брамса теплое, никогда не ослабевающее участие к тому, что их занимает, и со своей стороны внушают композитору разнообразные мысли. Если к этому перечню имен мысленно прибавить многих музыкантов, с которыми Брамс поддерживает сердечные отношения, то обнаружится, что он чувствует особое предрасположение к дружбе с мужчинами. Но именно здесь проявляется противоречие, пронизывающее все его существо. Ни одно из больших дружеских чувств не осталось за его жизнь неомраченным — достаточно вспомнить о Иоахиме, Леви, Бильроте или Бюлове. Если даже в каждом из этих случаев существуют особого рода причины, то все

же корень поведения Брамса всегда следует искать в его отрицательном отношении к любого рода узам. Он всегда охотно принимает участие в веселых, необременительных дружеских встречах, в деловом обмене мнениями. Но, так же как и брака, он избегает требований, которые может предъявить действительно крепкая, вмешивающаяся в его жизнь дружба.

Таким образом, для личности Брамса характерно столкновение двух противоположных принципов. Можно было бы назвать эту жизнь, отмеченную печатью внутреннего разлада, на редкость несчастной, если бы Брамсу не было суждено добиться полного успеха в той области, к которой были устремлены все его помыслы — в его искусстве. Здесь также господствуют те же основные черты, которые мы имели возможность наблюдать в его жизни и которые в области его творчества лучше всего характеризуются понятиями свободная игра фантазии и строгая закономерность.

Своим происхождением творчество Брамса обязано романтизму. В течение первого творческого периода его вдохновляют Шуберт, Шуман и поздний Бетховен. Юноша увлекается Жаном Полем и Новалисом, сам себя называет «Иоганнес Крейслер младший» в честь известного героя Э. Т. А. Гофмана и создает непревзойденные по своей мягкости, задушевности и мечтательности мелодии. Позднее эти черты до некоторой степени отходят на задний план, но все же Брамс продолжает любить надломленное настроение «светотени» и нереальную таинственную обстановку. Как истый романтик, он проявляет глубокое увлечение немецкой и чужеземной народной песней. Романтическая миниатюра для фортепиано и главным образом романтическая песня постоянно встречаются в его творчестве.

Но уже в произведениях молодого Брамса дает себя знать сила, противодействующая фантастике, избытку эмоций, мечтательному духу романтизма. Она проявляет себя в стремлении к четкой архитектонике, к ясным и цельным формам.

Брамсу внушают ужас те чрезвычайно свободные по музыкальной форме композиции, которые в его вре-

мя создает Лист. Отчетливая закономерность и строгая расчлененность представляются ему необходимыми для его собственных сочинений, и чем старше становится Брамс, тем больше возрастает его требовательность в этом отношении. Композитор не признает беспорядочности, и характерно, что именно в тех случаях, где он подчиняется строгим ограничениям формы, его фантазия создает особенно прекрасные творения. Композитор никогда не доверяет первоначальным идеям и фиксирует их на бумаге только после того, как долгое время «погуляет» с ними и полностью переварит их умом и сердцем. Этим объясняется тот факт, что произведения, вдохновленные житейскими событиями, обычно возникают лишь через продолжительное время после внешних происшествий (ср. «Немецкий реквием», второй струнный секстет и т. д.). С другой стороны, в этом причина и того, что немногие сохранившиеся черновики Брамса так поразительно похожи на законченные подлинники. Описанные выше особенности принадлежат к числу творческих принципов классиков, и их можно во многих случаях установить у Гайдна, Моцарта и молодого Бетховена, произведения которых в ряде отношений служили для Брамса образцом. Здесь создается редкое, можно сказать, единственное в своем роде положение, когда художник, душой и сердцем принадлежащий к романтизму, в силу внутренней необходимости равным образом тяготеет и к классике. Именно в самых замечательных произведениях Брамса чувство и разум, вдохновение и отделка, свобода и связанность полностью уравновешивают друг друга. То обстоятельство, что это удается композитору и тогда, когда он стареет и становится суровым, в большой степени следует приписать влиянию Вены, избранной им в качестве новой родины. Романтическая пылкость и задушевность, владевшие Брамсом в молодости, черпают из почвы императорской столицы все новую пищу в годы, когда композитор делается старше. Ибо все нежное и мечтательное, что содержится в его искусстве, находит правильный резонанс именно в городе «на прелестном голубом Дунае».

Тот факт, что художник, всю свою жизнь тяготев-

ший к романтизму, воспринимает в своем творчестве многочисленные элементы классики, заключает в себе еще одну чрезвычайно характерную черту его искусства — обращение к прошлому. Правда, в смелой мелодике Брамса, в его подчас сложной гармонии, в зачастую столь разнообразной полиритмии и в случайных формальных экспериментах встречаются иные предвосхищающие будущее черты. Но в основном композитор меньше пользуется современными вольностями, чем закономерностями, вытекающими для него из строгого соблюдения наиболее существенных черт прошлого. Интересы и симпатии Брамса-коллекционера старины несравненно глубже, чем у любого другого выдающегося представителя музыкального искусства. Он обладает произведениями главнейших музыкальных теоретиков, начиная с И. И. Фукса, Форкеля и Маттесона, вплоть до XIX века. В его коллекции нот великие композиторы прошлого представлены изумительными подлинными рукописями, очень ценными первыми изданиями и часто полными собраниями сочинений. Он располагает музыкальными сочинениями всех стилей с XVI по XVIII столетие, многие из которых он собственноручно скопировал в общественных библиотеках. В области музыкальной науки Брамс отнюдь не является дилетантом. Как первоклассный специалист, он неоднократно осуществляет критические редакции и новые издания старинных музыкальных произведений — исключительный случай со стороны творческого художника такого значения. Он издает — в большинстве случаев в виде первых публикаций — сочинения Фридемана и Филиппа Эмануила Баха, Генделя и Куперена, Моцарта и Шуберта, Шопена и Шумана. Эти труды давались ему совсем нелегко. Подготовленный для полного собрания сочинений экземпляр мазурок Шопена, сохранившийся в Обществе любителей музыки, буквально испещрен красными, синими и черными корректурами, сделанными рукой Брамса. Переписка с Кларой Шуман и Мандишевским свидетельствует о том, сколько усердия, любви и труда вложил Брамс в содержащий едва 70 страниц дополнительный том полного собрания сочинений Шумана.

Если принять все это во внимание, то станет понятно, сколь глубоко укоренилось в Брамсе влечение к прошлому. Естественно, что при таких обстоятельствах оно должно было найти самое яркое отражение и в его творчестве. В самом деле, нити, соединяющие произведения Брамса с музыкой предшествующих эпох, тянутся не только к классике, но и значительно дальше назад. Средневековые церковные лады, канонические ухищрения старых нидерландцев, стиль Палестрины — все это воскресает в композициях Брамса. Фугами, мотетами à cappella, хоральными прелюдиями и пассакальями он прокладывает путь к творениям Баха, грандиозной «Триумфальной песней» — к ораториям Генделя.

В сочинениях Брамса обобщается музыкальный опыт половины тысячелетия. Но, несмотря на эти глубокие связи, его композиции ни в коем случае не являются эклектическими подражаниями. От этого их оберегает уже упоминавшийся ясно выраженный современный, прогрессивный характер его творчества и полная сил и энергии, своенравная личность маэстро. Любой менее значительный композитор не совладал бы с силой воздействия таких грандиозных примеров, как творчество Баха или Генделя, и это затруднило бы его самостоятельную творческую работу. Но Брамсу удалось осуществить действительно творческое возрождение старых мастеров, при котором застывшие формы и законы были наполнены новым содержанием.

Это обстоятельство помогает объяснить и тот факт, что Брамс не имел личных учеников — за исключением молодого Иеннера. Было бы неправильным видеть причину этого исключительно в нетерпеливом характере Брамса и в полнейшем отсутствии у него педагогического таланта. В конце концов при всем своеобразии его творчество представляет собой завершение прошлого, является как бы конечной точкой. И поэтому начинающие собираются не под его знаменем, но группируются вокруг тех мастеров, которые больше обращены к будущему, чем к прошлому. Может быть, единственным выдающимся композитором-преемником Брамса является Макс Регер. Но и он, в сущности, не продол-

жает стремлений Брамса, а скорее по-своему повторяет их, причем с несравненно меньшим успехом.

Приверженность Брамса к старым формам привела к тому, что радикальная современная «новонемецкая школа», члены которой группировались вокруг Листа и Вагнера, упрекала его в реакционном образе мыслей. Это утверждение показательно для полного отсутствия понимания со стороны «новонемецкой школы», которое явилось неизбежным следствием существенного различия во взглядах. Центр тяжести творчества Вагнера находится в области музыкальной драмы; для него опера является мерилом вещей. Лист дебютирует как виртуоз; позднее он все больше обращается к композиции и работает главным образом в области программной музыки, в которой поэтическое содержание определяет и собственно музыкальную форму. В этом искусстве музыкальный колорит принадлежит к числу самых важных выразительных средств. Лист, так же как и Вагнер, обладает большим литературным талантом; оба композитора ставят его на службу пропаганде своих идей, путеводными нитями которых являются — «Освободимся от прошлого» и «Реформа».

Ни одна из названных черт не встречается у Брамса. Увлечение театром предельно чуждо его одухотворенной, ушедшей в себя натуре. Также мало интересует его и виртуозность. Брамс был выдающимся пианистом, но из-за внутренней застенчивости он всегда противился публичным выступлениям. Он не придает значения внешнему блеску или искрящейся технике и при исполнении художественного произведения стремится, насколько это возможно, не афишировать себя. Программную музыку в духе Листа Брамс также принципиально отвергает. Если он даже руководствуется каким-либо поэтическим содержанием, как это иногда случается в его фортепианных пьесах, то оно подчиняется чисто музыкальной форме. Распад формы, имеющий место в «симфонических поэмах» Листа, совершенно немыслим для Брамса, для которого музыкальная архитектоника является краеугольным камнем творчества. Точно так же ясное, последовательное голосоведение представляется композитору гораздо более важным,

чем музыкальный колорит. Его оркестр обладает холодным, суровым звучанием и далек от сверкающего, красочного великолепия композиций Берлиоза или Вагнера. Для Брамса характерно, что в области живописи его привлекают превосходные по рисунку картины Фейербаха, в которых краски поддерживают линейную композицию, в то время как пышная роскошь чисто красочных импровизаций типа Макарта ему совершенно чужда.

Несмотря на то, что в литературных вопросах Брамс проявляет в высшей степени тонкое чутье, ему никогда не пришло бы в голову высказываться о своем искусстве или о принципах своего творчества. Этого не допускает его врожденная сдержанность, да и все его восприятие музыки как абсолютного искусства, к которому нельзя приблизиться окольным путем через литературу. И если художники «новонемецкой школы» выдают себя за революционеров, которым надлежит все переделать и улучшить, то Брамс, напротив, чувствует себя хранителем и стражем больших традиций. Ощущая свою неразрывную связь с народом и религией предков, он с чувством горячей любви впитывает в себя любое проявление немецкого духа и искусства прежних эпох и стремится быть полезным звеном в могучей цепи немецкой духовной жизни.

Таким образом, от художников «новонемецкой школы» Брамса отделяет огромная пропасть. Этот разлад еще в большей степени проявляется в том, что на новой родине Брамса, в Вене, проходит деятельность двух композиторов, являющихся безоговорочными сторонниками Вагнера. Гуго Вольф в области песни осуществил нечто подобное тому, что Вагнер совершил в области музыкальной драмы. Он поручает голосу как можно более тщательно декламировать текст и сосредоточивает выразительность и характеристику музыкальных образов по преимуществу в фортепианной партии. С другой стороны, пышные симфонии Антона Брукнера берут свое начало в южнонемецкой католической мистике. Они написаны в великолепной манере al fresco *, при-

* Фресковая живопись *(итал.)*.

чем архитектоника нередко подрывается чрезмерностью замысла. Брамс стоит на диаметрально противоположных позициях по сравнению с обоими указанными композиторами. В песенном творчестве голосовая партия является для него самой важной, а фортепианная — как бы богато он ее ни разрабатывал — имеет все же только характер сопровождения. Его симфонии, подобно оркестровым композициям Баха, в конечном счете берут свое начало в камерной музыке и отличаются удивительной законченностью формы.

Если как художник Брамс занимает антагонистическое положение в отношении иных композиторов своего времени, и этот антагонизм временами принимает даже весьма неприятный личный характер, то подобного рода стычки не могут повредить его авторитету. С тех пор как был исполнен «Немецкий реквием», слава композитора постоянно растет, и не только в Германии и Австрии, но и в других странах — Швейцарии, Голландии, Англии и Америке — число его приверженцев неуклонно увеличивается. Все те круги, которые верят в дальнейшее развитие искусства и все же с любовью и уважением относятся к прошлому, группируются вокруг Брамса *. Ряды его приверженцев пополняются из лучших слоев бюргерства, из числа образованных людей всех сословий. Они высоко ценят Брамса за то, что он способствует новому подъему различных отраслей музыкального искусства, к которым бесчисленные друзья музыки привязаны узами горячей любви, в то время как «новые немцы» более или менее равнодушно проходят мимо них. Благодаря Брамсу музицирование в домашних условиях и камерная музыка пережи-

* В этом отношении характерно суждение Германа Гётца, автора оперы «Укрощение строптивой». В письме к Брамсу [6] он выражает свою радость по поводу того, что видит в нем «художника, который, не обращая внимания на преходящий успех у толпы, твердо идет по пути, указанному ему собственным дарованием и чистейшим художественным вдохновением». Далее Гётц продолжает: «Можно обрести новую веру в будущее, когда подобное художественное творчество даже в наше поверхностное, ищущее развлечений время продолжает расширять поле своей деятельности, причем такое поле, на котором оно может все дальше зеленеть и расти».

вают новый расцвет, а в хоровой, равно как и евангелической церковной музыке, появляются новые веяния.

Железная самодисциплина позволила Брамсу добиться тех успехов, которые гарантируют ему бессмертие. Он никогда не пытается облегчить свой труд; с неумолимой строгостью и самокритикой относится он к любому своему творению. Он никогда не опубликовывает ничего незаконченного, ни одно более или менее слабое произведение не видит света. Все его силы, вся воля посвящены творчеству; из-за этого страдает его личная жизнь. Брамс не препятствует тому, что его внешнее существование, протекающее под знаком столкновения между бюргерством и гениальностью, принимает негармоничное, не вполне удовлетворительное течение. Но в искусстве ему удается объединить кажущиеся непримиримыми противоречия. Свобода и подчинение, фантастика и закономерность, прогресс и верность традициям соединяются здесь в одно органическое целое, в новое единство, которому суровая сила, грустная серьезность, мягкая задушевность и приглушенная жизнерадостность, свойственные характеру Брамса, придают неповторимый, ярко индивидуальный облик.

ПРИЛОЖЕНИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ВПЕРВЫЕ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПИСЕМ

(Во всех случаях, когда не указан получатель, письма адресованы Брамсу)

Родители

[1] Письмо Христианы Брамс от 6 января 1865 г.
[2] Письмо Якоба Брамса от 23 августа 1866 г.
[3] Письмо Якоба Брамса от 7 марта 1865 г.
[4] Письмо Христианы Брамс от 10 июля 1853 г.
[5] Письмо Христианы Брамс, осень 1862 г.
[6] Письмо Христианы Брамс от 4 октября 1854 г.
[7] Письмо Христианы Брамс от 11 июля 1855 г.
[8] Письмо Христианы Брамс от 14 февраля 1855 г.
[9] Письмо Христианы Брамс от 23 июля 1854 г.
[10] Письмо Христианы Брамс от 16 сентября 1853 г.
[11] Письмо Христианы Брамс от 15 мая 1854 г.
[12] Письмо Христианы Брамс от 3 сентября 1853 г.
[13] Письмо Христианы Брамс от 12 июня 1855 г.
[14] Письмо Христианы Брамс от 20 марта 1855 г.
[15] Письмо Христианы Брамс от 6 января 1865 г.
[16] Письмо Элизы Брамс от 30 сентября 1856 г.
[17] Письмо Христианы Брамс от 25 ноября 1857 г.
[18] Письмо Христианы Брамс от 6 января 1865 г.
[19] Письмо Элизы Деннингхоф от 25 сентября 1889 г.
[20] Письмо Христианы Брамс, август 1858 г.
[21] Письмо Христианы Брамс от 12 ноября 1858 г.
[22] Письмо Якоба Брамса от 8 августа 1871 г.
[23] Письмо Якоба Брамса от 26 марта 1867 г.
[24] Письмо Якоба Брамса от 16 декабря 1870 г.

Детство и юность

[1] Письмо Фрица Брамса, 1874 г.
[2] Письмо Элизы Брамс от 27 апреля 1857 г.
[3] Письмо Элизы Брамс от 24 февраля 1865 г.
[4] Письмо Элизы Брамс от 2 сентября 1865 г.

[5] Письмо Фрица Брамса, 1853 г.
[6] Письмо Элизы Брамс от 14 февраля 1863 г.
[7] Письмо Эдуарда Марксена от 29 ноября 1883 г.
[8] Письмо Христианы Брамс от 10 июля 1853 г.
[9] Письмо Элизы Деннингхоф от 16 октября 1880 г.
[10] Письмо Элизы Брамс от 9 сентября 1853 г.
[11] Письмо Элизы Деннингхоф от 25 сентября 1880 г.
[12] Письмо Христианы Брамс от 4 января 1855 г.
[13] Письмо Элизы Брамс от 9 сентября 1853 г.
[14] Письмо Элизы Брамс, 1865 г.
[15] Письмо Элизы Брамс (без даты).
[16] Письмо Христианы Брамс от 27 апреля 1859 г.
[17] Письмо Христианы Брамс от 10 июля 1853 г.
[18] Письмо Христианы Брамс от 6 января 1865 г.

Семь знаменательных месяцев

[1] Письмо Христианы Брамс от 11 июня 1853 г.
[2] Письмо Христианы Брамс от 23 июля 1853 г.
[3] Письмо Элизы Брамс от 9 сентября 1853 г.
[4] Письмо Христианы Брамс от 3 сентября 1853 г.
[5] Письмо Христианы Брамс от 1 декабря 1853 г.
[6] Различные письма Фрица Брамса, 1853—1854 г.г.

«Буря и натиск»

[1] Письмо Христианы Брамс от 5 марта 1854 г.
[2] Письмо Христианы Брамс от 17 сентября 1854 г.
[3] Письмо Клары Шуман Христиане Брамс от 23 декабря 1854 г.
[4] Письмо Клары Шуман Христиане Брамс от 16 августа 1855 г.
[5] Письмо Христианы Брамс от 7 мая 1856 г.
[6] Письмо Клары Шуман Христиане Брамс от 6 августа 1856 г.
[7] Письмо Христианы Брамс от 30 сентября 1856 г.

Между Детмольдом и Гамбургом

[1] Письмо Фердинанда Гиллера от 8 августа 1858 г.
[2] Письмо Фердинанда Гиллера, осень 1858 г.
[3] Письмо Христианы Брамс от 12 ноября 1858 г.
[4] Письмо Филиппины Гримм, с пометкой «четверг вечером» (осень 1858 г.).
[5] Письмо Элизы Брамс от 20 декабря 1862 г.
[6] Письмо Элизы Брамс от 31 октября 1862 г.
[7] Письмо Элизы Брамс, 1875 г.
[8] Письмо Элизы Брамс от 12 февраля 1873 г.

Родина и чужбина

[1] Письмо Юлиуса Гроссера от 1 марта 1887 г.
[2] Письмо Карла Таузига от 10 апреля 1867 г.
[3] Письмо Карла Фердинанда Поля от 1 февраля 1876 г.

[4] Письмо Карла Фердинанда Поля Ноттебому от 12 ноября 1873 г.
[5] Письмо Луизы Дустман от 9 октября (без указания даты).
[6] Письмо Луизы Дустман (без даты).
[7] Письмо от «Фиделио» (Л. Дустман, без даты).
[8] Письмо Фрица Брамса от 28 декабря 1862 г.
[9] Письмо Христианы Брамс от 6 декабря 1862 г.
[10] Письмо Фридриха Кризандера от 16 декабря 1869 г.
[11] Письмо Эдуарда Марксена от 4 декабря 1876 г.

Первая служба в Вене

[1] Письмо Петера Корнелиуса, ноябрь 1863 г.
[2] Письмо Якоба Брамса от 5 июня 1871 г.
[3] Письмо Элизы Брамс, 1864 г.
[4] Письмо Артура Никиша от 5 сентября 1895 г.
[5] Письмо Петера Корнелиуса от 18 августа 1865 г.
[6] Письмо Карла Таузига от 27 апреля 1868 г.
[7] Письмо Матильды Везендонк от 12 июня 1867 г.
[8] Письмо Матильды Везендонк от 30 декабря 1868 г.
[9] Письмо Матильды Везендонк от 24 ноября 1874 г.
[10] Письмо Элизы Брамс от 17 августа 1864 г.
[11] Письмо Якоба Брамса от 13 января 1865 г.
[12] Письмо Винцента Лахнера от 24 января 1890 г.
[13] Письмо Юлиуса Альгейера от 17 июня 1870 г.
[14] Письмо Юлиуса Альгейера, рождество 1872 г.

«Немецкий реквием»

[1] Письмо Якоба Брамса от 19 декабря 1866 г.
[2] Письмо Якоба Брамса от 9 июля 1865 г.
[3] Письмо Якоба Брамса от 14 октября 1865 г.
[4] Письмо Якоба Брамса от 19 декабря 1866 г.
[5] Письмо Якоба Брамса от 8 декабря (без указания года).
[6] Письмо Якоба Брамса от 15 января 1869 г.
[7] Письмо Якоба Брамса от 3 сентября 1867 г.
[8] Письмо Якоба Брамса от 7 июня 1870 г.
[9] Письмо Якоба Брамса от 26 июня 1870 г.
[10] Письмо Эдуарда Марксена от 5 апреля 1868 г.
[11] Письмо Джона Фармера, без даты (подлинник на англ. яз.).
[12] Письмо Брамса к Амалии фон Брух от 1 июля 1868 г.

Художественный руководитель в Вене

[1] Письмо Фердинанда Гиллера от 2 февраля 1869 г.
[2] Письмо Эдуарда Марксена от 10 октября 1869 г.
[3] Письмо Элизы Брамс, сентябрь 1869 г.
[4] Письмо Софи Ш. фон Сель от 5 февраля 1895 г.
[5] Письмо Карла Фердинанда Поля от 7 июля 1872 г.
[6] Письмо Карла Фердинанда Поля от 11 июня 1872 г.

[7] Письмо Люси Костер от 25 августа 1873 г. (подлинник на франц. яз.).
[8] Письмо Готфрида Келлера от 22 июля 1874 г.
[9] Письмо Карла Фердинанда Поля от 16 июня 1874 г.
[10] Письмо Германа Кречмара от 3 апреля 1875 г.

На вершине

[1] Письмо Брамса Теодору Бильроту от 6 мая 1878 г.
[2] Письмо Ж. А. Силлема от 26 декабря (без указания года).
[3] Письмо Георга Александра Макфаррена от 4 апреля 1876 г.
[4] Письмо Георга Александра Макфаррена от 27 мая 1876 г.
[5] Письмо Джерарда Ф. Кобба от 12 декабря 1876 г.
[6] Письмо Новелло от 28 июля 1876 г.
[7] Письмо Штокингера от 28 августа 1877 г.
[8] Письмо Фридриха Кризандера от 10 ноября 1879 г.
[9] Письмо Георга Хеншеля от 2 декабря 1879 г.
[10] Письмо Георга Хеншеля от 28 декабря 1877 г.
[11] Письмо Вильгельма Руста от 18 августа 1876 г.
[12] Письмо Фердинанда Гиллера от 24 декабря 1876 г.
[13] Письмо Фридриха Кризандера от 13 ноября 1876 г.
[14] Письмо Георга Хеншеля от 20 января 1877 г.
[15] Письмо Эдуарда Марксена от 29 октября 1876 г.
[16] Письмо Карла Фердинанда Поля от 14 октября 1876 г.
[17] Письмо с многочисленными подписями от 8 января 1877 г.
[18] Письмо Карла Виля от 13 ноября 1876 г.
[19] Письмо Теодора Бильрота от 14 ноября 1877 г.
[20] Письмо И. фон Бернута от 7 июля 1878 г.
[21] Письмо Брамса Бильроту от 6 мая 1878 г.
[22] Письмо Брамса Бюлову, январь 1891 г.
[23] Письмо Юриуса Альгейера от 11 марта 1876 г.
[24] Письмо Брамса Бильроту, начало июля 1878 г.
[25] Письмо И. К. Хока от 21 марта 1880 г.
[26] Письмо Франца Яунера от 25 марта (без указания года).
[27] Письмо Антонина Дворжака от 18 апреля 1878 г.
[28] Письмо Брамса Бильроту от 3 мая 1881 г.

Старые и новые друзья

[1] Письмо Макса Штегемана от 15 января 1879 г.
[2] Письмо Брамса Бильроту от 10 августа 1882 г.
[3] Письмо Брамса Амалии Иоахим, декабрь 1880 г.
[4] Письмо Брамса Амалии Иоахим, декабрь 1880 г.
[5] Письмо Густава Ноттебома Брамсу от 26 октября 1882 г.
[6] Письмо Брамса Бюлову, октябрь 1877 г.
[7] Открытка Брамса Брюлю от 3 октября 1881 г.
[8] Письмо Франца Листа от 15 апреля 1882 г.
[9] Письмо Фердинанда Гиллера от 5 ноября 1881 г.
[10] Письмо Брамса Гансу фон Бюлову (без даты).
[11] Письмо Даниелы фон Бюлов Брамсу от 7 ноября 1882 г.
[12] Письмо Брамса Бильроту от 30 августа 1882 г.

[13] Письмо Брамса Бильроту от 30 июня 1882 г.
[14] Письмо Амалии Вальтер от 27 мая 1883 г.
[15] Письмо Элизы Брамс от 26 апреля 1883 г.
[16] Письмо Бенжамена Годара от 7 декабря 1884 г.
[17] Письмо Фердинанда Гиллера от 17 апреля 1884 г.
[18] Письмо Игнаца Брюля, 1884 г.
[19] Письмо Брамса Бюлову, 1885 г.
[20] Письмо Рихарда Штрауса от 19 ноября 1884 г.

Плодотворная осень

[1] Письмо Самуила де Ланге от 10 августа 1886 г.
[2] Письмо Брамса Бильроту от 30 июля 1884 г.
[3] Открытка Брамса Марии Брюль от 26 февраля 1896 г.
[4] Письмо Брамса Бильроту, август 1886 г.
[5] Письмо Брамса Бильроту от 22 июля 1887 г.
[6] Телеграмма Карла Петерсена от 23 мая 1886 г.
[7] Письмо Карла Петерсена от 19 марта 1890 г.
[8] Письмо Брамса Бюлову, январь 1890 г.
[9] Письмо Брамса Бюлову, январь 1891 г.

Навстречу концу

[1] Письмо Адольфа Менцеля от 30 апреля 1892 г.
[2] Письмо Отто Кригар-Менцеля от 26 апреля 1892 г.
[3] Письмо Брамса Бюлову, апрель 1892 г.
[4] Письмо Адольфа Менцеля от 7 мая 1893 г.
[5] Письмо Игнаца Брюля от 7 мая 1893 г.
[6] Письмо Эжена д'Альбера от 7 апреля 1893 г.
[7] Письмо Э. Беренса, май 1896 г. (подлинник на англ. яз.).
[8] Письмо Брамса Адель Штраус от 9 сентября 1896 г. (собственность госпожи А. Мейснер-Штраус).
[9] Письмо Эдварда Грига от 1 апреля 1896 г.
[10] Письмо Гарольда Г. Видоппа от 18 февраля 1897 г. (подлинник на англ. яз.).
[11] Письмо Фредерика Коуэна, март 1897 г.
[12] Письмо Гедвиги фон Хольштейн от 16 марта 1897 г.
[13] Письмо Юлии Шнитцлер от 29 марта 1897 г.

Человек и художник

[1] Письмо Христианы Брамс от 28 октября 1853 г.
[2] Согласно личного сообщения г. профессора Бронислава Губермана.
[3] Письмо Алоизии Шрётер от 4 августа 1859 г.
[4] Письмо Адольфа Бродского от 13 февраля 1891 г.
[5] Письмо Рихарда Фосса (без даты).
[6] Письмо Германа Гётца от 6 июня 1876 г.

ВАЖНЕЙШИЕ РАБОТЫ О И. БРАМСЕ [1]

Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1930.
Adler, G. Johannes Brahms, Wien 1933.
Altmann, W. Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von Brahms, «Die Musik», 1912.
Balassa, O. v. Die Brahms-Freundin Ottilie Ebner, Wien 1932.
Barth, R. Johannes Brahms und seine Musik, Hamburg 1904.
Blume, W. Brahms in der Meininger Tradition, Stuttgart 1933.
Brahms, J. Sämtliche Werke, Ausgabe der «Gesellschaft der Musikfreunde», redigiert von E. Mandyczewski und H. Gál, Leipzig 1926—1928.
Brahms, J. Briefwechsel, herausgegeben von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 16 Bände, Berlin 1907—1922.
Brand, F. Das Wesen der Kammermusik von Brahms, Berlin 1937.
Brand, F. Das neue Brahms-Trio. «Die Musik», Februar 1939.
Bücken, E. Die Musik des XIX. Jahrhunderts bis zur Moderne, Potsdam 1929.
Bücken, E. Ein neuaufgefundenes Jugendwerk von J. Brahms, «Die Musik», Oktober 1937.
Bülow, H. v. Briefe und Schriften, Leipzig 1895—1908.
Burkhardt, M. Johannes Brahms, Ein Führer durch seine Werke, Berlin, ohne Jahr.
Callomon, F. Some Unpublished Brahms' Correspondence. «Musical Quarterly», January 1943.
Colles, H. C. On Brahms, London 1908.
Colles, H. C. J. Brahms Werke, Leipzig 1915.
Deiters, H. Johannes Brahms in Sammlung musikalischer Vorträge, 1880 und 1898.
Deutsch, O. E. The First Editions of Brahms, «Musical Review» 1940.
Dietrich, A. Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit, Leipzig 1898.

[1] Перечень, составленный К. Гейрингером и приведенный в немецких изданиях его книги. — *Прим. ред.*

Drinker, Henry S. The Chamber Music of J. Brams, Philadelphia 1932.
Drinker, Sophie H. Brahms and his Women's Choruses, Merion 1952.
Ehrmann, A. v. Johannes Brahms, Weg, Werk und Welt, Leipzig 1933.
Ehrmann, A. v. Johannes Brahms, Thematisches Verzeichnis, Leipzig 1933.
Einstein, A. Briefe von Brahms an E. Frank, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1922.
Erb, J. L. Brahms, London 1925.
Ernest, G. Johannes Brahms, Berlin 1930.
Evans, E. Historical descriptive and analytical account of entire Works of J. Brahms, vol. I. The Vocal Works, London 1912.
Evans, E. Handbook to the Chamber and Orchestral Music of J. Brahms, London.
Fellinger, R. Klänge um Brahms, Berlin 1933.
Friedländer, M. Brahms's Volkslieder, Jahrbuch Peters, 1902.
Friedländer, M. Brahms's Lieder, Berlin 1922.
Friedländer, M. Neue Volkslieder von Brahms, Berlin 1926.
Fuller-Maitland, J. A. Brahms, deutsch von W. A. Sturm, Berlin 1912.
Geiringer, Karl. Brahms als Musikhistoriker, «Die Musik», 1933.
Geiringer, Karl. Johannes Brahms in Briefwechsel mit E. Mandyczewski, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1933.
Geiringer, Karl. Ein zweites Schatzkästlein des jungen Kreislers, «Zeitschrift für Musik», 1933.
Geiringer, Karl. Brahms as a Reader and Collector, «Musical Quarterly», 1933.
Geiringer, Karl. Brahms und C. F. Pohl, «Zeitschrift für Musik», 1934.
Geiringer, Karl. Brahms's Mutter, «Schweizerische Musikzeitung», 1936.
Geiringer, Karl. Brahms and Chrysander, «Monthly Musical Record», 1937—1938.
Gerber, R. Johannes Brahms, Potsdam 1938.
Gottlieb-Billroth, C. A. T. Billroth und Brahms in Briefwechsel. Wien 1935.
Grasberger, F. Johannes Brahms, Variationen um sein Wesen, Wien 1952.
Hadow, W. H. Studies in modern Music, 2nd Series, London 1926 (2-е издание).
Heldburg, Freifrau v. 50 Jahre Glück und Leid, herausgegeben von El. v. Hase-Koehler, Leipzig 1926.
Henschel, Sir G. Personal Recollections of J. Brahms, Boston 1907.
Henschel, Sir G. Musings and Memories of a Musician, London 1918.
Hernried, R. Johannes Brahms, Leipzig 1934.

Heuberger, R. Johannes Brahms. Lebensskizze in «Biographisches Jahrbuch usw.», 1898.
Hill, R. Brahms, London 1933.
Hitschmann, E. Johannes Brahms und die Frauen, Wien 1933.
Hohenemser, R. Brahms und die Volksmusik, «Die Musik», 1903.
Hübbe, W. Brahms in Hamburg, Hamburg 1902.
Huschke, K. A. Feuerbach und J. Brahms, «Zeitschrift für Musik», 1933.
Huschke, K. Johannes Brahms als Pianist, Dirigent und Lehrer. Karlsruhe 1936.
Huschke, K. Die Frauen um Brahms, Karlsruhe 1936.
Hutschenruyter, W. Bramhs's-Gravenhage 1928.
Imbert, H. Brahms, Paris 1888.
Imbert, H. J. Brahms, sa vie et son oeuvre, Paris 1906.
Jenner, G. Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler, Marburg 1905.
Jenner, G. Zur Enstehung des d-moll Klavierkonzertes op. 15 von J. Brahms, «Die Musik», 1912.
Joachim, J. Briefe von und an Joseph Joachim, Berlin 1911 – 1912.
Kalbeck, M. Johannes Brahms, Berlin 1904—1914.
Kalbeck, M. Brahms als Lyriker, Wien 1921.
Karpath, J. Begegnung mit dem Genius, Wien 1934.
Köhler, L. Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte, Hannover 1880.
Komorn, M. Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger, Wien 1928.
Krebs, E. Des jungen Kreislers Schatzkästlein, Berlin 1909.
Kretzschmar, H. Gesammelte Aufsätze... aus den Grenzboten, Leipzig 1910.
Landormy, P. Brahms, Paris 1921.
Leyen, R. von der, Johannes Brahms als Mensch und Freund, Düsseldorf 1905.
Litzmann, B. Clara Schumann, 1923—1925.
Litzmann, B. Clara Schumann — Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853—1896, Leipzig 1927.
Luithlen, V. Studie zu Johannes Brahms's Werken in Variationenform, «Studien zur Musikwissenschaft» 1927.
Major, E. Brahms és a magyar zene, Budapest 1933.
Mandyczewski, E. Die Bibliothek Brahms's, Musikbuch aus Österreich 1904.
Mason, D. G. From Grieg to Brahms, New York 1927.
Mason, D. G. The Chambermusic of Brahms, New York 1902.
May, Fl. Johannes Brahms, Deutsch von L. Kirschbaum, Leipzig 1911.
Michelmann, E. Agathe von Siebold, Göttingen 1930.
Mies, P. Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahms'schen Lied, Leipzig 1923.
Mies, P. Aus Brahms's Werkstatt, Simrock-Jahrbuch 1928.

Mies, P. Der kritische Rat der Freunde und die Veröffentlichung der Werke bei Brahms, Simrock-Jahrbuch 1929.
Mies, P. Johannes Brahms, Leipzig 1930.
Miesner, H. Klaus Groth und die Musik, Erinnerungen an Johannes Brahms, Heide 1933.
Miller zu Aichholz V. von. Brahms-Bilderbuch, Wien 1905.
Moser, A. Joseph Joachim, Berlin 1908—1910.
Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik, Berlin 1920—1924.
Müller v. Asow, E. H. Johannes Brahms und Mathilde Wesendonck, ein Briefwechsel, Wien 1943.
Müller-Blattau, J. Johannes Brahms, Potsdam 1933.
Müller-Blattau, J. Der junge Brahms, «Die Musik» 1933.
Murdoch, W. Brahms, with an analytical study of the complete Pianoforte works, London 1933.
Nagel, W. Die Klaviersonaten von Johannes Brahms, Stuttgart 1915.
Nagel, W. Johannes Brahms, Stuttgart 1923.
Niemann, W. Brahms, 14. Auflage, Berlin 1933.
Ophüls, G. Brahms-Texte, Berlin 1898.
Ophüls, G. Erinnerungen an Johannes Brahms, Berlin 1921.
Orel, A. Skizzen zu Johannes Brahms's Haydn-Variationen, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» 1923.
Orel, A. Johannes Brahms und Julius Allgeyer, Simrock-Jahrbuch 1928.
Orel, A. Johannes Brahms, Olten 1948.
Pauli, W. Brahms, Berlin 1907.
Perger, R. v. Johannes Brahms, Leipzig ohne Jahr.
Petzold, R. Brahms und der Chor, «Die Musik», 1933.
Pulver, J. Johannes Brahms, London 1933.
Rehberg, W. und P. Johannes Brahms, Zürich 1947.
Reimann, H. Johannes Brahms, Berlin ohne Jahr.
Riemann, H. Johannes Brahms und die Theorie der Musik, Programmbuch zum ersten deutschen Brahms-Fest 1909.
Schauffler, R. H. The Unknown Brahms, New York 1933.
Schenker, H. Johannes Brahms, Oktaven und Quinten, Wien 1933.
Schering, A. Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Jahrbuch Peters, 1932.
Schramm, W. Brahms in Detmold, Leipzig 1933.
Simrock, N. Verzeichnis aller im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms, Berlin 1908.
Smyth, E. Brahms as I remember him, Radio Times, 5 May 1933.
Specht, R. Johannes Brahms, Hellerau 1928.
Spengel, J. Johannes Brahms, Hamburg 1928.
Spies, M. Hermine Spies, Leipzig 1905.
Spitta, Ph. Johannes Brahms, in «Zur Musik», Berlin 1892.
Steiner, A. Johannes Brahms (Neujahrsblätter der allgemeinen Musikgesellschaft), Zürich 1898, 1899.

Stephenson, K. Johannes Brahms Heimatbekenntnis, Hamburg 1933.
Sturke, A. Der Stil in Johannes Brahms's Werken, Würzburg 1932.
Thomas-San Galli, W. A. Johannes Brahms, München 1922.
Urbantschitsch, V. Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms, «Studien zur Musikwissenschaft», 1927.
Widmann, J. V. Johannes Brahms in Erinnerungen, Berlin 1898.
Widmann, J. V. Sizilien und andere Gegenden Italiens, Frauenfeld 1912.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

Авэ-Лаллеман, Теодор (1805—1890) — преподаватель музыки в Гамбурге; около 1860 г. состоял членом комитета Гамбургского филармонического общества, позднее его директор; П. И. Чайковский посвятил ему свою V симфонию — 77, 89, 90, 146.

Альбер, Эжен д' (1864—1932) — немецкий пианист и композитор — 4, 15, 206.

Альгейер, Юлиус (1829—1900) — гравер по меди; был в дружеских отношениях с Брамсом — 15, 105, 106, 107, 109, 132, 149, 179, 353.

Альсен фон — гамбургский пастор — 19.

Аристотель (384—322 до нашей эры) — древнегреческий философ — 273.

Арним (урожд. Брентано), Беттина фон (1785—1859) — немецкая писательница, сестра поэта Брентано, жена поэта Арнима, друг Гёте — 56.

Арним (в замуж. Гримм) Гизела фон (1827—1889) — дочь Ахима и Беттины фон Арним, писательница — 56.

Арнольд, Готфрид (1666—1714) — историк, проповедник и поэт, автор текстов многих духовных песен — 305.

Астен, фон — семейство, друзья Клары Шуман — 86.

Барби, Алиса (1862—1948) — итальянская певица (меццо-сопрано) — 200, 214.

Баргхеер, Карл (1831—1902) — скрипач, ученик Шпора, в юности первый скрипач придворного оркестра в Детмольде, позднее капельмейстер там же, с 1876 г. — концертмейстер Филармонического общества и педагог в Гамбурге — 71, 146.

Барт, Рихард (1850—1923) — немецкий скрипач и дирижер (в 1895—1904 гг. дирижер Гамбургской филармонии). Автор книги «Иоганнес Брамс и его музыка» (Гамбург, 1904) — 147.

Бах, Иоганн Себастьян (1685—1750) — 6, 11, 39, 88, 94, 96,

[1] Составлен О. Малышевой.

128, 129, 165, 188, 206, 226, 227, 229, 230, 235, 244, 262, 300, 310, 312, 323, 327, 328, 330, 357, 360.

Бах, Карл Филипп Эмануэль (1714—1788) — немецкий композитор, второй сын И. С. Баха, так называемый «берлинский» или «гамбургский» Бах — 356.

Беккерат, Альвин фон — друг Брамса в Висбадене — 154, 168.

Беккерат, Лаура фон — друг Брамса в Висбадене — 168.

Беккерат, семья в Висбадене, находившаяся в дружеских отношениях с Брамсом,— 154.

Бёлер — венский художник — 182.

Бёме, Франц Магнус (1827—1898) — немецкий собиратель народных песен, музыкальный педагог и исследователь — 305.

Беренс, Адольф (? — 1896) — английский любитель музыки и меценат, поклонник творчества Брамса. Финансировал премьеру «Немецкого реквиема» в Англии — 207, 221.

Берлиоз, Гектор (1803—1869) — французский композитор, дирижер и музыкальный писатель — 46, 267, 326, 359.

Бернут Юлиус фон (1830—1902) — немецкий дирижер и педагог, с 1867 г. дирижер Гамбургского филармонического общества и Певческой академии — 89, 146, 204.

Бетховен, Людвиг ван (1770—1827) — 33, 43, 44, 63, 84, 161, 165, 206, 219, 220, 230, 235, 239, 241, 247, 251, 253, 264, 267, 269, 323, 333, 354, 355.

Бизе, Жорж (1838—1875) — французский композитор — 11.

Бильрот, Теодор (1829—1894) — немецкий хирург и любитель музыки, близкий друг Брамса, посвятившего ему два струнных квартета ор. 51—5, 16, 109, 138, 145, 146, 150, 152, 155, 167, 169, 174, 184—186, 196, 197, 203, 204, 323, 353.

Бисмарк, Отто (1815—1898) — князь, немецкий государственный деятель и дипломат, первый канцлер Германской империи (1871—1890) — 10, 123, 189, 213.

Биттер, Карл Герман (1813—1885) — немецкий музыкальный писатель и государственный деятель — 143.

Блюхер, Герхардт Леберехт фон (1742—1819) — прусский полководец, генерал-фельдмаршал, один из известных руководителей Союзной коалиции против Наполеона I — 10, 189.

«Боте и Бок» — немецкое музыкальное издательство в Берлине (основано в 1838 г. Эдуардом Боте и Густавом Боком) — 43.

Брамс Иоганн Якоб (1806—1872) — отец Иоганнеса Брамса — 19—24, 27, 29, 32, 33, 36, 50, 56, 67, 74, 79, 80—85, 87—89, 93—116, 124, 126, 342, 343.

Брамс (урожд. Ниссен), Иоганна Хенрика Христиана (1789—1865) — мать композитора — 19—28, 30, 104, 110, 111.

Брамс (урожд. Пааш, в первом замужестве Шнак) Каролина Луиза (1825—1902) — вторая жена Иоганна Якоба Брамса — 27, 88, 93, 102, 103, 111, 113, 126.

Брамс, Петер Хёфт (1793—?) — старший брат Иоганна Якоба Брамса, владелец гостиницы и антиквар — 20.

Брамс, Фриц Фридрих (1835—1886) — брат Иоганнеса Брамса, преподаватель музыки в Гамбурге — 19, 25, 26, 41, 42, 49, 56, 88, 89, 107, 125, 193.
Брамс (позднее в замужестве Грунд) Элиза (Элизабет) (1831—1892) — сестра Иоганнеса Брамса — 19, 25—27, 33, 41, 42, 51, 62, 65—67, 79, 93, 94, 98, 102, 103, 105, 121, 125, 126, 170, 193, 199.
Брандес, Эмма (1854—?) — немецкая пианистка, после замужества оставившая концертную деятельность; вместе с мужем проф. Энгельманом жила в Утрехте (Голландия) — 139.
Брейгель, Питер (1564—1638) — нидерландский художник — 277.
«Брейткопф и Гертель» — лейпцигское немецкое музыкальное издательство, основанное в 1719 году (с 1952 года Народное предприятие ГДР) — 54, 55, 238, 264.
Брентано, Клеменс (1778—1842) — немецкий поэт и прозаик романтического направления — 56.
Бродский, Адольф (1851—1929) — русский скрипач, в 1875—1879 гг. преподаватель Московской консерватории. Позднее жил и работал в Германии и в Англии — 147, 352.
Брукнер, Антон (1824—1896) — австрийский композитор и органист — 11, 171, 359.
Брух, Макс (1838—1920) — немецкий композитор, дирижер и педагог — 98, 143.
Брух-Вехофер, Амалия — жена композитора М. Ф. Бруха, ученица Брамса — 97, 113, 117, 120.
Брюль, Игнац (1846—1907) — австрийский пианист, педагог и композитор; друг Брамса — 15, 155, 172—176, 186, 202, 209.
Брюль, Мария — жена Игнаца Брюля — 167, 168.
Буа, И. — муж Марии Фёлькерс — 146.
Бутс, Юлиус (1851—1920) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 351.
Бюкен, Эрнст (1884—1949) — немецкий музыковед и педагог — 238.
Бюлов, Ганс Гвидо, барон фон (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор, музыкальный писатель. П. И. Чайковский посвятил ему свой первый концерт для фортепиано с оркестром. Друг И. Брамса — 4, 16, 57, 162—167, 186, 188—192, 201, 206, 353.
Бюлов (в замужестве Тодэ), Даниела фон — дочь Ганса фон Бюлова от его брака с Козимой Лист — 15, 166.
Бюргер, Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт — 41.

Вагнер, Козима (1837—1930) — дочь Ф. Листа, была замужем за Гансом Бюловом и вторым браком за Рихардом Вагнером — 162.
Вагнер, Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, драматург, музыкальный писатель, дирижер — 6, 7, 11, 83, 98—102, 145, 148, 149, 162, 163, 171, 180, 220, 222, 284, 358, 359.
Вальдштейн, Фердинанд, граф фон (1762—1823) — любитель

музыки; ему посвящена соната Бетховена C-dur, op. 53—220.
Вальтер, Амалия — владелица кафе в Ишле, которое Брамс постоянно посещал во время пребывания на этом курорте — 168.
Вебер, Карл Мариа фон (1786—1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист и музыкальный писатель — 229, 325.
Везендонк (урожд. Люкемейер), Матильда фон (1828—1902) — друг Вагнера — 8, 15, 101, 110.
Вейгль — венский знакомый И. Брамса — 84.
Вейсман, Вильгельм (род. в 1900 г.) — немецкий композитор и педагог, впервые опубликовавший в 1938 году оркестровую сюиту И. Брамса, составленную композитором из «Новых песен любви» — 295.
Вейсс, Амалия — см. Иоахим, Амалия.
Вейссе, Михаэль — немецкий поэт XVI столетия, сочинявший песенные тексты — 323.
Вендт, Густав — директор гимназии в Карлсруэ в Бадене и литератор. Посвятил Брамсу выполненную им обработку драм Софокла — 177, 277, 353.
Венер — музыкальный директор в Гёттингене — 50.
Верди, Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор — 11, 326.
Верцер, Христина — почтмейстер в г. Пёртшахе (Австрия) — 148.
Виардо, Полина (1821—1910) — испанская певица и педагог. Была в дружеских отношениях с Листом, Кларой Шуман, И. С. Тургеневым— 105.
Вивальди, Антонио (1680—1743) — итальянский композитор, скрипач, дирижер и педагог — 262.
Видман, Иозеф Виктор (1842—1911) — швейцарский поэт, драматург, романист; друг Брамса, автор воспоминаний о нем — 135, 179, 180, 193, 201, 203, 353.
Виддоп, Гарольд Х.— английский любитель музыки, почитатель творчества Брамса — 212.
Вилльнер Артур (род. в 1881 г.) — немецкий пианист и композитор — 351.
Виль, Карл — концертмейстер симфонического оркестра в Карлсруэ — 145.
Вильгельм II (1859—1941) — германский император и прусский король в 1888—1918 гг. — 155, 213.
Витгенштейн, Пауль (1887—1961) — австрийский пианист. Потеряв в первой мировой войне правую руку, выступал в концертах с исполнением произведений для одной левой руки — 17, 230.
Вольф, Гуго (1860—1903) — австрийский композитор и музыкальный критик — 171, 282, 284, 259.
Вюльнер, Франц (1832—1902) — немецкий пианист, дирижер и композитор — 52, 132, 137, 173, 196.

Гаде, Нильс (1817—1890) — датский композитор, педагог и дирижер — 322.

Гайдн, Иозеф (1732—1809) — австрийский композитор — 219, 232, 233, 241, 258, 260, 262, 264, 266, 267, 277, 324, 355.

Ганслик, Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик, почитатель Брамса и ярый противник Вагнера, Брукнера и Р. Штрауса, автор книги «О музыкально-прекрасном» — 98, 171, 174, 185, 209.

Гарбе, Лаура — участница гамбургского женского вокального квартета — 78.

Генсбахер, Иозеф (1829—1911) — венский юрист; позднее по рекомендации Брамса стал профессором пения Венской консерватории; друг Брамса — 76, 94, 113, 214.

Гаусман, Роберт (1852—1909) — немецкий виолончелист, преподаватель высшей школы в Берлине, с 1879 — член квартета Иоахима — 186, 188, 279.

Гельдерлин, Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843) — немецкий поэт-романтик — 333.

Гендель, Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор; с 1712 года жил и работал в Англии — 11, 81, 88, 98, 128, 129, 141, 191, 227, 228, 231, 267, 284, 302, 324, 334, 335, 356, 357.

Георг II, герцог Саксен-Мейнингенский (1826—1914) — создатель Мейнингенского придворного театра — 166, 167.

Гердер, Иоганн Готфрид (1744 — 1803) — немецкий поэт, философ и теоретик литературы — 234.

Герц, Генри (1803—1888) — немецкий пианист-виртуоз, педагог и композитор — 32.

Гессен, Александр Фридрих фон (1863—1945) — ландграф Гесенский; ослеп в детские годы; приобрел известность как композитор; посвятил Брамсу, поощрившему его занятия композицией, фортепианную фантазию — 132.

Гессен фон — жена ландграфа Гесенского — 132.

Гете, Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, прозаик, драматург, ученый и государственный деятель — 108, 121, 295, 320, 324, 325, 331.

Гец, Герман Густав (1840—1876) — немецкий композитор — 337, 338.

Гиземан, Адольф — владелец мельницы для размола древесной массы в г. Винзен на Луэ — 37, 38, 51.

Гиземан (позднее в замужестве Деннигхоф), Элиза (Лизхен) — дочь Адольфа Гиземана, подруга Брамса в юности. Дочь ее Агнес Деннигхоф стала певицей — 28, 38, 51.

Гиллер, Фердинанд (1811—1885) — немецкий дирижер, пианист, педагог, композитор, музыкальный писатель. Основатель и первый директор Кёльнской консерватории — 4, 15, 52, 70, 71, 118, 119, 143, 165, 172.

Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) — немецкий композитор — 324.

Годар, Бенжамен (1849—1895) — французский композитор — 172.

Гольдмарк, Карл (1830—1915) — венгерский композитор, жил в Вене — 186.

Гольдшмидт Отто (1829—1907) — пианист, ученик Мендельсона и Шопена, аккомпаниатор и позднее муж Женни Линд; уроженец Гамбурга — 39.

Готлиб-Бильрот, д-р — 185.

Готтхард Иоганн Петер (1839—1919) — коммерческий директор венского музыкального издательства Шпины, композитор и дирижер — 84.

Гофман, Иоганн Фридрих — директор частной средней школы в Гамбурге, в которую И. Брамс поступил в возрасте 11 лет — 31, 32, 40.

Гофман, Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель, композитор, дирижер, живописец и юрист — 230, 354.

Греденер, Карл (1812—1883) — немецкий композитор — 77.

Григ, Эдвард (1843—1907) — норвежский композитор и пианист — 4, 15, 211.

Гримм (урожд. Ритмюллер) Филиппина (1835—1896) — жена Юлиуса Отто Гримма — 72, 74.

Гримм Юлиус Отто (1827—1903) — немецкий пианист и композитор, друг Брамса — 55, 56, 72—75, 99.

Гроссер, Юлиус — книжный торговец в Берлине и позднее в Гейдельберге, сотрудничал в берлинских газетах — 82, 84.

Грот, Клаус (1819—1899) — немецкий поэт и новеллист, друг Брамса — 37, 91, 170, 179, 350, 353.

Грунд, Фридрих Вильгельм (1791—1874) — немецкий дирижер, композитор и педагог, в 1828—1863 гг. главный дирижер Гамбургского филармонического оркестра — 80, 99, 125.

Губерман, Бронислав (1882—1947) — скрипач, ученик Иоахима, поляк по национальности — 17, 350.

Грюнбергер, Альфред — врач, лечивший Брамса в 1896 году в Карлсбаде — 209.

Даумер, Георг Фридрих (1800—1875) — немецкий поэт-романтик — 295.

Дворжак, Антонин (1841—1904) — чешский композитор — 4, 15, 151, 187, 214.

Дейхман — семья кельнского коммерческого советника, с которой Брамс познакомился и подружился в 1853 г. в Мелеме — 52, 213.

Дейч, Отто Эрих (род. в 1883 г.) — австрийский музыковед — 336.

Дессоф, Феликс Отто (1835—1892) — немецкий дирижер, друг И. Брамса — 87, 88, 137, 145.

Детмеринг, Филипп — муж Христины Фридерики, урожд. Ниссен, сестры Христианы Брамс — 21, 22, 27.

Дитрих, Альберт (1829—1908) — немецкий композитор, дирижер, педагог, ученик Шумана, друг И. Брамса, автор книги «Воспоминания о Брамсе» (Лейпциг, 1898) — 54, 57, 95, 109, 115, 238, 333.

Длабак, Фридрих — один из руководителей Венского общества любителей музыки в 30-х годах XX в. — 17.

Доор, Антон (1833—1919) — австрийский пианист и педагог. В течение десяти лет был профессором Московской консерватории, а в 1869—1901 годах — профессором Венской консерватории — 186, 214.

Дринкер Генри Сэндвич (род. в 1880 г.) — американский юрист, музыкальный писатель и переводчик, осуществивший переводы на английский язык текстов многих вокальных произведений И. С. Баха, Шуберта, Шумана, Брамса, Мусоргского. В 1938 г. впервые опубликовал несколько сочинений Брамса для женского хора. Автор книги «Камерная музыка И. Брамса» (1932) — 308.

Дринкер, Софи — жена Генри Дринкера, автор книги «Брамс и его хоры для женских голосов» (Мерион, 1952) — 308.

Друскин Михаил Семенович (р. 1905) — советский музыковед, автор книги «Иоганнес Брамс» (Музгиз, изд. 2-е — 1963) — 3.

Дустман-Мейер, Мария Луиза (1831—1899) — немецкая певица (сопрано), в течение ряда лет состояла артисткой Венской придворной оперы — 15, 81, 85, 132, 147.

Жан Поль (псевдоним Иоганна Пауля Фридриха Рихтера, 1763—1825) — немецкий писатель-романтик — 219, 354.

Зелинг, Анна — владелица гостиницы в Карлсбаде, в которой Брамс жил в 1896 году — 209.

Зелинг, Эмиль — музыкант в Карлсбаде — 209.

Зибольд (позднее в замужестве Шютте), Агата фон (1835—1909) — дочь профессора Геттингенского университета, предмет увлечения молодого Брамса — 72—78, 97, 214.

Зиллем, И. А. — житель Амстердама, поклонник Брамса, в доме которого композитор неоднократно останавливался во время поездок в Голландию — 139.

Зимрок, Фриц Август (1838—1901) — владелец известного немецкого музыкального издательства, основанного в 1790 году, друг Брамса — 148, 151, 152, 157, 160, 174, 180, 193, 199, 203, 204, 214, 305, 346, 352.

Зиттард Иозеф (1846—1903) — немецкий музыкальный писатель, автор книги «Иоганнес Брамс как симфонист и Эдуард Марксен» — 191.

Зольдат, Мария (1863—1955) — австрийская скрипачка, ученица И. Иоахима, основательница и участница женского струнного квартета — 147, 148.

Иеннер, Густав (1865—1920) — немецкий композитор и дирижер, ученик И. Брамса и Мандишевского. Автор книги «Брамс как человек, педагог и художник» (Марбург, 1905) — 357.

Иоахим (урожд. Вейс), Амалия (1839—1898) — австрийская оперная и концертная певица (альт), в 1863—1882 гг. жена Иозефа Иоахима.— 16, 92, 93, 332.
Иоахим, Иозеф (1831—1907) — венгерский скрипач, композитор, педагог, основатель струнного квартета, носившего его имя, друг И. Брамса — 5, 16, 26, 38, 44—53, 56, 57, 61, 63—65, 68, 72, 73, 76—78, 82, 83, 92, 93, 99, 105, 106, 110, 113, 114, 116, 119, 122, 132, 133, 138, 140, 144, 146, 147, 153, 157—160, 171, 176, 177, 186, 188, 195, 207, 212, 215, 216, 227, 236, 238, 242, 263—265, 270, 278—280, 353.

Кайэ, Роберт, д-р — архивариус в Вене в 30-е годы XX в. — 17.
Кальбек, Макс (1850—1921) — немецкий музыкальный писатель, автор фундаментального исследования «И. Брамс» (Берлин, 1904—1914, 4 тома) — 26, 43, 108, 167, 174, 177, 200, 263.
Калькбреннер, Фридрих (1785—1849) — немецкий пианист-виртуоз и педагог, автор многих фортепианных произведений — 32.
Келлер, Готфрид (1819—1890) — швейцарский писатель — 15, 135, 136, 321.
Кельнер, Давид (1670—1748) — немецкий композитор, органист и музыкальный теоретик, автор книги о генерал-басе, изданной в 1732 году, — 40.
Керубини, Луиджи (1760—1842) — французский композитор итальянского происхождения — 326.
Кёсслер, Ганс (1853—1926) — немецкий композитор, дирижер и педагог, с 1882 г. работал в Будапеште — 209.
Киль, Август — немецкий дирижер — 80.
Кирхнер, Теодор (1823—1903) — немецкий композитор, преподаватель игры на фортепиано и органист — 109, 180.
Клингер, Макс (1857—1920) — немецкий живописец и график — 353.
Кнорр Иван (1853—1916) — немецкий композитор и музыкальный педагог; в 1878—1883 гг. преподавал в харьковском музыкальном училище, позднее по рекомендации Брамса был назначен преподавателем теории и композиции в консерватории Франкфурта-на-Майне — 351.
Кобб, Джерард Ф. — сотрудник Тринитс-колледжа в Кембридже — 140.
Ковен, Фредерик (1852—1935) — английский пианист, дирижер и композитор — 212.
Коопман — знакомая Брамса в Амстердаме, поклонница его творчества — 139.
Корнелиус, Петер (1824—1874) — немецкий композитор и музыкальный критик — 4, 15, 83, 84, 99.
Коссель, Отто Фридрих Виллибальд (1813—1865) — гамбургский преподаватель игры на фортепиано, ученик Марксена, первый учитель И. Брамса — 5, 32—35.

Костер, Люси — знакомая Брамса во время летнего пребывания в Тутцинге на Штарнбергском озере в 1873 г. — 132.

Кранц, Август (1789—1870) — основатель и владелец одноименной музыкально-издательской фирмы в Гамбурге — 43.

Краус, Гедвига — заведующая архивом Венского общества любителей музыки — 17.

Краус, Эрнст — вице-президент Венского общества любителей музыки в 30-х годах XX в. — 17.

Кречмар, Герман (1848—1924) — немецкий музыковед-историк — 15, 136, 278.

Кречмер, Эдмунд (1830—1908) — немецкий органист, хоровой дирижер и композитор — 285, 305.

Кригар-Менцель, Отто — племянник художника Адольфа Менцеля — 195.

Кризандер, Карл Франц Фридрих (1826—1901) — немецкий музыковед, исследователь творчества Генделя, редактор полного собрания произведений Генделя в 94 томах (1859—1894) — 15, 89, 141, 143, 191, 192, 353.

Кукс, Вильгельм — президент венского Общества любителей музыки в 30-х годах XX в. — 17, 241, 248.

Купельвизер, Карл — сын венского художника Леопольда Купельвизера, друга Шуберта; Брамс был в дружеских отношениях с ним и его женой — 148.

Купельвизер, семья предыдущего — 148.

Куперен, Франсуа (1668—1733) — французский композитор—356.

Ланге, Самуил де (1840—1911) — голландский органист и композитор — 177.

Лахнер, Винцент (1811—1893) — немецкий органист, дирижер и композитор — 15, 104.

Леви, Герман (1839—1900) — немецкий дирижер — 8, 86, 91, 105, 106, 109, 117, 122, 123, 128, 130, 132, 133, 137, 148, 149, 161, 179, 268, 333, 353.

Левинский, Иозеф — венский драматический артист — 353.

Левинская (урожд. Прехэйзен), Ольга — жена венского драматического артиста И. Левинского. В 1873 году Брамс посвятил ей «Пять песен Офелии» — 17, 288.

Левинская, Эльза — жительница Вены — 17.

Лейен, Рудольф фон дер (1851—1910) — банкир, любитель музыки (пианист), автор книги «И. Брамс как человек и друг» (Дюссельдорф, 1905) — 168, 208.

Лешетицкий, Теодор (1830—1915) — выдающийся пианист и фортепианный педагог. В 1852—1878 гг. преподавал в Петербурге, с 1878 года в Вене — 209.

Лист, Ференц (Франц) (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный писатель и музыкально-общественный деятель. Состоял придворным капельмейстером в Веймаре — 4, 6, 13, 15, 46, 47, 49, 53, 65, 83, 99, 164, 171, 220, 267, 355, 358.

Любке, Вильгельм (1826—1893) — немецкий историк искусства — 353.
Люитлен, В. — музыковед, автор статей о творчестве Брамса—223.
Люлли, Жан Батист де (1632—1687) — французский композитор — 324.

Мазон, Даниель Грегори (1873—1953) — североамериканский композитор и музыкальный писатель, автор книг «От Грига до Брамса» (Нью-Йорк, 1902), «Камерная музыка Брамса» (Нью-Йорк, 1933) — 47.
Макарат, Ганс (1840—1884) — австрийский живописец — 359.
Макфаррен, Георг Александр — профессор Кембриджского университета — 140.
Малер, Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер — 11.
Мандишевский, Эвзебиус (1857—1929) — австрийский музыковед и педагог, один из редакторов полных собраний сочинений Шуберта, Гайдна и Брамса, друг Брамса — 186—188, 194, 202, 203, 212, 214, 258, 305, 308, 353, 356.
Маркс, Г. В. — псевдоним, под которым, по мнению Кальбека, Брамс издавал легкую музыку своего сочинения (мнение это оспаривается другими исследователями) — 43.
Марксен, Эдуард (1806—1887) — немецкий пианист, композитор и педагог, учитель И. Брамса — 5, 32, 34—36, 46, 50, 61, 89, 115, 119, 143, 191.
Марморито, Витторио Радикати ди, граф — муж дочери Шумана Юлии — 121.
Маттесон, Иоганн (1681—1764) — немецкий музыкальный теоретик и композитор — 356.
Маршнер, Генрих (1795—1861) — немецкий оперный композитор — 218.
Мейзенбург фон — гофмаршал князя Детмольдского — 71.
Мейзенбург фон, сын предыдущего — 71.
Мейснер-Штраус, Алиса фон — падчерица композитора Иоганна Штрауса-сына — 156.
Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер — 228, 314, 322, 324.
Менцель, Адольф (1815—1905) — немецкий живописец и график — 15, 195, 196, 201, 353.
Миллер, Эуген фон — ротмистр в Вене в 30-е годы XX в. — 17.
Миллер цу Айххольц, Виктор фон — житель Вены, друг Брамса в последнее десятилетие жизни композитора. Основатель Музея Брамса в Гмундене близ Ишля (Австрия) — 189, 211, 212, 214.
Миллер цу Айххольц, Ольга фон — жена Виктора Миллера цу Айххольца — 189, 212, 343.
Миллер цу Айххольц, Эжен фон — сын Виктора и Ольги Миллер цу Айххольц, в последнее десятилетие жизни композитора запечатлел облик Брамса на многочисленных фотографиях — 189, 212.

Михельман, Эмиль — автор книги «Агата фон Зибольд» (Геттинген, 1930) — 73.
Мольтке, Хельмут, граф фон (1800—1891) — прусский фельдмаршал — 10, 189.
Моральт, Иоганн Баптист (1777—1825) — немецкий композитор и скрипач — 327.
Моцарт, Вольфганг Амадей (1756—1791) — 11, 34, 41, 63, 128, 188, 206, 219, 230, 251, 256, 287, 326, 355, 356.
Мошелес, Игнац (1794—1870) — немецкий пианист, композитор и дирижер — 32.
Мошковский, Мориц (1854—1925) — польский пианист и композитор — 156.
Мюллер-Блаттау Иозеф (род. в 1895 г.) — немецкий музыковед, автор книги «Иоганнес Брамс» (Потсдам, 1933) — 43.
Мюльфельд, Рихард (1856—1907) — немецкий кларнетист, — 194, 195, 207.

Нестлер — жители Гамбурга, знакомые Христианы Брамс — 52.
Никиш (урожд. Хейснер), Амелия (? — 1938) — жена Артура Никиша, оперная певица — 209.
Никиш, Артур (1855—1922) — венгерский дирижер и композитор — 4, 15, 99.
Николаи, Отто (1810—1849) — немецкий оперный композитор — 304, 305.
Ноттебом, Мартин Густав (1817—1882) — немецкий музыковед, исследователь творчества Бетховена, педагог и композитор; друг Брамса — 84, 161, 162, 187, 353.
Новалис (псевд.; наст. фам. фон Гарденберг), Фридрих (1772—1801) — немецкий поэт-романтик — 354.

Орель, Альфред (род. в 1889 г.) — австрийский музыковед, автор книги «И. Брамс» (Ольтен, 1948) — 232.
Оссиан — легендарный певец-бард, герой кельтского народного эпоса, которому шотландский поэт Джемс Макферсон (1736—1796) приписал сочиненные им самим песни — 312.
Оттен, Г. Д. — композитор и дирижер филармонического оркестра в Гамбурге — 77.

Паганини, Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач-виртуоз и композитор — 83, 228, 229, 231.
Палестрина, Джованни Пьерлуиджи (1525—1594) — итальянский композитор — 312.
Парлаги, Вильма фон (1863—1923) — художница-портретистка венгерского происхождения — 213.
Пергер, Рихард фон (1854—1890) — австрийский композитор и дирижер, автор книги «И. Брамс» (Лейпциг, 1908) — 186, 214.
Петерс, Карл Фридрих (1779—1827) — владелец лейпцигского музыкального издательства, продолжавшего функционировать под его именем и после его смерти — 43.
Петерсен, Карл — бургомистр Гамбурга, при котором И. Брамс

в 1889 году был избран почетным гражданином города Гамбурга — 189, 190.
Петерсен, Тони (Антони) — дочь бургомистра Гамбурга К. Петерсена — 204.
Поль, Карл Фердинанд (1819—1887) — немецкий музыковед, архивариус и библиотекарь Венского общества любителей музыки в 1866—1887 гг., автор обширного исследования о Гайдне — 15, 84, 124, 127, 136, 143, 161, 162, 187, 266.
Поппер, Давид (1843—1913) — чешский виолончелист-виртуоз, композитор и педагог, профессор Музыкальной академии в Будапеште — 188.
Порубская, Берта — жительница Вены, друг И. Брамса; впоследствии жена Артура Фабера — 79, 82, 86.
Порубский, Эмиль — брат Берты Порубской-Фабер — 79, 82.
Пригер, Эрих (1849—1913) — немецкий музыковед — 238.

Регер, Макс (1873—1916) — немецкий композитор, пианист, органист, дирижер и педагог — 357.
Рёзинг, Элизабет — жена гамбургского ученого, тетка сестер Фёлькерс. В 1861 г. Брамс снимал у нее квартиру в предместье Гамбурга — 81.
Рейнеке, Карл (1824—1910) — немецкий композитор, пианист, дирижер, профессор Лейпцигской консерватории, с 1860 по 1895 г. главный дирижер Лейпцигского оркестра — 52.
Рейнталер, Карл Мартин (1822—1896) — немецкий хоровой дирижер и композитор. Под его управлением в Бремене состоялось первое исполнение «Немецкого реквиема» Брамса (1868)—114.
Рейтер, Мария — состояла в Гамбургском женском вокальном квартете, участвовала в первом исполнении «Немецкого реквиема» в Бремене в апреле 1868 г. — 78.
Рейхардт, Иоганн Фридрих (1752—1814) — немецкий песенный композитор, дирижер, музыкальный писатель — 304.
Ременьи, Эдуард (1830—1898) — венгерский скрипач-виртуоз — 5, 37, 43, 44, 47—50, 223, 232.
Рентген, Юлиус (1855—1932) — голландский композитор, дирижер и пианист — 177.
Рибарц-Хемала — жительница Вены — 343.
Ритер-Бидерман, Якоб Мельхиор (1811—1876) — швейцарский музыкальный издатель — 109, 115.
Ритмюллер, Карл — владелец фортепианной фабрики в Геттингене — 72.
Рихтер, Ганс (1843—1916) — немецкий дирижер — 145, 171, 212.
Роберт, Э. — драматический артист — 353.
Роттенберг, Людвиг (1864—1932) — австрийский дирижер и композитор — 186.
Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829—1894) — русский пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 105, 122, 126.

Рудорф, Эрнст Фридрих (1840—1916) — немецкий пианист, композитор и педагог — 118, 119.
Руст, Вильгельм (1822—1892) — немецкий органист, педагог, музыковед; в 1880—1892 гг. кантор церкви св. Фомы в Лейпциге — 142, 143.

Смит, Этель (1858—1944) — английский композитор — 142.
Соллертинский, Иван Иванович (1902—1944) — советский музыкальный писатель — 3.
Стефенсон, Курт (род. в 1899) — немецкий музыковед, составитель книги «Исповедь Брамса-патриота» (1933) — 102.
Стонборо, Дж., д-р — житель Вены, владел некоторыми рукописями Брамса — 276, 311.

Таузиг, Карл (1841—1871) — польский пианист-виртуоз и педагог — 4, 16, 83, 84, 98—101, 229.
Тауш, Юлиус (1827—1895) — немецкий дирижер, музыкальный директор в Дюссельдорфе после Р. Шумана — 143, 144.
Тик, Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик — 293.
Тильгнер, Виктор (1844—1896) — венский скульптор — 206.
Тоггенбург, Крафт фон — немецкий миннезингер — 220.
Тодеско — пианист-виртуоз — 39.
Трукса, Целестина — вдова венского журналиста, домохозяйка Брамса с 1888 года до его смерти — 181, 193, 211, 345.
Тургенев, Иван Сергеевич (1818—1883) — русский писатель—105.

Фабер, Артур — венский промышленник, муж Берты Порубской — 79, 86, 110, 209, 211, 214, 353.
Фабер, Берта — см. Порубская Берта.
Фармер, Джон (1836—1901) — английский органист и композитор, музыкальный директор Баллиол-колледжа в Оксфорде, поклонник творчества Брамса — 115.
Фейербах, Ансельм (1827—1880) — немецкий живописец и портретист — 105—107, 136, 167, 337, 339, 353, 359.
Феллингер (урожд. Кёстлин), Мария Регина (1849—1925) — жена Роберта Феллингера, после переезда семьи в Вену (1881) один из близких друзей Брамса — 180, 181, 209.
Феллингер, Рихард, д-р (1848—1903) — директор промышленного предприятия «Сименс и Гальске», с 1881 г. жил в Вене, друг Брамса — 173, 174, 209, 211, 214, 353.
Фелькерс, Бетти — участница гамбургского женского вокального квартета — 78, 81.
Фелькерс, Мария — участница гамбургского женского вокального квартета — 78—81.
Фогль, Людовика (? —1888) — квартиросъемщица в Вене, у которой Брамс вплоть до ее смерти снимал квартиру — 180.
Форкель, Иоганн Николаус (1747—1818) — немецкий музыковед, автор известного исследования о И. С. Бахе — 356.
Фосс, Генрих — владелец частной школы в Гамбурге, в которой И. Брамс учился в 1839—1843 гг. — 31.

Фосс, Рихард — австрийский поэт — 353.

Франк, Эдуард (1817—1893) — немецкий пианист и композитор; в 1850—1858 состоял профессором Кёльнской консерватории по классу фортепиано — 71.

Франц, Роберт (1815—1892) — немецкий композитор — 129.

Фрейнд, Роберт (1852—1936) — венгерский пианист — 201, 274.

Фридерика, принцесса Детмольдская, сестра князя Леопольда III; Брамс давал ей уроки игры на фортепиано — 69.

Фридлендер, Макс (1852—1934) — немецкий музыковед, автор работ о песенном творчестве И. Брамса — 304, 308.

Фрич-Эстранжен — поклонница творчества Брамса, проживавшая в Марселе — 182.

Фукс, Иоганн Иозеф (1660—1741) — австрийский композитор и музыкальный теоретик — 356.

Фукс, Роберт (1847—1927) — австрийский композитор, органист, педагог — 186.

Хассе, Карл (род. в 1883 г.) — немецкий композитор и музыковед, совместно с Э. Бюкеном редактировал изданное «Брейткопфом и Гертелем» в 1938 г. неизвестное до того времени фортепианное трио A-dur Брамса — 238.

Хауэр, Оттилия — австрийская певица — 86, 97.

Хегар, Фридрих (1841—1927) — швейцарский скрипач, композитор, дирижер и педагог — 109, 201.

Хеерман, Гуго (1844—1935) — немецкий скрипач, один из первых исполнителей скрипичного концерта Брамса — 147.

Хейбергер, Рихард (1850—1914) — австрийский композитор, хоровой дирижер и музыкальный критик, автор биографии Брамса, опубликованной в «Биографическом ежегоднике» (1898) — 186, 209.

Хельмесбергер, Иозеф (1828—1893) — австрийский скрипач и дирижер, основатель струнного квартета, носившего его имя — 87, 122, 188.

Хельдбург (урожд. Франц), Елена фон (1839—1923) — драматическая артистка, с 1873 г. жена герцога Саксен-Мейнингенского Георга II — 166.

Хельти, Людвиг Генрих Христоф (1748—1776) — немецкий поэт-лирик — 291.

Хенкель, Карл (1864—1929) — немецкий поэт, автор стихов на социальные темы — 327.

Хеншель, Георг (1850—1934) — немецкий концертный певец (баритон) и композитор — 16, 142, 143.

Хербек, Иоганн фон (1831—1877) — австрийский дирижер и композитор, руководил симфоническими и хоровыми концертами венского Общества любителей музыки — 87, 88, 114, 121, 122, 130, 131.

Хертцка, д-р — врач, лечивший Брамса на курорте Ишль в 1896 году — 209.

Херцогенберг, Генрих фон (1843—1900) — австрийский компози-

тор и педагог, друг Брамса, муж Элизабет фон Херцогенберг — 97, 142, 144, 149, 165, 199; 298.

Херцогенберг (урожд. Штокхаузен), Элизабет фон (1847—1892) — друг Брамса, жена Генриха фон Херцогенберга — 97, 134, 155, 174, 197.

Хок, И. К. — житель Праги, переписывался с Брамсом — 151.

Хольштейн (урожд. Саломон), Гедвига фон — знакомая И. Брамса — 213.

Хофмейстер, Фридрих — (1782—1864) — основатель и владелец одноименного музыкального издательства в Лейпциге — 43.

Хоэнталь, Ида, графиня фон — жительница Лейпцига, детям которой с 1854 г. давал уроки музыки брат И. Брамса Фриц. Ей посвящена соната И. Брамса ор. 5—56.

Хубай, Енё (1858—1937) — венгерский скрипач, ученик Иоахима, дирижер, композитор и педагог — 188.

Хупка, Иозеф, д-р — профессор Венского университета — 17.

Хэдов, Вильям Генри (1859—1937) — английский музыковед, впервые опубликовавший в 1933 году инструментованные Брамсом для певца Ю. Штокхаузена песни Шуберта «Мемнон», «К вознице Кроносу» и «Тайное» — 336.

Цуккальмальо, Антон Вильгельм Флорентин (1803—1869) — немецкий фольклорист и музыкальный писатель, издал несколько сборников немецких народных песен в своей обработке — 305.

Чайковский, Петр Ильич (1840—1893) — 11.

Шарф, Антон (1845—1903) — австрийский медальер, автор медали, выпущенной в честь шестидесятилетия И. Брамса в 1893 году — 202.

Шейн, Иоганн Герман (1586—1630) — немецкий композитор, сочинявший по преимуществу церковную музыку; с 1615 состоял кантором церкви св. Фомы в Лейпциге — 317.

Шиллер, Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт и драматург — 41, 337—339.

Ширмер, Густав (1829—1893) — основатель и владелец музыкального издательства в Нью-Йорке — 288.

Шифф — житель Амстердама, поклонник творчества Брамса — 139.

Шмидт, Эрих (1853—1913) — немецкий историк литературы — 353.

Шмитт, Георг Алоиз (1827—1902) — немецкий композитор и дирижер, в 1857—1892 гг. придворный капельмейстер в Шверине — 154.

Шнак, Фриц (1851—?) — сын Каролины Брамс от первого брака, часовщик — 126.

Шнеевейс, Франц — брат жены И. Иоахима Амалии — 158.

Шольц, Бернгард (1835—1916) — немецкий дирижер и композитор, друг Брамса — 99, 157.
Шопен, Фридерик (1810—1849) — 35, 218, 229, 233, 356.
Шопенгауэр, Артур (1788—1860) — немецкий философ — 83.
Шпейдель Людвиг (1830—1906) — венский журналист и музыкальный критик — 166.
Шпис, Гермина (1857—1893) — немецкая концертная певица (меццо-сопрано), ученица Штокхаузена — 168—170, 179, 200, 350.
Шпитта, Филипп (1841—1894) — немецкий музыковед-историк, автор исследования о И. С. Бахе — 203, 305, 353.
Шретер, Алоизия — немецкая певица — 351.
Шретер, Леопольд фон — венский врач, профессор — 209.
Штандгартнер, д-р — венский знакомый Брамса, представивший его в феврале 1864 года Рихарду Вагнеру — 98.
Штегеман, Макс (1843—?) — немецкий оперный певец (баритон) и преподаватель пения — 154.
Штейнбах, Фриц (1855—1916) — немецкий дирижер — 136, 137, 188, 206.
Штернау К. О.— дрезденский поэт и новеллист — 222.
Штокингер — австрийский консул в Лондоне — 141.
Штокхаузен, Элизабет фон — см. Херцогенберг.
Штокхаузен, Юлиус (1826—1906) — немецкий камерный певец (баритон), дирижер и педагог; друг И. Брамса — 77, 78, 81, 89, 91, 95, 101, 102, 114, 115, 138, 168, 177, 291, 327, 336.
Шторм, Теодор (1817—1888) — немецкий поэт и писатель-новеллист — 116.
Штраус, Адель — жена Иоганна Штрауса-сына — 156, 210.
Штраус, Иоганн-сын (1825—1899) — австрийский композитор, скрипач и дирижер — 105, 212, 231.
Штраус, Рихард (1864—1949) — немецкий композитор — 4, 13, 16, 175, 188.
Штраус-Мейснер, Алиса фон — падчерица Иоганна Штрауса-сына — 156.
Шуберт, Франц (1797—1828) — 13, 34, 84, 188, 228, 229, 231, 239, 241, 244, 251, 255, 284, 287, 292, 327, 337, 354, 356.
Шуман (урожд. Вик), Клара (1819—1896) — пианистка, жена Роберта Шумана, друг Брамса — 5, 16, 25 — 27, 41, 53, 56—65, 67, 68, 73, 76, 78, 82, 86, 90, 95, 104—106, 108, 115, 121, 122, 128, 133, 141, 143, 144, 149, 150, 152, 157, 161, 165, 174, 175, 186, 196—198, 200, 207, 208, 215, 224—226, 230, 237, 263, 349—351, 356.
Шуман, Роберт (1810—1856) — 4, 6, 11, 16, 41, 42, 49, 52—59, 61, 62, 65, 67, 75, 81, 88, 94, 108, 109, 116, 132, 143, 154, 197, 198, 213, 215, 218, 221, 223—226, 228, 231, 233, 238, 239, 263, 268, 291, 322, 325, 326, 352, 354, 356.
Шютц, Генрих (1585—1672) — немецкий композитор — 326.

Эбнер, Эдвард — муж певицы Оттилии Хауэр — 86.
Эванс, Эдвин-старший (1844—1923) — английский органист и музыковед, автор обширного четырехтомного труда о сочинениях Брамса (Лондон, 1912—1936) — 266.
Экснер, Зигмунд — венский ученый-юрист, друг писателя Готфрида Келлера, позднее и Брамса. Принял участие в поездке Брамса в Италию в 1881 г.— 135.
Экснер (позднее в замужестве Фриш), Мария — сестра Зигмунда Экснера — 136.
Энгельман, Теодор Вильгельм (1843—1909) — психолог, профессор университета в Утрехте (Голландия) и позднее в Берлине, друг Брамса — 139, 156, 210, 353.
Эпштейн, Юлиус (1832—1926) — австрийский пианист и педагог, друг Брамса — 87, 97, 174, 214.
Эрк, Людвиг Христиан (1807—1883) — немецкий фольклорист, собиратель народных песен — 305.
Эрк, Мальвина (?—1865) — жительница Гамбурга — 52.
Эрман, А. фон — автор книги «Иоганнес Брамс» и тематического каталога его сочинений (Лейпциг, 1933) — 23, 47.
Эрнест, Густав (1858—1941) — немецкий музыкальный писатель, автор книги «И. Брамс» (Берлин, 1930) — 263.

Ян, Отто (1813—1869) — немецкий археолог, филолог, художественный критик, автор известной монографии о Моцарте — 41.
Янечек, Алоиз — церковный музыкант в Карлсбаде — 209, 210.
Яунер, Франц фон (1832—1900) — австрийский дирижер, в 1875—1880 гг. директор Венской оперы — 151.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. БРАМСА [1]

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Op. 1. Соната № 1, C-dur. Соч.: 1852—1853, Гамбург. Изд.: 1853, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 17 декабря 1853, Лейпциг, Брамс. Русск. изд.: М., 1938. Посв. Иозефу Иоахиму. Автогр.: Вена, Нац. библ. — 39, 56, 57, 220—221, 234.

Op. 2. Соната № 2, fis-moll. Соч.: ноябрь 1852, Гамбург. Изд.: 1853, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 2 февраля 1882, Вена, Бюлов. Русск. изд.: М., 1938. Посв. Кларе Шуман — 39, 56, 219, 220, 231, 234.

Op. 4. Скерцо es-moll. Соч.: 1851, Гамбург. Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 17 марта 1867, Вена, Брамс. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. [2] Посв. Э. Ф. Венцелю. Автогр.: Лейпциг, Брейткопф и Гертель — 39, 218.

[1] В указатель включены все произведения И. Брамса, в том числе и не упоминаемые в книге Гейрингера. Для каждого сочинения указано время и место создания, первого исполнения, первого издания и первого издания в России или в СССР, местонахождение автографа, посвящение. Произведения Брамса расположены по жанрам, а внутри каждого раздела — по номерам сочинений. Переводы названий хоровых и вокальных произведений, не упоминаемых в книге Гейрингера, принадлежат составителю. В скобках указаны оригинальные немецкие названия. При наличии русских изданий с печатным русским текстом приводятся традиционные русские названия. В конце справки о сочинении указываются страницы настоящего издания, на которых оно упоминается. Указатель составлен В. Струковым.

[2] Издано в сборнике «Прогрессивная библиотека. Новый выбор классических и новейших пьес». Сост. и ред. В. Р. Вильшау.

Op. 5. Соната № 3, g-moll. Соч.: октябрь 1853, Дюссельдорф. Изд.: 1854, Зенф, Лейпциг. Исп.: 23 октября 1854, Лейпциг, Клара Шуман (Анданте и скерцо). 6 янв. 1863, Вена, Брамс (целиком). Русск. изд.: М., 1930. Посв.: графине И. фон Хоэнталь. Автогр. (?): Берлин, частн. колл. К. Фрейхеррна — 56, 221, 222.

Op. 9. Вариации на тему Роберта Шумана fis-moll [1]. Соч.: лето 1853 (№№ 10—11); июнь 1854, Дюссельдорф (№№ 1—9; 12—16). Закончены 12 августа 1854 ко дню именин Клары Шуман. Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: декабрь 1879, Берлин, Бюлов. Русск. изд.: М., 1930. Посв.: Кларе Шуман. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 59, 224, 225, 231, 233.

Op. 10. Баллады. 1. Andante (d-moll) [2]. 2. Andante (D-dur). 3. Интермеццо. Allegro (h-moll). 4. Andante (H-dur). Соч.: 1854, Дюссельдорф. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 21 марта 1861, Вена, Клара Шуман (№ 2); 23 ноября 1867, Вена, Брамс (все). Русск. изд.: М. — Л., 1938. Посв. Ю. О. Гримму — 64, 226, 231.

— — Две жиги. 1. a-moll. 2. h-moll. Соч.: 1855. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Русск. изд.: М., 1962 (т. II Полн. собр. соч. для ф-но под ред. Я. Мильштейна). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 227.

— — Две сарабанды. 1. a-moll. 2. h-moll. Соч.: 1855. Изд.: 1917, Немецкое общество Брамса, Берлин. Исп.: 20 января 1856, Вена, Клара Шуман. Русск. изд.: М., 1962 (т. II полн. собр. соч. для ф-но под ред. Я. Мильштейна). Автогр.: только сарабанды № 2 (h-moll) — Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 227.

Op. 21 № 1. Вариации на собственную тему D-dur. Соч.: 1857, Дюссельдорф. Изд.: 1861, Н. Зимрок, Бонн [3]. Исп.: март 1868, Копенгаген, Брамс. Русск. изд.: М. — Л., 1938 [3] — 227.

Op. 21 № 2. Вариации на венгерскую песню D-dur. Соч.: 1853, Дюссельдорф. Изд.: 1861, Н. Зимрок, Бонн [4]. Исп.: 25 марта 1874, Лондон, Фл. Мей. Русск. изд.: М. — Л., 1938 [4]. Автогр.: Вена, Гор. библ. — 35, 223.

Op. 24. Вариации и фуга на тему Генделя B-dur [5]. Соч.: 1861, Гамбург. Изд.: 1862, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 7 декабря 1861, Клара Шуман. Русск. изд.: М., 1929. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж.

[1] Тема взята Брамсом из «Пестрых листков» Шумана.

[2] Написана по шотландской балладе «Эдвард».

[3] Вместе с «Вариациями на венгерскую песню» D-dur.

[4] Вместе с «Вариациями на собственную тему» D-dur.

[5] В одном из автографов озаглавлены как «Вариации для дорогой подруги» («Variationen für eine liebe Freundin»). Тема

Стонборо, а также Лейпциг, Брейткопф и Гертель — 81, 88, 98, 227, 228, 231.

Op. 35. Этюды для фортепиано. Вариации на тему Паганини a-moll (тетради I—II)[1]. Соч.: 1862—1863, Вена. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман, Лейпциг. Исп.: 25 ноября 1865, Цюрих, Брамс. Русск. изд.: М., 1935, Автогр.: Лейпциг, Брейткопф и Гертель — 83, 228, 229, 231.

Op. 39. Вальсы. 1. H-dur. 2. E-dur. 3. gis-moll. 4. e-moll. 5. E-dur. 6. Cis-dur. 7. cis-moll. 8. B-dur. 9. d-moll. 10. G-dur. 11. h-moll. 12. E-dur. 13. H-dur. 14. gis-moll. 15. As-dur. 16. cis-moll. Соч.: 1867, Вена. Изд.: 1867, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: М., 1935; Иогансен, до 1917 (№ 1). Посв.: Э. Ганслику[2] — 231—232.

Op. 39. Вальсы. Облегченное издание. 1. H-dur. 2. E-dur. 3. gis-moll. 4. e-moll. 5. E-dur. 6. C-dur. 7. cis-moll. 8. B-dur. 9. d-moll. 10. G-dur. 11. h-moll. 12. E-dur. 13. C-dur. 14. a-moll. 15. A-dur. 16. d-moll. Соч.: 1867, Вена. Изд.: 1867, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: т. II полн. собр. соч. для ф-но под ред. Я. Мильштейна, М., 1962.

Op. 76. Фортепианные пьесы [восемь]. 1. Каприччио (fis-moll). 2. Каприччио (h-moll). 3. Интермеццо (As-dur). 4. Интермеццо (B-dur). 5. Каприччио (cis-moll). 6. Интермеццо (A-dur). 7. Интермеццо (a-moll). 8. Каприччио (C-dur). Соч.: 1871 (№ 1) и 1878, Пёртшах. Изд.: 1879, Н. Зимрок, Берлин (тетр. I, №№ 1—4, и тетр. II, №№ 5—8). Исп.: 22 октября 1879, Вена, И. Брюэль (№ 2); 4 января 1880, Лейпциг, Ганс Бюлов (все). Русск. изд.: М., 1931 (№ 2) — 147, 233.

Op. 79. Две рапсодии. 1. h-moll. 2. g-moll. Соч.: 1879, Пёртшах. Изд.: 1880, Н. Зимрок, Берлин. Исп.: 20 января 1880, Крефельд, Брамс. Русск. изд.: М., 1931 (№ 1); Л., 1937 (№ 2). Посв.: Э. фон Херцогенберг — 147, 234.

Op. 116. Фантазии. 1. Каприччио (d-moll). 2. Интермеццо (a-moll). 3. Каприччио (g-moll). 4. Интермеццо[3] (E-dur). 5. Интермеццо (e-moll). 6. Интермеццо (E-dur). 7. Каприччио (d-moll). Соч.: 1891—1892, Ишль. Изд.: 1892, Н. Зимрок, Берлин (тетр. I, №№ 1—3, и тетр. II,

взята Брамсом из сюиты B-dur Г. Ф. Генделя «3 Lecons», где она значится как «Ария» («Air») и сопровождается пятью небольшими вариациями.

[1] Тема взята Брамсом из двадцать четвертого каприса Паганини.

[2] Основной вариант в 2 руки вышел вместе с облегченным изданием и вариантом в 4 руки.

[3] 4-я пьеса цикла первоначально называлась «Ноктюрн».

№№ 4—7). Исп.: 30 января 1893, Вена, Б. Ставенхаген. Русск. изд.: М., 1962, т. II полн. собр. соч для ф-но под ред. Я. Мильштейна — 202, 234—236.

Op. 117. Три интермеццо. 1. Es-dur. 2. b-moll. 3. cis-moll. Соч.: 1882, Ишль. Изд.: 1892, Н. Зимрок, Берлин. Исп.: 18 февраля 1893, Вена, Б. Ставенхаген (№ 1); 30 января 1893, Вена, Брамс. Русск. изд.: М., 1962, т. II полн. собр. соч. для ф-но под ред. Я. Мильштейна — 202, 234—236.

Op. 118. Фортепианные пьесы (шесть). Интермеццо (a-moll). 2. Интермеццо (A-dur). 3. Баллада (g-moll). 4. Интермеццо (f-moll). 5. Романс (F-dur). 6. Интермеццо (es-moll). Соч.: 1892 или 1893, Ишль. Изд.: 1893, Н. Зимрок, Берлин[1]. Исп.: январь 1894, Лондон, Эльбеншютц. Русск. изд.: М., 1930—202, 234—236.

Op. 119. Фортепианные пьесы (четыре). 1. Интермеццо (h-moll). 2. Интермеццо (e-moll). 3. Интермеццо (C-dur). 4. Рапсодия (Es-dur). Соч.: 1892 или 1893, Ишль. Изд.: 1893, Н. Зимрок, Берлин[2]. Исп.: январь 1894, Эльбеншютц. Русск. изд.: М., 1930 — 202, 234—236.

— 51 упражнение для фортепиано. Соч. 1890—1892. Изд.: 1893, Н. Зимрок, Берлин (тетр. I, №№ 1—25, и тетр. II, №№ 26—51). Русск. изд.: М., 1935 (тетр. I, №№ 1—25); М., 1936 (тетр. II, №№ 26—51). Юргансен, Петербург, до 1917 — 229—230.

ОБРАБОТКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

— — Этюд по Ф. Шопену (этюд № 1)[3]. Соч.: послеё 1865. Изд.: 1869, Зенф, Лейпциг — 229.

— — Рондо по Веберу (этюд № 2)[4]. Соч.: 1852, Гамбург. Изд.: 1869, Зенф, Лейпциг. Русск. изд.: М., 1958[5]. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 229.

— — Presto по И. С. Баху[6]. Первая обработка (этюд № 3). Соч.? Изд.: 1879, Зенф, Лейпциг. Русск. изд.: М., 1930—229.

[1] Вместе с 4 пьесами ор. 119.

[2] Вместе с 6 пьесами ор. 118.

[3] По этюду f-moll, ор. 25, Шопена.

[4] Этюд для левой руки по рондо «Perpetuum mobile» из сонаты Вебера.

[5] В русском изд. публикуются одновременно оригинальный текст в редакции Листа и обработки Чайковского и Годовского.

[6] По Presto из сонаты № 1 G-dur для скрипки соло Баха.

— — Presto по И. С. Баху. Вторая обработка[1] (Этюд № 4). Соч.:? Изд.: 1879, Зенф, Лейпциг.
— — Чакона по И. С. Баху[2] (Этюд № 5). Соч.: около 1860. Изд.: 1879, Зенф, Лейпциг. Исп.: 7 декабря 1881, Прага, Смитански. Русск. изд.: М., 1932. Автогр. Вена, частн. колл. П. Витгенштейна — 229.
— — Гавот по Кр. Глюку[3]. Соч.: около 1855. Изд.: 1871, Зенф, Лейпциг. Исп.: 20 января 1856, Вена, Клара Шуман. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. Посв.: Кларе Шуман — 230.
— — Экспромт по Ф. Шуберту[4]. Соч.:? Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг — 229.
— — Тема с вариациями d-moll[5]. Соч.: 1860. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 31 октября 1865, Франкфурт-на-Майне, Клара Шуман. Посв.: Кларе Шуман. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо.
— — Венгерские танцы. Соч.: 1872. Изд.: 1879, Н. Зимрок, Берлин (№№ 1—10); 1881, Н. Зимрок, Берлин (№№ 11—21)[6]. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон[7], М. — 13, 232, 299.
— — Каденция к концерту d-moll И. С. Баха. Соч.:? Изд.: 1927, Брайткопф и Гертель, Лейпциг. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо[8] — 230.
— Две каденции к концерту G-dur Моцарта (К. 453) Соч.:? Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Русск. изд.: М., 1956 — 230.
— — Каденция к концерту d-moll Моцарта (К. 466). Соч.: 1855 или 1856, Гамбург. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо[9] — 230.

[1] Вторая обработка сделана для левой руки.

[2] Обработка для левой руки.

[3] По гавоту из оперы «Парис и Елена» Глюка.

[4] На копии рукописи, находящейся в Обществе любителей музыки в Вене, имеется название «Экспромт ор. 90 № 2 Ф. Шуберта. Этюд для левой руки» без указания даты написания и имени Брамса. Гроув в музыкальном словаре ставит авторство Брамса под сомнение.

[5] Концертная обработка вариаций из струнного секстета B-dur ор. 18, сделана для Кл. Шуман к ее дню рождения 13 сентября 1860 и посвящена ей в знак дружеского привета.

[6] Полн. собр. соч. Брамса (Брейткопф и Гертель, 1927) включает лишь первые 10 танцев. Та же ошибка имеет место и в полн. собр. соч. для ф-но Брамса под ред. Я. Мильштейна (т. III, М., 1964).

[7] Имеется облегченное переложение Р. Келлера, а также переложения для 2 ф-но в 8 рук (до 1917, Гутхайль, М.).

[8] Автограф без указания даты и авторства.

[9] На автографе имеется надпись рукой Кл. Шуман: «Каденция Брамса к концерту d-moll Моцарта с использованием

— — Каденция к концерту c-moll Моцарта (К. 491). Соч.: около 1855. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо.
— — Две каденции к концерту G-dur Бетховена. Соч.: 1855, Гамбург. Изд.: 1907, Немецкое общество Брамса, Берлин — 230.
— — Каденция к концерту c-moll Бетховена, ор. 37. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг [1] — 230.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

Ор. 23. Вариации на тему Шумана. Соч.: ноябрь 1861, Гамбург. Изд.: 1863, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Исп.: 12 января 1864, Вена, Брамс и Н. фон Астен. Посв.: Юлии Шуман — 81, 228.
Ор. 39. Вальсы [2]. Соч.: 1865, Вена. Изд.: 1867, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Исп.: 17 марта 1867, Вена, сестры Врабель. Посв. Э. Ганслику — 231, 232.
Ор. 52a. «Песни любви». Вальсы [3]. Соч.: 1868—1869, Вена. Изд.: 1869, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. [4] — 120, 137, 272, 293—295, 297, 299.
Ор. 65a. «Новые песни любви». Вальсы [5]. Соч.: 1874. Изд.: 1877, Н. Зимрок, Берлин. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. [6] — 136, 293—295, 299.

моей каденции. Я, в свою очередь, использовала в своей позднее изданной каденции некоторые места из каденции Брамса и т. д. Клара Шуман, 1891».

[1] Издательство Брейткопф и Гертель использовало для печати копию рукописи Брамса, находящуюся в Венской гор. библ. Однако автором каденции является не Брамс, а Мошелес. Вероятно, каденция Мошелеса была переписана от руки Брамсом в личных нуждах и позднее ошибочно принята за сочинение самого Брамса. В музыкальном словаре Гроува эта каденция также ошибочно приписывается Брамсу.

[2] См. также произведения для ф-но соло. Вариант вальсов для ф-но в 4 руки — основной. Вариант вальсов для ф-но в 2 руки и облегч. ред. возникли позже.

[3] См. вокальные квартеты. Перв. изд. имело текст на нем. и англ. яз. Цикл написан на стихи из «Полидоры» Г. Ф. Даумера.

[4] В русск. изд. имеется текст на нем. и русск. яз.

[5] См. вокальные квартеты. В нотах напечатан текст на нем. яз. Цикл написан на стихи из «Полидоры» Г. Ф. Даумера. Последний номер цикла на слова Гёте.

[6] Русск. изд. снабжено текстом на нем. и русск. яз.

— — Венгерские танцы[1]. 1. g-moll. 2. d-moll. 3. F-dur. 4. fis-moll. 5. fis-moll. 6. Des-dur. 7. F-dur. 8. a-moll. 9. e-moll. 10. E-dur. 11. d-moll. 12. d-moll. 13. D-dur. 14. d-moll. 15. B-dur. 16. f-moll. 17. fis-moll. 18. C-dur. 19. h-moll. 20. e-moll. 21. e-moll. Соч.: с 1858 или раньше. Изд.: 1869, тетр. I—II; 1880, тетр. III—IV, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. — П.; М., 1954—13, 232, 299.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ 2-х ФОРТЕПИАНО

Op. 34.♭ Соната f-moll[2]. Соч.: зима 1862/1863. Изд.: 1872, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: М., 1937 — 81, 230—231.

Op. 56b. Вариации на тему Гайдна[3]. Соч.: 1873. Изд.: 1873, Зимрок, Берлин. Автогр.: Венск. гор. библ. — 131—133, 232, 233.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

— — Две прелюдии и фуги. 1. a-moll. 2. g-moll. Соч.: май 1856 (№ 1), февраль 1857 (№ 2), Дюссельдорф. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Посв.: № 1 посв. Кларе Шуман. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 236.

— — Фуга as-moll. Соч.: 1857, Дюссельдорф. Изд.: 20 июля 1864, Брейткопф и Гертель, Лейпциг (приложение к № 29 «Всеобщ. муз. газеты») — 236.

— — Хоральная прелюдия и фуга «О печаль, о сердечная тоска» («О печаль, о скорбь») a-moll. Соч.: 1857, Дюссельдорф. Изд.: 1882, Е. В. Фрич, Лейпциг (приложение к 13-му выпуску «Муз. еженедельника»). Автогр.: Венск. гор. библ.[4] — 236—237.

Op. 122. Одиннадцать хоральных прелюдий[5]. 1. «Иисусе мой, меня избравший к блаженству вечному» («Mein

[1] Вариант для ф-но в 4 руки — основной. Позднее появилась обработка для ф-но в 2 руки.

[2] См. камерную музыку, фортепианный квинтет op. 34.

[3] См. также сочинения для оркестра.

[4] Автограф был подарен Брамсом в 1873 г. высоко им ценимому ученому Шпитте.

[5] В полн. собр. соч. Брамса (Брейткопф и Гертель, Лейпциг) ко всем хоральным прелюдиям даны тексты хоралов для облегчения понимания содержания музыки. Все 11 хоральн. прелюдий были изданы в 1941 г. изд. «Брейткопф и Гертель», Лейпциг, в переложении для ф-но Л. Миллера.

Jesu, der du mich») e-moll. 2. «Иисусе сладчайший, в чем было преступление твое?» («Herzliebster Jesu») g-moll. 3. «О жизнь, я должен покинуть тебя» («O, Welt, ich muß dich lassen») F-dur. 4.[1] «Всей душою я радуюсь» («Herzlich tut mich erfreuen») D-dur. 5. «Готовься к празднику, о нежная душа» («Schmücke dich, o liebe Seele») E-dur. 6. «О, как же вы блаженны, благочестивые» («O, wie selig seid ihr doch») d-moll. 7. «О господь, блаженный боже» («O Gott, du frommer Gott») a-moll. 8. «Роза нежно расцвела» («Es ist ein Ros' entsprungen») F-dur. 9. «Всей душой стремлюсь я к блаженному концу» («Herzlich tut mich verlangen») a-moll. 10.[1] «Всей душой стремлюсь я к блаженному концу» («Herzlich tut mich verlangen») a-moll. 11. «О жизнь, я должен покинуть тебя» («O, Welt, ich muß dich lassen») F-dur. Соч.: май — июль 1896. Изд.: Зимрок, Берлин (тетр. I, №№ 1—4, тетр. II, №№ 5—11). Автогр.: Вена, Общество любителей музыки.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

Op. 8. Трио B-dur, I ред. (скр., виолонч., ф-но). Соч.: 1853—1854, Ганновер. Изд.: январь 1854, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Автогр.: Брейткопф и Гертель — 57, 58, 239, 240. То же, II ред.[2] (скр., виолонч., ф-но). Соч.: 1890 (?). Изд.: 1891, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1956.

Op. 18. Секстет B-dur (2 скр., 2 альта, 2 виолонч.). Соч.: 1859—1860. Изд.: 1862, Зимрок, Берлин — 70, 240—241.

Op. 25. Квартет g-moll (скр., альт., виолонч., ф-но). Соч.: 1857 — сент. 1861. Изд.: 1863, Зимрок, Берлин. Исп.: 16 ноября 1862, Брамс и квартет Хелльмесбергера. Русск. изд.: М., 1938. Посв. барону Р. фон Дальвик. Автогр.: Вена, В. Кукс — 81, 87, 241, 242.

Op. 26. Квартет A-dur[3] (скр., альт, виолонч., ф-но). Соч.:

[1] № 4 является второй обработкой № 3, а № 10 — второй обработкой № 9.

[2] В связи с подготовкой второго издания Брамсом были сделаны некоторые изменения, переросшие затем в новую редакцию всего сочинения. Сопоставление обеих редакций дает несравнимый по ценности материал для изучения техники композиции Брамса. В 1890 (?) г. Брамсом были сделаны некоторые изменения, с которыми эта редакция была издана в 1891 г. Зимроком в Берлине. Имеется обработка О. Зингера для ф-но в 4 руки.

[3] Имеется переложение для ф-но в 4 руки (Зимрок, Берлин).

1861—1862. Изд.: 1863, Зимрок, Берлин. Исп.: 29 ноября 1862, Вена. Русск. изд.: М., 1938. Посв. Э. Рёзинг — 81, 87, 88, 242.

Op. 34a Квинтет f-moll[1] (2 скр., альт, виолонч., ф-но). Соч.: осень 1864. Изд.: 1865, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: М., 1933. Посв. «Её королевскому величеству принцессе Анне фон Гессен» — 81, 93, 107, 216, 230, 242, 243.

Op. 36. Секстет G-dur[2] (2 скр., 2 альта, 2 виолонч.) Соч.: сентябрь 1864 — май 1865. Изд.: 1866, Зимрок, Берлин — 75, 76, 107, 244, 245, 355.

Op. 40. Трио Es-dur (скр., валт., или альт, или виолонч., ф-но)[3]. Соч.: 1865 или 1853. Изд.: 1868, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1953 — 245.

Op. 51 № 1. Квартет c-moll[4] (2 скр., альт, виолонч.). Соч.:? лето 1873, Тутциг. Изд.: 1873, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1932. Посв. Т. Бильроту. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 131, 239, 245—247, 294.

Op. 51 № 2. Квартет a-moll[5]. (2 скр., альт, виолонч.). Соч.: ? — лето 1873, Тутциг. Изд.: 1873, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1931. Посв. Т. Бильроту. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 131, 245—247, 294.

Op. 60. Квартет c-moll (скр., альт, виолонч., ф-но). Соч.[6]: 1855—1874; 1875, Цигельхаузен (перераб.). Изд.: 1875, Зимрок, Берлин. Русск изд.: М., 1935. Автогр.:

[1] Это произведение, возникшее первоначально как струнный квинтет, было переработано зимой 1893/1894 гг. в сонату для 2-х ф-но, изданную позднее как op. 34b. Летом 1864 г. это сочинение получило свою окончательную редакцию в виде фортепианного квинтета. Первоначальный вариант квинтета для одних струнных Брамс не издавал и позднее уничтожил.

[2] Имеется обработка О. Зингера для ф-но в 4 руки.

[3] В Обществе любителей музыки в Вене сохранился личный экземпляр Брамса. Указание на возможность замены валторны альтом или виолончелью было включено в название по желанию Брамса при последующем издании. Основой для публикации явилась рукопись неизвестного переписчика, которую Э. Бюкен обнаружил в Бонне в наследии Эриха Пригера с вырезанным титульным листом и без указания авторства. Проф. Бюкен считает, что трио сочинено летом 1853 в Бонне или Мелеме.

[4] Имеется обработка для ф-но П. Кленгеля.

[5] Имеется переложение для ф-но в 4 руки (Зимрок, Берлин).

[6] В 1855 г. Брамсом были сочинены I ч. в cis-moll и II ч. — Andante E-dur. Зимой 1873/1874 гг. Брамс заканчивает финал и дополнительно пишет скерцо.

Вена, Общество любителей музыки (посл. часть) — 64, 136, 247, 248.

Op. 67. Квартет B-dur[1] (2 скр., альт, виолонч.). Соч.: 1875, Цигельхаузен. Изд.: 1876, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1938. Посв. проф. Т. В. Энгельману. Автогр.: частн. колл. — 137, 139, 248—250.

Op. 87. Трио C-dur (скр., виолонч., ф-но). Соч.: март 1880 (I ч.), законч. июнь 1882, Ишль. Изд.: 1883, Зимрок, Берлин — 167, 251—252.

Op. 88. Квинтет F-dur[1] (2 скр., 2 альта, виолонч.). Соч.: весна 1882, Ишль. Изд.: 1883, Зимрок, Берлин. — 167, 168, 227, 252, 253.

Op. 101. Трио c-moll (скр., виолонч., ф-но). Соч.: лето 1886. Гофштеттен (Швейцария). Изд.: 1887, Зимрок, Берлин. Исп.: дек. 1886, Будапешт, Брамс, Хубай, Поппер. Русск. изд.: М., 1933 (к 100-летию со дня рожд. Брамса) — 177, 188, 253, 255, 256.

Op. 111. Квинтет G-dur[1] (2 скр., 2 альта, виолонч.). Соч.: лето 1890, Ишль. Изд.: 1891, Зимрок, Берлин — 193, 212, 217, 257—258.

Op. 114. Трио a-moll (кларн. или альт[2], виолонч., ф-но). Соч.: лето 1891, Ишль. Изд.: 1892, Зимрок, Берлин. Исп.: 12 декабря 1891, Берлин (кларн. — Р. Мюльфельд). Автогр.: Мюнхен-Герн, частн. колл. А. Вальнёфера — 194, 195, 258, 259.

Op. 115. Квинтет h-moll[1] (кларн. in A, 2 скр., альт, виолонч.). Соч.: лето 1891, Ишль. Изд.: 1892, Зимрок, Берлин. Исп.: 12 декабря 1891, Берлин (кларн. — Р. Мюльфельд). Русск. изд.: М., 1959. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 194—196, 259, 260.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

— — Скерцо c-moll из сонаты для скрипки и ф-но, написанной совместно Шуманом, Брамсом и А. Дитрихом[3]. Соч.: октябрь 1853. Изд.: 1906[4], Немецкое общество

[1] Имеется обработка О. Зингера для ф-но в 4 руки.

[2] Партия альта идентична кларнетной. Позднейшие варианты скрипичной партии, публикуемые в некоторых изданиях, перу Брамса не принадлежат и являются аранжировкой, сделанной издателями.

[3] А. Дитрих написал I часть (Allegro a-moll), Шуман — II часть — Intermezzo F-dur и IV часть — Finale a-moll, Брамсу принадлежит III часть — скерцо c-moll.

[4] В 1906 г. было издано только скерцо Брамса. Целиком соната была издана в 1935 г. Э. Валентином и О. Кабином.

Брамса. Русск. изд.: М., 1952. Автогр. (копия, сделанная Мандишевским): Вена, Общество любителей музыки — 238.

Op. 78. Соната G-dur. Соч.: лето 1878 и лето 1879, Пёртшах. Изд.: 1880, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1930—147, 251.

Op. 100. Соната A-dur. Соч.: лето 1886, Гофштеттен (Швейц.). Изд.: 1887, Зимрок, Берлин. Исп.: 2 декабря 1886. Вена, Хелльмесбергер и Брамс. Русск. изд.: М., 1933 — 177, 188, 253, 255.

Op. 108. Соната d-moll. Соч.: 1886—1888. Изд.: 1889, Зимрок, Берлин. Исп.: 22 декабря 1888, Хубай и Брамс. Русск. изд.: М., 1931. Посв. Г. фон Бюлову — 177, 188, 256, 257.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

Op. 38. Соната e-moll. Соч.: 1862 (ч. I—II)[1]; июнь 1865 (финал). Изд.: 1866, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1932. Посв. И. Генсбахеру — 243, 244.

Op. 99. Соната F-dur. Соч.: лето 1886, Гофштеттен (Швейц.). Изд.: 1887, Зимрок, Берлин. Исп.: 24 ноября 1886, Вена, Гусман и Брамс. Русск. изд.: М., 1932 (ред. Кленгеля) — 177, 188, 253, 254.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КЛАРНЕТА (ИЛИ АЛЬТА) И ФОРТЕПИАНО

Op. 120. Две сонаты[2]. 1. f-moll. 2. Es-dur. Соч.: лето 1894. Изд.: 1895, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1931 (№ 1) — 205, 239, 260, 261.

КОНЦЕРТЫ

Op.15. Концерт № 1 d-moll для ф-но с орк.[3]. Соч.: 1854—1859. Изд.: 1861, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Вин-

[1] Первоначально Брамсом была сочинена еще одна часть — Adagio (1862), которую он позднее уничтожил.

[2] Имеется авторская редакция для скр. и ф-но с несколько измененной фортеп. партией (Петерс, Лейпциг).

[3] Имеется обработка О. Зингера для 2-х ф-но в 4 руки (Брейткопф и Гертель) и обработка Т. Кирхнера для 2-х ф-но в 8 рук (Рёдер, Лейпциг).

тертур (партия ф-но и голоса), 1875, то же изд. (партитура). Исп.: 1859, Ганновер, Брамс. Русск. изд.: М., 1937 (для 2-х ф-но) — 58, 70, 76, 77, 100, 109, 205, 206, 262—264.

Op. 77. Концерт D-dur для скр. с орк.[1]. Соч.: лето 1878. Изд.: 1879, Зимрок, Берлин. Исп.: 1 января 1879, И. Иоахим. Русск. изд.: М., 1929 (для скр. и ф-но)[2]. Посв. И. Иоахиму. Автогр.: Берлин, Зимрок — 147.

Op. 83. Концерт № 2 B-dur для ф-но с орк. Соч.: весна 1878 (наброски после поездки в Италию). Окончен летом 1881, Прессбаум. Изд.: 1882, Зимрок, Берлин. Исп.: 27 октября 1881, Майнинген, Брамс и дир. Бюлов. Русск. изд.: М., 1954 (для 2-х ф-но). Посв.: Э. Марксену («...дорогому другу и учителю»). Автогр.: Будапешт, частн. колл. Р. Фройнда — 36, 163, 164, 205, 206, 273, 274, 283.

Op. 102. Концерт a-moll для скр. и виолончели с орк. Соч.: лето 1887, Тун (Швейц.). Изд.: 1888, Зимрок, Берлин. Исп.: 18 октября 1887, Кёльн, Иоахим, Хаусман, под упр. Брамса. Русск. изд.: М., 1956 (с сопр. ф-но). Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 177, 186, 188, 278—281.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Op. 11. Серенада № 1 D-dur для большого оркестра. Соч.: 1857—1858[3]. Изд.: 1860, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Исп.: 1860, Гамбург, Автогр.[4]: Лейпциг, Брейткопф и Гертель — 70, 264, 265.

[1] Имеется обработка О. Зингера для 2-х ф-но (Брейткопф и Гертель, Лейпциг).

[2] Имеется советское юбилейное издание (клавираусцуг) к 100-летию со дня рожд. Брамса (М., 1933).

[3] Первоначально Брамсом был сочинен октет для дух. и струн. инструм. (1858, Рёттинген), который он по совету Клары Шуман и Иоахима переработал в Серенаду для большого оркестра. Имеется переложение автора для ф-но в 4 руки (Брейткопф и Гертель, Лейпциг), переложение Ф. Германа для ф-но в 2 руки в том же издании и др.

[4] В автографе зачеркнуто название «Симфония-серенада» и переправлено на ор. 11 обозначение ор. 18, из чего можно заключить, что Брамс отложил публикацию некоторых сочинений, которые ранее предполагал издать прежде Серенады.

Op. 16. Серенада № 2 A-dur для малого оркестра[1]. Соч.: 1857—1859. В начале 1860 еще раз перераб.[2]. Изд.: 1860, Зимрок, Берлин; 1875, Зимрок, Берлин (переизд.) — 70

Op. 56a. Вариации на тему Гайдна B-dur[3]. Соч.: лето 1873. Изд.: 1874, Зимрок, Берлин. Автогр.[4]: Берлин, Зимрок — 131, 132, 232, 233, 262.

Op. 68. Симфония № 1 c-moll[5]. Соч.: 1862 (нач. работы над I ч.); 1874—1876, Засниц. Изд.: 1877, Зимрок, Берлин. Исп.: 4 ноября 1876, Карлсруэ, под упр. О. Дессофа. Русск. изд.: М., 1958. Автогр.: Берлин, Зимрок (ч. II—IV) — 64, 144, 145, 162, 164, 262.

Op. 73. Симфония № 2 D-dur[6]. Соч.: законч. 1877, Пёртшах. Изд. 1878, Зимрок, Берлин. Исп.: 30 декабря 1877 под упр. Г. Рихтера. Автогр.: Берлин, Зимрок — 145—146, 164.

Op. 80. Академическая торжественная увертюра[7]. Соч.: лето 1880, Ишль. Изд.: 1881, Зимрок, Берлин. Посв. университету в Бреславле. Автогр.: Берлин, Зимрок — 157, 205.

Op. 81. Трагическая увертюра[8]. Соч.: законч. летом 1880, Ишль. Изд.: 1881, Зимрок, Берлин. Автогр.: Берлин, Зимрок — 157, 272, 273.

Op. 90. Симфония № 3 F-dur[9]. Соч.: законч. летом 1883 в Висбадене. Изд.: 1884, Зимрок, Берлин. Исп.: 2 декабря 1883, Вена, под упр. Г. Рихтера. Русск. изд.: М., 1958. Посв.: «Моему сердечно любимому Гансу фон Бюлову от верного друга. Иоганнес Брамс». Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 170—172, 190, 274—276.

[1] В состав оркестра входят дерев. дух., валторны, альты, виолонч. и контрабасы. Имеется обработка для ф-но в 4 руки (Петерс, Лейпциг) и для 2-х ф-но П. Кленгеля (Зимрок, Берлин).

[2] Эта серенада перерабатывалась Брамсом несколько раз.

[3] Имеется переложение Р. Келлера для ф-но в 4 руки (Зимрок, Берлин).

[4] На первой странице имеется примечание: «В случае необходимости (однако лишь для проведения темы в финале) контрафагот может быть заменен трубой по прилагаемой партии».

[5] Имеются переложения для ф-но в 2 и 4 руки и для 2-х ф-но в 4 и 8 рук О. Зингера, Р. Келлера и П. Кленгеля.

[6] Имеется переложение для ф-но.

[7] Написана в знак благодарности по случаю присвоения Брамсу университетом в Бреславле звания почетн. доктора.

[8] Имеется переложение Р. Келлера для ф-но в 2 руки (Зимрок, Берлин) и для 2-х ф-но в 8 рук (в том же изд.).

[9] Имеются всевозможные переложения для фортепиано.

Op. 98. Симфония № 4 e-moll[1]. Соч.: лето 1884 (ч. I—II), законч. летом 1885 в Мюрццушлаге (ч. III—IV). Изд.: 1886, Зимрок, Берлин. Исп.: 17 октября 1885, Майнинген, под упр. Брамса — 174—176, 212, 276—278.
— — Венгерские танцы[2]. Перел.:? Изд.: 1874, Зимрок, Берлин.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

Op. 12. «Ave Maria» для женского хора с сопр. орк. или органа на слова католическ. молитвы[3]. Соч.: осень 1858. Изд.: 1861, Ритер-Бидерман, Винтертур. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 322, 323.
Op. 13[4]. Похоронная песня для смешанного хора и дух. инструментов на слова М. Вейсэ (XVI в.)[5]. Соч.: осень 1858. Изд.: 1861, Ритер-Бидерман, Винтертур. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 322, 323, 330.
Op. 17. Песни для женского хора в сопровожд. 2-х валторн и арфы. 1. «Звучит арфа». — «Es tönt ein voller Harfenklang» (Руперти). 2. «Песня по Шекспиру» («Приди, смерть») — «Lied von Shakespeare» («Kom herbei, Tod») (Шекспир). 3. «Садовник» («Куда бы ни шел, куда бы взгляд ни кинул») — «Der Gärtner» («Wohin ich geh' und schaue») (Эйхендорф). 4. «Песня из Фингала» («Плачь у скал бушующих ветров») — «Lied aus Fingal» («Wein' an den Felsen der brausenden Winde») (Оссиан). Соч.: февр. 1860 или 1862. Изд.: 1864, Зимрок, Берлин — 308, 322, 323, 324.
Op. 27. XIII псалм для трехголосного хора в сопровождении органа или ф-но и струнного оркестра ad libitum («Господь, как долго буду я тобой забыт?» — «Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?») на текст из биб-

[1] Имеются всевозможные переложения для ф-но.
[2] Переложение для оркестра танцев №№ 1, 3 и 10 из I и II тетр. Венгерских танцев для ф-но в 4 руки, изданных в 1869 г.
[3] Имеется клавираусцуг. В рукописи клавираусцуга первоначально стояло обозначение «ор. 16».
[4] Опус на рукописи отсутствует. Его должен был поставить издатель, который обозначил это произведение как ор. 13.
[5] Позднее был издан клавираусцуг под ред. Р. Келлера и редакция С. де Ланге для мужск. хора с текстом на нем. и англ. яз.

лии[1]. Соч.: лето 1859. Изд.: 1864, Шпина, Вена. Исп.: Вена — 84, 307, 308, 315, 322, 323.

Op. 30. Духовное песнопение для 4-голосного смешан. хора в сопр. органа (или ф-но) («Ничто тебя пусть только не печалит» — «Laß dich nur nichts nicht dauern») (П. Флеминг). Соч.: между 1856 и 1860. Изд.: 1864, Брейткопф и Гертель, Лейпциг — 307, 310, 315, 322—323.

Op. 42. Три песни для 6-голосного смеш. хора в сопр. ф-но (см. соч. для хора без сопр.).

Op. 44. Двенадцать песен и романсов для женского хора (в сопр. ф-но ad libitum) (см. соч. для хора без сопр.).

Op. 45. Немецкий реквием для сопрано и баритона соло, хора, оркестра и органа ad libitum (на слова священного писания в переводе Лютера. Текст подобран Брамсом). I ч. — Довольно медленно и выразительно («Блаженны страждущие» — «Selig sind, die da Leid tragen»). II ч. — Медленно, маршеобразно. Allegro non troppo («Ибо всякая плоть, что травы, кои засохнут» — «Denn alles Fleisch ist wie Graß»). III ч. — Andante moderato («Господи, просвети же меня в стремлении к вечному покою». — «Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß»). IV ч. — В умеренном движении[2] («Как блаженна твоя сбитель, господь Савоаф» — «Wie lieblich sind dein Wohnungen, Herr Zeboath»). V ч. — Медленно (сопр. соло: «Вы в печали» — «Ihr habt nun Traurigkeit»; хор: «Я хочу вас утешить» — «Ich will euch trösten»). VI ч. — Andante — Vivace — Allegro (барит. соло: «Смотри, я открою вам тайну» — «Sieh, ich sage euch ein Geheimnis»; «Ибо здесь наше пребывание временно» — «Denn wir haben hie keine bleibende Statt»). VII ч. — Торжественно[3] («Блаженны мертвые, почившие в боге» — «Selig sind die Toten, die im Herren sterben»). Соч.: 1857—1859 (ч. II), август 1866 (ч. I), май 1868, Карлсруэ (ч. IV, VI, VII), в апреле 1868 дописана V ч. (после повторного исполнения в Бременском соборе)[4].

[1] В первом издании ошибочно был указан номер псалма XXIII вместо XIII. Слова первой строки псалма были переданы неточно. Для первого исполнения Брамс добавил к сопровождению струн. орк. Таким образом, как явствует из программы, произведение было впервые исполнено в Вене в сопровождении органа и струн. орк. Это дополнение напечатано более мелк. шрифтом в полн. собр. соч. Брамса, т. XX, Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1926.

[2] Первоначальное обозначение темпа Andante.

[3] Первоначальное обозначение темпа Andante con moto.

[4] В основном реквием был окончен в 1866 г., о чем свидетельствует приписка на рукописи «Баден-Баден, лето 1866 г.».

Изд.: 1868, Ритер-Бидерман, Лейпциг[1]. Исп.: 1 декабря 1866, Вена, под упр. Хербека (ч. I—III), 10 апреля 1868, страстная пятница, Бременский кафедральный собор, за органом Брамс (без V ч.); 1869, Германия (весь реквием в оконч. ред.). Русск. изд.: 1962, типогр. МОЛГК (хоровые голоса). Посв. памяти матери композитора Христианы Брамс. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 36, 89, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 128, 132, 133, 158, 207, 216, 217, 262, 293, 307, 317, 323, 325—331, 332, 333, 334, 335, 355, 360.

Op. 50. «Ринальдо». Кантата для тенора соло, мужск. хора и орк. на слова Гёте[2]. Соч.: лето 1863, лето 1868, Бонн (закл. хор). Изд.: 1869, Зимрок, Берлин[3] — 117, 324, 325, 331.

Op. 53. Рапсодия (фрагмент из «Зимней поездки на Гарц» Гёте) для альта соло, мужск. хора и орк. Соч.: осень 1869, Лихтеншталь. Изд.: 1870, Зимрок, Берлин[4] — 93, 121, 128, 272, 331—333.

Op. 54. «Песня судьбы» для хора и орк. на слова Ф. Хёльдерлина. Соч.: 1868 — май 1871. Изд.: 1871, Зимрок, Берлин[5]. Исп.: 18 октября 1871 под упр. Леви. Русск. изд.: 1912, издание М. и Н. Кусевицких, М., склад Рос. муз. изд. М. — С.-Пб. Эквиритм. перев. В. Коломийцова. Клавираусцуг — 117, 123, 128, 333, 334, 341.

Op. 55. «Триумфальная песнь» для баритона соло, 8-голосного хора и орк. (орган ad libitum)[6] на текст из «Откровения св. Иоанна», гл. XIX из «Апокалипсиса». Текст подобран Брамсом[7]. Соч.: 1868—1871. Изд.: 1871[4]. Исп.: 1874, Кельн, Цюрих, Базель под управлением Брамса. Посв. императору Вильгельму. Автогр.:

[1] Рядом издательств был выпущен клавираусцуг реквиема.

[2] В виде эпиграфа Брамс предпосылает кантате стихи из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо.

[3] В муз. словаре Гроува ошибочно указывается дата первого издания 1868. Вместе с партитурой был издан и клавираусцуг.

[4] Вместе с партитурой издан и клавираусцуг.

[5] Вместе с партитурой был издан и клавираусцуг. В 1892 (Зимрок, Берлин) вышло в свет новое издание «Песни судьбы» с текстом на нем., англ. и фр. яз. — партитура, голоса и 2 клавираусцуга (для ф-но в 2 и 4 руки).

[6] Партия органа была написана Брамсом для первого исполнения.

[7] Написана по случаю торжеств в честь победы немцев над французами в франко-прусской войне и основания Герм. империи.

Берлин, Прусск. гос. библ. — 9, 10, 123, 128, 206, 334—336, 337, 357.

Op. 82. «Нения» для хора и орк. (арфа ad libitum)[1] на слова Шиллера. Соч.: 1880 — лето 1881, Прессбаум. Изд.: 1881, Петерс, Лейпциг. Исп.: 6 декабря 1881, Цюрих, под упр. Брамса. Посв. Генриетте Фейербах, мачехе скончавшегося в январе 1880 г. живописца Ансельма Фейербаха, в память которого была написана «Нения» — 167, 337—339, 340, 341.

Op. 89. «Песня парок» для 6-голосного хора и орк. на слова Гёте. Соч.: лето 1882, Ишль. Изд.: 1883, Зимрок, Берлин. Исп.: 10 декабря 1882, Швейцария. Русск. изд.: с русским переводом А. Горчаковой под названием «Песня фей». Посв. герцогу Георгу фон Саксен-Мейнингену — 167, 168, 339—341.

Op. 93b. «Застольная песня» («Благодарность дам») для 6-голосного смеш. хора в сопр. ф-но на слова И. фон Эйхендорфа. Соч.: лето 1884. Изд.: 1885, Зимрок, Берлин. Посв. «Друзьям в Грефельде к 28 января 1885 г.» — 316, 321.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Op. 22. «Песни Марии» для 4-голосного смеш. хора. Слова народные (?). 1. «Приветствие ангелов» («Der englische Gruß»). 2. «Мария в церкви» («Marias Kirchgang»). 3. «Паломничество Марии» («Marias Wallfahrt»). 4. «Охотник» («Der Jäger»). 5. «Молитва к Марии» («Ruf zur Maria»). 6. «Магдалина» («Magdalena»). 7. «Хвала Марии» («Marias Lob»). Соч.: лето 1859. Изд.: 1862, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур — 307, 309, 314.

Op. 29. Два мотета для 5-голосного смеш. хора[2]. Хорал «Пришло спасенье к нам» («Es ist das Heil uns kommen her») на сл. Пауля Сператуса (1484—1551) и фуга «Сотвори во мне» («Schaff in mir Gott ein rein Herz») на текст из библии, гл. 51, V, 12—14. Соч.: лето 1860 или раньше. Изд.: 1864, Брейткопф и Гертель, Лейпциг — 307, 310, 311, 315.

[1] Хотя в названии имеется указание арфа ad libitum, оно отсутствует в партитуре. Напротив, имеется указание: «По возможности использовать несколько арф». Между буквами D и E партия перв. скр. выписана на 2-х строчках с обозначением «За отсутствием арф исполнять divisi».

[2] Как в первом изд. 1864 г., так и в полн. собр. соч. Брамса (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1926) помимо партитуры дан клавираусцуг для облегчения разучивания.

Op. 37. Три духовных хора для женских голосов на текст из богослужения на латинск. яз.[1] 1. «О, добрый Иисус» («O bone Jesu»). 2. «Возлюби» («Adoramus te»). 3. «Царица небесная» («Regina coeli»). Соч.: 1859—1863. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 307—311.

Op. 41. Пять песен для 4-голосн. мужск. хора. 1. «Мой рог звучит в долине скорби» («Ich schwing mein Horn ins Jammertal») на древненем. текст[2]. 2. «Сюда, добровольцы!» («Frelwillige, her!») на сл. К. Лемке. 3. «Салют у могилы солдата» («Geleit») на сл. К. Лемке. 4. «Маршировка» («Marschieren») на сл. К. Лемке. 5. «Смотри в оба» («Gebt acht!») на сл. К. Лемке. Соч.: 1861—1862. Изд.: 1867, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур — 307, 312, 315, 316.

Op. 42. Три песни для 6-голосн. смеш. хора в сопровожд. ф-но ad libitum. 1. «Вечерняя серенада» («Abendständchen») на сл. К. Брентано. 2. «Винета» («Vineta») на сл. В. Мюллера. 3. «Надгробный плач Дартулы» («Darthulas Grabesgesang») по поэме Оссиана, перев. на нем. яз. Гердера. Соч.: 1859—1861 (?). Изд.: 1868, А. Гранц, Гамбург — 307, 308, 312—315.

Op. 44. 12 песен и романсов для женск. хора в сопровожд. ф-но ad libitum. I тетр.: 1. «Песня любви» («Minnelied») на сл. И. Х. Фосса. 2. «Жених» («Bräutigam») на сл. Эйхендорфа. 3. «Баркарола» («Barcarolle»), сл. итал. нар. 4. «Вопросы» («Fragen»), сл. слав. нар. 5. «Мельничиха» («Die Müllerin») на сл. Шамиссо. 6. «Монахиня» («Die Nonne») на сл. Уланда. II тетр.: 7. «Цветут розы» («Nun stehen die Rosen») на сл. Хейзе. 8. «Горы остры и холодны» («Die Berge sind spitz») на сл. Хейзе. 9. «Ивы у дикого ручья» («Am Wildbach die Weiden») на сл. Хейзе. 10. «Пойдешь ты через кладбище, найдешь могилу там» («Und gehst du über den Kirchhof») на сл. Хейзе. 11. «Невеста» («Die Braut») на сл. В. Мюллера. 12. «Мартовская ночь» («Märznacht») на сл. Уланда. Соч.: 1859—1863. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: сборник Сапожникова «Березка», М., 1957 (только № 2). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 307, 310, 311, 315.

Op. 62. 7 песен для смеш. хора. 1. «Розмарин» («Rosmarin»)

[1] В полн. собр. соч. Брамса приведен и перевод на нем. яз., выполненный Брамсом. Однако нем. текст должен служить лишь для облегчения понимания содержания текста — он не совсем точно совпадает с мелодией.

[2] Первая песня этого цикла была позднее включена в песни op. 43.

на текст из «Волшебного рога мальчика». 2. «Из старинных песен любви» («Von alten Liebesliedern») на текст из Волшебного рога мальчика». 3. «Ночь в лесу» («Waldesnacht») на сл. Хейзе. 4. «Твое кроткое сердечко» («Dein Herzlein mild») на сл. Хейзе. 5. «Все мои задушевные мысли» («All meine Herzgedanken») на сл. Хейзе. 6. «Веет ветер» («Es geht ein Wehen») на сл. Хейзе. 7. «Миновало мое счастье и радость» («Vergangen ist mein Glück und Heil») на древненем. текст. Соч.: лето 1874. Изд.: 1874, Зимрок, Берлин[1] — 309, 316, 319, 320.

Op. 74. Дв мотета для смеш. хора[2]. 1. «Для чего дан страждущ му свет» («Warum ist das Licht gegeben dem Müh ligen») на текст из ветхого и нового завета в перев. Лютера. 2. «О, спаситель, разверзни небеса» («O Heiland, reiß die Himmel auf») на неизв. текст. Соч.: 1860—1865 (№ 2), 1877 (№ 1). Изд.: 1879, Зимрок, Берлин[3]. Посв. Ф. Шпитта — 147, 203, 315, 317—319.

Op. 93a. Шесть песен и романсов для 4-голосн. смеш. хора. 1. «Горбатый уличный скрипач» («Der bucklige Fiedler») на текст рейнской нар. песни. 2. «Девушка» («Das Mädchen») на слова З. Каппера (перев. с серб.). 3. «О, чудный май» («O, süßer Mai») на сл. Л. А. фон Арнима. 4. «Счастливого пути» («Fahr wohl») на сл. Фр. Рюккерта. 5. «Сокол» («Der Falke») на сл. З. Каппера (перев. с серб.). 6. «Смелое сердце» («Beherzigung») на сл. Гёте. Соч.: 1883—1884 (?). Изд.: 1884, Зимрок, Берлин[4] — 315, 319, 320.

Op. 104. Пять песен для смеш. хора. 1. «Ночной дозор» № 1 («Тихие звуки в груди») («Nachtwache» Nr. 1 — «Leise Töne der Brust») на сл. Фр. Рюккерта. 2. «Ночной дозор» № 2 («Спят они?») («Nachtwache» Nr. 2 — «Ruhn sie?») на сл. Фр. Рюккерта. 3. «Последнее счастье» («Letztes Glück») на сл. М. Кальбека. 4. «Потерянная юность» («Verlorene Jugend») на сл. И. Венциха (перев. с чеш. яз.). 5. «Осенью» («Im Herbst») на сл. К. Грота. Соч.: 1888. Изд.: 1889, Зимрок, Берлин[5]. Автограф: Вена, Общество любителей музыки (№ 1—2) — 319, 320, 321, 340.

[1] В первом изд. помимо нем. текста был напечатан англ. текст без указания автора перевода.

[2] В полн. собр. соч. Брамса напечатана партия ф-но, предназначенная для облегчения разучивания.

[3] В первом изд. приведен перевод на англ. яз. Наталии Мекфаррен.

[4] В первом изд. приведен также текст на англ. яз. без указания автора перевода.

[5] В первом изд. был напечатан также англ. текст Дж. П. Моргана из Нью-Йорка.

Op. 109. «Праздничные и памятные притчи» для 8-голосн. смеш. хора на тексты из библии. 1. «Наши отцы надеялись на тебя» — «Unsere Väter hofften auf dich» (гл. 22, 5, 6; гл. 29, 11). 2. «Когда вооруженный воин» — «Wenn ein starker Gewappneter» (Лука, гл. 11, 21 и 17; Матфей, гл. 12, 25). 3. «Где еще такой счастливый народ» — «Wo ist ein so herrlich Volk» (V. Моисей, гл. 4, 9). Соч.: 1886—1888. Изд.: 1890, Зимрок, Берлин. Исп.: 1889, Гамбург, по случ. торг.-пром. выставки. Посв. бургомистру гор. Гамбурга доктору Карлу Петерсену. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 190, 193, 317—319.

Op. 110. Три мотета для 4- и 8-голосн. хоров. 1. «Я жалок» — «Ich bin aber elend» (Из библии, гл. 69, 30; II. Моисей, 36, 6 и 7 пс. 69, 30). 2. «Ах, бедный мир» — «Ach, arme Welt» (текст неизв. автора). 3. «Когда мы в величайшей нужде» — «Wenn wir in höchsten Nöten sind» (П. Эббер, около 1550). Соч.: лето 1889. Изд.: 1890, Зимрок, Берлин[1] — 193, 317—320.

— — «Темным недрам святой земли» («Dem dunklen Schoß der heil'gen Erde») для 4-голосн. смеш. хора на текст Шиллера из «Песни о колоколе». Соч.:? Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо — 307.

ОБРАБОТКИ ДЛЯ ХОРА

14 народных песен для смеш. хора. Том I: 1. «Благороден, чист и нежен» («Von edler Art»). 2. «С удовольствием поскакал бы» («Mit Lust tät ich ausreiten»). 3. «В час ночной» («Bei nächtlicher Weil»). 4. «О святом мученике Эммерано, епископе в Регеншпурге» («Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischoffen in Regenspurg»). 5. «Белый голубок» («Täublein weiss»). 6. «Ах, господь, дорогой Иисус Христос» («Ach, lieber Herr Jesu Christ»). 7. «Святой Рафаил» (Sankt Raphael»). Том II: 8. «Тихой ночью» («In stiller Nacht»). 9. «Прощальная песня» («Abschiedslied»). 10. «Мертвый ребенок» («Der tote Knabe»). 11. «С собой приносит радость май» («Die Wollust in den Maien»). 12. «Утренняя песня» («Morgengesang»). 13. «Смерть — косец» («Schnitter Tod»). 14. «Небесный охотник» («Der englische Jäger»). Дополнительно: 15. «Прощание» («Scheiden»). 16. «Проснись!» («Wach auf»). 17. «Позволь мне» («Erlaube mir»). 18. «Скрипач» («Der Fiedler»). 19. «Там внизу в долине» («Dort unten im Tale»). 20. «Вечером» («Des

[1] В первом изд. был напечатан также англ. текст Дж. П. Моргана из Нью-Йорка.

Abends»). 21. «Проснись!» («Wach auf»). 22. «В зеленых ивах дом стоит» («Dort in den Weiden»). 23. Старинная народная песня «Украдкой всходит месяц» («Verstohlen geht der Mond auf»). 24. «Рыцарь и красавица» («Der Ritter und die Feine»). 25. «Плотник» («Der Zimmergesell»). 26. Древненемецкая боевая песня «Мы стоим здесь готовые к битве» («Wir stehen hier zur Schlacht bereit»). Обр.:? [1]. Изд.: 1864 (№№ 1—14); Брейткопф и Гертель, Лейпциг (№№ 15—26) [1]. Посв. Венской певческой академии (№№ 1—14) — 308, 313.

— — 7 немецк. народн. песен. См. также в обработках для голоса с ф-но «49 нем. нар. песен», тетр. VII—309.

— — Ф. Шуберт. «Группа из Тартара» (ор. 29 № 1) для унисона мужск. голосов в сопр. оркестра на текст Шиллера. Обр.: 1871. Изд.: 1934 [2]. Исп.: 8 декабря 1871 в концерте Венск. академ. певч. общества — 336.

— — Ф. Шуберт. «Вторая песнь Элен» (ор. 52 № 2) для сопр. соло и 3-голосн. женск. хора в сопр. 4-х валторн и 2-х фаготов на текст В. Скотта из «Девы с озера» (перев. на нем. А. Шторка). Обр.: 1873. Изд.: 1906—337.

КАНОНЫ

— — «Успокаивающие звуки!» («Töne, linderndеr Klang») для сопрано, альта, тенора и баса на неизв. текст. Соч.: ? Изд.: 1872, Фрич, Лейпциг, в журнале «Музыкальный еженедельник» («Musikalisches Wochenblatt»), стр. 57 (факсимиле) — 309, 312.

— — «Мне не улыбается весна» («Mir lächelt kein Frühling») для 4-х женск. голосов на текст неизв. автора. Соч.: до 1881. Изд.: 1881, Фрич, Лейпциг, в журнале «Музыкальный еженедельник» («Musikalisches Wochenblatt»), стр. 216—316.

— — «Когда?» («Wann?») для сопрано и альта на сл. Уланда [3]. Соч.:? Изд.: 1885. Автогр.: Вена, Общество любителей музыки — 316.

[1] Песни «Проснись!» и «В зеленых ивах дом стоит» обработаны около 1873 г. В 1864 г. 14 песен издал сам Брамс. 4 песни из наследия были изданы Фридлендером и 6 песен, принадлежавших Венск. певч. академии — Мандишевским.

[2] В полн. собр. соч. Брамса (Брейткопф и Гертель, Лейпциг) эта обработка отсутствует. Она впервые была издана О. Э. Дейчем.

[3] В автографе текст повсюду обозначен лишь первым словом, следующие дальше слова надо было отгадать как загадку.

Op. 113. 13 канонов для женск. голосов. 1. «Божественный Морфей» («Göttlicher Morpheus») для 4-х голосов на сл. Гёте. 2. «Жестоким ко мне оказывается Амур» («Grausam erweiset sich Amor an mir») для 3-х голосов на сл. Гёте. 3. «Красивая птичка на елке сидит» («Sitzt a schöns Vögerl auf Dannabaum») для 4-х голосов на текст из нар. песни. 4. «Спи, дитя, спи!» («Schlaf, Kindlein, schlaf») для 3-х голосов на текст нар. песни. 5. «Петрушка» («Wille, wille, will») для 4-х голосов на текст из нар. песни[1]. 6. «Пока существует красота» («So lange Schönheit wird bestehn») для 2-х сопрано и 2-х альтов на слова Г. фон. Фаллерслебена. 7. «В час, когда лучами солнце» («Wenn die Klänge nahn und fliehn») для 3-х голосов на сл. Эйхендорфа. 8. «Серну на скале...» («Ein Gems auf dem Stein») для 2-х сопрано и 2-х альтов на сл. Эйхендорфа. 9. «К глазам любимого» («Ans Auge des Liebsten») для 2-х сопрано и 2-х альтов на сл. Рюккерта. 10. «Тихие звуки в груди» («Leise Töne der Brust») для 4-х голосов на сл. Рюккерта. 11. «Не знаю, о чем воркует голубка в роще» («Ich weiß nicht, was im Hain die Taube girret») для 4-х голосов на слова Рюккерта. 12. «Если бы заботы могли лишать жизни» («Wenn Kummer hätte zu töten Macht») для 3-х голосов на сл. Рюккерта. 13. «Однообразны муки любви» («Einförmig ist der Liebe Gram») для 4-х сопрано и 2-х альтов на сл. Рюккерта. Соч.: до 1862 (№№ 1, 2, 8, 10, 11, 12), после 1862 (№№ 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13). Изд.: 1891, Петерс, Лейпциг. Русск. изд.: № 7 в сборнике Вахромеева «Хоры западноевроп. комп.», М., 1934. Автогр.[2]: Вена, Общество любителей музыки — 308, 310—312, 321.

— — «О, как мягко!» («O, wie sanft») для 4-х женск. голосов на сл. Даумера. Соч.: до 1864. Изд.: 1908, Нем. об-во Брамса, Берлин — 307, 308, 310.

— — «Жестоким оказывается Амур» («Grausam erweiset sich Amor») для 4-х женских голосов на сл. Гёте. Соч.: до 1862. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг (полн. собр. соч., т. XXI) — 307, 308.

— — «Да обратится в дым» («Zu Rauch») для сопрано, альта, тенора и баса, на сл. Рюккерта. Соч.: до 1864. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг (полн. собр. соч., т. XXI) — 307, 308, 310.

— — «Притча» («Spruch») для голоса и альта на сл. Г. фон Фаллерслебена. Соч.: 1856—1858. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель, Лейпциг (полн. собр. соч.,

[1] Мелодия канона распространена среди наших детей как мелодия детской песенки «Петрушка» («Дили-дили-динь»).

[2] В рукописи каноны расположены в ином порядке, а именно: №№ 10, 11, 12, 9, 8, 3, 4, 5, 1, 2, 7, 6, 13.

т. XXI). Факсимиле приведено в одном из берлинских каталогов рукописей. В конце рукописи имеется надпись: «В память о наших занятиях и о некоторых уроках музыки». В каталоге указывается, что надпись адресована Лауре фон Майзенбук и относится к 1856—1858 гг.— 308.

ВОКАЛЬНЫЕ КВАРТЕТЫ

(для сопрано, альта, тенора и баса)

Op. 31. Три квартета в сопровожден. ф-но. 1. «Перед танцем» («Wechsellied zum Tanze») на сл. Гёте. 2. «Дразнилки» («Neckereien»), текст моравск. нар. 3. «Путь к любимой» («Der Gang zum Liebchen»), текст чешск. нар. Соч.: между 1859 и 1863. Изд.: 1864, Брейткопф и Гертель, Лейпциг — 284, 287.

Op. 52. «Песни любви». Вальсы для ф-но в 4 руки и вок. квартета ad libitum на текст Даумера из «Полидоры»: 1. E-dur; 2. a-moll; 3a. A-dur; 3b. B-dur; 4. F-dur; 5. a-moll; 6. A-dur; 7. c-moll; 8. As-dur; 9. e-moll; 10. e-moll; 11. c-moll; 12. Es-dur; 13. As-dur; 14. Es-dur; 15. As-dur; 16. f-moll; 17. Des-dur; 18. Des (Cis)-dur. Соч.: 1868 (?) — 1869. Изд.: 1869, Зимрок, Берлин. Автогр.[1]: Вена, Общество любителей музыки — 120, 272, 288—290, 293—295, 297, 299.

Op. 64. Три квартета в сопровожд. ф-но. 1. «К родине» («An die Heimat») на сл. Штернау. 2. «Вечер» («Der Abend») на сл. Шиллера. 3. «Вопросы» («Fragen») на сл. Даумера. Соч.: между 1862 и 1874, Рюшликон. Изд.: 1874, Петерс, Лейпциг — Берлин. Автогр.[2]: Вена, Общество любителей музыки — 136, 288, 291, 297.

Op. 65. «Новые песни любви». Вальсы для ф-но в 4 руки и вок. квартета ad libitum на текст Даумера из «Полидоры». Последний номер на сл. Гёте. 1. a-moll; 2. a-moll; 3a. A-dur; 3b. F-dur; 4. d-moll; 5. d-moll; 6. F-dur; 7. C-dur; 8. Es-dur; 9. g-moll; 10. g-moll; 11. g-moll; 12. g-moll; 13. E-dur; 14. A-dur; 15. «Конец» («Zum Schluß») F-dur. Соч.: 1874 или раньше, Рюшликон.

[1] Рукопись не имеет ни титульного листа, ни названия, ни даты написания, ни фамилии автора. В рукописи вальсы расположены в ином порядке, чем в перв. изд., а именно: №№ 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8, 10, 11, 12, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 16.

[2] Первоначально темп был Poco Allegro, вступления ф-но не было. Явственно видо, что вступление приписано позже, а обозначение темпа изменено на «Подвижно, но не слишком». Время и место написания не обозначено.

Изд.: 1875, Зимрок, Берлин[1] — 136, 288—290, 293—295.

Op. 92. Четыре квартета в сопровождении ф-но. 1. «О, прекрасная ночь!» («O, schöne Nacht!») на сл. Даумера. 2. «Поздняя осень» («Spätherbst») на сл. Г. Альмерса. 3. «Вечерняя песня» («Abendlied») на сл. Ф. Хеббеля. 4. «Почему?» («Warum?») на сл. Гёте. Соч.: 1874—1884. Изд.[2]: 1884, Зимрок, Берлин — 297, 301.

Op. 103. «Цыганские песни» в сопровожд. ф-но на текст Хуго Конрата (перев. с венгерск.). 1. «Гей, цыган» («He, Zigeuner»). 2. «Рима, как кипит волна твоих могучих вод» («Hochgetürmte Rimaflut»). 3. «Как меня чарует алый ротик твой» («Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?»). 4. «Помню я, как тайно страх меня сковал» («Lieber Gott, du weißt»). 5. «Смуглый парень в пляске бурной» («Brauner Bursche»). 6. «На кусточке три цветочка» («Röslein drei»). 7. «Помнишь ли святой обет, дитя мое?» («Kommt dir manchmal in den Sinn»). 8. «Прислушайся, то ветер плачет» («Horch, der Wind klagt»). 9. «Пустынно вокруг, ни взгляда» («Weit und breit»). 10. «Лик скрывает свой луна» («Mond verhüllt sein Angesicht»). 11. «Облака в закатный час как сны плывут» («Rote Abendwolken ziehen»). Соч.: 1887. Изд.[3]: 1888, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: см. в обработках для голоса с сопровожд. ф-но 8 цыганск. песен. Автогр.[4] в собственности Иды Конрат — 177, 297, 299.

Op. 112. Шесть квартетов в сопровождении ф-но. 1. «Желание» («Sehnsucht») на сл. Ф. Куглера. 2. «Ночью» («Nächtens») на сл. Ф. Куглера. Четыре цыганские песни на текст Хуго Конрата (перев. с венгерск.). 1. «Ясно небо» («Himmel strahlt so helle»). 2. «Красные бутоны роз» («Rote Rosenknospen»). 3. «У обочины крапива» («Brennessel steht am Wegesrand»). 4. «Милая ласточка» («Liebe Schwalbe»). Соч.: 1888—1889, Ишль. Изд.: 1891, Петерс, Лейпциг. Автогр.: Вена, Общество лю-

[1] Первое изд. было снабжено англ. переводом текста, выполненным Наталией Макфаррен.

[2] В одном из изданий (1884) был дан также и англ. текст Дж. П. Моргана (Нью-Йорк).

[3] Перв. изд. имело также и англ. текст Дж. П. Моргана (Нью-Йорк).

[4] В автографе не указано ни название, ни дата написания, ни фамилия автора. Вероятно, Брамс не знал, как назвать это сочинение. Исполнит. указания расставлены очень тщательно, что свидетельствует об их важности. Порядок песен в рукописи был первоначально иной: за № 7 следовал № 10, а затем №№ 11, 8, 9. Позднее Брамс карандашом отметил перестановку номеров, с которой они и были изданы.

бителей музыки (4 цыганск. песни)[1] — 177, 194, 303, 306.

— — Маленькая свадебная кантата в сопровожд. ф-но на текст Г. Келлера[2]. Соч.: июль 1874. Изд.: 1927. Автогр.: Вена, частн. колл. Хайнца Хаузера — 135, 136, 316, 321.

ВОКАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНО

Op. 20. Три дуэта для сопрано и альта. 1. «Путь любви» I («Weg der Liebe» I) на текст из сб. Гердера «Народные напевы». 2. «Путь любви» II («Weg der Liebe» II) на текст из сб. Гердера «Народные напевы». 3. «Два моря» («Zwei Meere») на перевод с итал. Соч.: 1856—1860. Изд.: 1861, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: Л., 1937, русск. текст В. Коломийцева (№№ 1 и 3). Автогр.[3]: Венск. гор. библ. — 73, 284.

Op. 28. Четыре дуэта для контральто и баритона. 1. «Монашка и рыцарь» («Die Nonne und der Ritter») на сл. Эйхендорфа. 2. «Перед дверью» («Vor der Tür») на др.-нем. текст. 3. «Журчит ручеек» («Es rauschet das Wasser») на сл. Гёте. 4. «Охотник и его возлюбленная» («Der Jäger und sein Liebchen») на сл. Г. фон Фаллерслебена. Соч.: 1860—1862. Изд.: 1864, Шпина, Вена. Русск. изд.: до 1917, М., изд. Федорова, перев. с нем. А. Ф. (Альбом вок. соч. иностр. комп. с русск. текстом). Посв.: Амалии Иоахим. Автогр.: Вена, частн. колл. П. Витгенштейна — 84, 284, 286, 287, 301.

[1] Судя по рукописи, можно предполагать, что последний номер был задуман вначале без 4-тактного вступления.

[2] Это сочинение было написано по желанию поэта ко дню свадьбы его друзей Зигмунда Экспера и Эмилии фон Виниварттер в Вене. Подробнее об этом см. письмо Г. Келлера к Брамсу (опубликовано Бехтольдом в его биографии Келлера). Свою маленькую свадебную кантату Брамс сопроводил следующими адресованными Келлеру строчками: «Июль 74. Уважаемый господин, Ваши слова не так уж пригодны для музыки, и у меня был соблазн прислать для молодоженов что-нибудь более подходящее... Однако Ваши друзья хотят, чтобы текст был Вашим, и я рад, что мне представляется возможность доставить удовольствие такому человеку, как Вы. Итак, прошу Вас взять на себя ответственность за текст и музыку. Прошу передать поклон Вашим друзьям и остаюсь с полным уважением Ваш очень Вам преданный И. Брамс».

[3] В конце рукописи имеется приписка: «Матильде Ройтер с просьбой сохранить ко всему прежнюю симпатию к дуэтам и композитору. Вена, 1861. И. Б.». Второй автограф второго номера в частн. колл. П. Витгенштейна в Вене. В конце рукописи: «Гёттинген, сент. 56, Иог. Брамс».

Op. 61. Четыре дуэта для сопрано и меццо-сопрано. 1. «Сестры» («Die Schwestern») на сл. Мёрике. 2. «Монашка» («Klosterfräulein») на сл. Ю. Кернера. 3. «Феномен» («Pfänomen») на сл. Гёте. 4. «Посланцы любви» («Die Boten der Liebe») на текст И. Венцига (перев. с чешск.). Соч.: 1874. Изд. 1874, Зимрок, Берлин (вместе со втор. изд. дуэтов ор. 20). Русск. изд.: Л., 1934, с русск. текстом В. Коломийцева (№ 1) — 288, 290.

Op. 66. Пять дуэтов для сопрано и меццо-сопрано. «Звуки» № 1 («Klänge» Nr. 1) на сл. К. Грота. 2. «Звуки» № 2 («Klänge» Nr. 2) на сл. К. Грота. 3. «На берегу моря» («Am Strande») на сл. Г. Хёльти. 4. «Песня охотника» («Jägerlied») на сл. К. Кандидуса. 5. «Берегись» («Hüt' du dich») на текст из «Волшебного рога мальчика». Соч.: лето 1875, Цигельхаузен. Изд.[1]: 1875, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: Л., 1937, с русск. текстом В. Коломийцева (№ 3) — 137.

Op. 75. Баллады и романсы. 1. «Эдвард» («Edward»), шотл. баллада для альта и тенора на текст из нар. песен Гердера. 2. «Хороший совет» («Guter Rat») для сопрано и альта на текст из «Волшебного рога мальчика». 3. «Пойдем бродить» («So lass uns wandern») для тенора и сопрано на текст И. Венцига (перев. с чешск.). 4. «Вальпургиева ночь» («Walpurgisnacht») для 2-х сопрано на сл. В. Алексиса. Соч.: 1877—1878. Изд.[2]: 1878, Зимрок, Берлин. Посв. «Моему другу Юлиусу Альгейеру». Автогр. (только «Вальпургиевой ночи»)[3]: Вена, Общество любителей музыки — 147, 297, 300.

Op. 84. Пять песен и романсов для одного или двух голосов (все для сопрано, тенора и баса). См. песни и романсы.

ПЕСНИ И РОМАНСЫ

Op. 3. Шесть песен для тенора или сопрано. 1. «Верное сердце» («Liebestreu») на сл. Р. Райника. 2. «Любовь и весна» I («Liebe und Frühling» I) на сл. Г. фон Фаллерслебена. 3. «Любовь и весна»[4] II («Liebe und Frühling» II)

[1] Более поздние издания были снабжены также текстом на англ. яз.

[2] Первое издание имело также и англ. текст Наталии Макфаррен.

[3] На рукописи нет ни даты написания, ни фамилии автора.

[4] Первая редакция является более ранней и предназначалась более для тенора, чем для сопрано, в то время как во второй явно чувствуется предпочтение сопрано.

на сл. Г. фон Фаллерслебена. 4. «Песня из стихотворения «Иван» («Lied aus dem Gedicht «Ivan») на сл. Боденштедта. 5. «На чужбине» («In der Fremde») на сл. Эйхендорфа. 6. «Песня» («Lied») на сл. Эйхендорфа. Соч.: 1851—1853. Изд.[1]: 1854, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Русск. изд.: до 1917, Юргенсон, М. (№ 1, под названием «Верность любви») и 1894, Юргенсон, М. (№ 5, перев. текста Н. Н. Вильде). Посв.: Беттине фон Арним — 39, 56, 283, 284.

Op. 6. Шесть песен для сопрано или тенора. 1. «Испанская песня» («Spanisches Lied») на сл. П. Хейзе. 2. «Весна» («Der Frühling») на сл. Ж. Б. Руссо. 3. «Последствия» («Nachwirkung») на сл. А. Мейснера. 4. «Юх-хе» («Juchhe») на сл. Райника. 5. «Как облако к солнцу» («Wie die Wolke nach der Sonne») на сл. Г. фон Фаллерслебена. 6. «Соловьи» («Nachtigallen schwingen») на сл. Г. фон Фаллерслебена. Соч.: 1851—1853. Изд.: 1853, Зенф, Лейпциг. Посв. Луизе и Минне Яффа — 283, 284.

Op. 7. Шесть песен. 1. «Верная любовь» («Treue Liebe») на сл. Феррана. 2. «Охотник» («Parole») на сл. Эйхендорфа. 3. «Призвуки» («Anklänge») на сл. Эйхендорфа. 4. «Народная песня» («Volkslied») на нар. текст. 5. «Грусть» («Die Trauernde») на нар. текст. 6. «Возвращение» («Heimkehr») на сл. Уланда. Соч.: 1851—1853. Изд.[2]: 1854, Брейткопф и Гертель, Лейпциг. Посв. А. Дитриху — 283, 284.

— — «Лунная ночь» («Mondnacht») на сл. Эйхендорфа. Соч.: 1854. Изд.: 1854, Г. Х. Виганд, Гёттинген, в сборнике «Листки из альбома»[3] — 283.

Op. 14. Восемь песен и романсов. 1. «Девушка хотела рано встать» («Vor dem Fenster») на нар. текст. 2. «О раненом мальчике» («Vom verwundeten Knaben») на нар. текст. 3. «Убийство Муррея» («Murrays Ermordung») на текст (перев. с шотл.) из сборн. Гердера «Народные напевы». 4. «Сонет» («Ein Sonett») на текст XIII в. 5. «Разлука» («Trennung») на нар. текст. 6. «Путь к любимой» («Gang zur Liebsten») на нар. текст. 7. «Серенада» («Ständchen») на нар. текст. 8. «Дружок мой далеко» («Sehnsucht») на нар. текст. Соч.: 1858—1859. Изд.: 1861, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур — 73, 284, 286, 287, 290.

Op. 19. Пять стихотворений для голоса в сопровожд. ф-но.

[1] В более поздних изданиях имеется также и англ. текст.

[2] В перв. изд. № 3 темп ошибочно был обозначен Andante molto вместо Andante moderato.

[3] Позднее появилось отд. изд. Люкхардта, Берлин и Лейпциг, затем Раабе и Плотова, Берлин, и, наконец, Зимрока, Берлин.

1. «Поцелуй» («Der Kuß») на сл. Хёльти. 2. «Расстаться...» («Scheiden und Meiden») на сл. Уланда. 3. «Вдали» («In der Ferne») на сл. Уланда. 4. «Кузнец» («Schmied») на сл. Уланда. 5. «К Эоловой арфе» («An eine Aeolsharfe») на сл. Э. Мёрике. Соч.: 1858—1859. Изд.: 1862, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1929 (№ 4), русск. текст В. Морица. Автогр.: Зимрок, Берлин — 73, 284, 286, 291.

Op. 32. Девять песен. Тетр. I: 1. «Вскочил я ночью» («Wie rafft ich mich auf in der Nacht») на сл. А. фон Платена. 2. «Тебя забыть навеки» («Nicht mehr zu dir zu gehen») на сл. Г. Ф. Даумера. 3. «Вокруг брожу я мрачно» («Ich schleich umher betrübt und stumm») на сл. Платена. 4. «Ручей, что мимо протекал» («Der Strom, der neben mir verrauschte») на сл. Платена. Тетр. II: 5. «Горе! Снова оковы» («Wehe, so willst du mich wieder») на сл. Платена. 6. «Ты говоришь, я заблуждался» («Du sprichst, daß ich mich täuschte») на сл. Платена. 7. «Обидное сказать мне хочешь слово» («Bitteres zu sagen») на текст Гафиза в перев. Даумера. 8. «Я и моя ива» («So stehn wir») на текст Гафиза в перев. Даумера. 9. «О моя королева!» («Wie bist du meine Königin») на текст Гафиза в перев. Даумера. Соч.: 1858—1859. Изд.: 1864, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: Л., 1930 (№ 2). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо (№ 7—9)—13, 284, 286, 287.

Op. 33. 15 романсов из «Магелоны» Л. Тика. Тетр. I: 1. «Никто еще не раскаивался» («Keinen hat es noch gereut»). 2. «Лук и стрелы хороши для врага» («Traun! Bogen und Pfeil»). 3. «Горе и радость» («Sind es Schmerzen»). Тетр. II: 4. «Любовь может из далеких стран...» («Liebe kann aus fernen Landen»). 5. «Сжалься милостиво над несчастным» («So willst du des armen»). 6. «Как радость эту пережить» («Wie soll ich die Freude»). Тетр. III: 7. «Случалось ли тебе» («War es dir»). 8. «Должны мы расстаться» («Wir müssen uns trennen»). 9. «Спи, любимая, в сумерках ночи» («Ruhe, Süßliebchen»). Тетр. IV: 10. «Отчаяние» («Verzweiflung»). 11. «Как быстро исчезает» («Wie schnell verschwindet»). 12. «Коль разлука суждена» («Muß es eine Trennung geben»). Тетр. V: 13. «Сулима» («Sulima»). 14. «Как радостен и бодр мой дух» («Wie froh und frisch»). 15. «Вечно верная любовь» («Treue Liebe dauert lange»). Соч.: 1861—1869. Изд.: 1865—1869, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур (1865, № 1—6 и 1868—1869, № 7—15). Посв. Ю. Штоккаузену. Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо (№№ 2, 7, 9, 14, 15) [1];

[1] В конце №№ 14 и 15 имеется приписка «май 69».

Будапешт, собств. г-жи фон Балаш (Balassa) (№ 5); Вена, Общество любителей музыки (№ 12) — 288, 291—293.

Op. 43. Четыре песни. 1. «О вечной любви» («Von ewiger Liebe») на сл. И. Венцига. 2. «Майская ночь» («Die Mainacht») на сл. Хёльти. 3. «Мой рог звучит в долине скорби» («Ich schell mein Horn») на древненем. текст. 4. «Песня о г-не фон Фалькенштайне» («Das Lied vom Herren von Falkenstein») на текст Уланда из сборника «Народные песни». Соч.: 1868. Изд.: 1868, Ритер-Бидерман, Винтертур. Русск. изд.: 1895, Блосфельд, Рига, перев. Л. Эсбеер (№ 1) и до 1917, Блосфельд, Рига (№ 2) — 288, 290, 291, 296, 312.

Op. 46. Четыре песни. 1. «Венки» («Die Kränze») на текст Даумера из «Полидоры» 2. «Венгерская» («Magjarisch») на текст Даумера из «Полидоры». 3. «Чаша забвения» («Die Schale der Vergessenheit») на сл. Хёльти. 4. «К соловью» («An die Nachtigall») на сл. Хёльти. Соч.: 1864—1868. Изд.: 1868, Зимрок, Берлин (вместе с op. 47 и 48). Автогр.: Зимрок, Берлин — 288, 292.

Op. 47. Пять песен. 1. «Вестник» («Botschaft») на текст Даумера (по Гафизу). 2. «Пылкая любовь» («Liebesglut») на текст Даумера (по Гафизу). 3. «Воскресенье» («Sonntag») на текст Уланда (из нар. песен). 4. «Милые щечки» («O liebliche Wangen») на сл. П. Флемминга. 5. «Любящая пишет» («Die Liebende schreibt») на сл. Гёте. Соч.: 1868 и раньше. Изд.: 1868, Зимрок, Берлин (вместе с op. 46 и 48). Автогр.: Зимрок, Берлин (№ 1 и переписанный Брамсом № 4) — 288, 289, 291, 292, 297.

Op. 48. Семь песен. 1. «Путь к любимой» («Der Gang zum Liebchen»), текст — перев. с чешск. 2. «Перебежчик» («Der Überläufer») на текст из «Волшебного рога мальчика». 3. «Любовная жалоба девушки» («Liebesklage des Mädchens») на текст из «Волшебного рога мальчика». 4. «Золото побеждает любовь» («Gold überwiegt die Liebe») текст — перев. с чешск. 5. «Утешение в слезах» («Trost in Tränen») на сл. Гёте. 6. «Прошли мое счастье и радость» («Vergangen ist mir Glück und Heil») на древненем. текст. 7. «Осеннее чувство» («Herbstgefühl») на сл. Гёте. Соч.: 1855—1868. Изд.: 1868, Зимрок, Берлин (вместе с op. 46 и 47). Автогр.: Зимрок, Берлин (№ 4) — 288, 290, 291.

Op. 49. Пять песен. 1. «В воскресное утро» («Am Sonntag Morgen») на текст П. Хейзе из сборника «Итальянские песни». 2. «К фиалке» («An ein Veilchen») на сл. Хёльти. 3. «Тоска» («Sehnsucht»), текст — перев. с чешск. 4. «Колыбельная» («Wiegenlied») (Б. Ф. в Вене) на текст Г. Шерера (1-я строфа из «Волшебного рога мальчика»). 5. «Вечерние сумерки» («Abenddämmerung») на сл. А. Ф. фон Шака. Соч. 1864—1868. Изд.:

1868, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: 1906, Бессель, М., русск. текст С. Свириденко (№ 1); 1884, Гутхайль, М., русск. текст А. М. Невского (№ 4); М.—Л., 1941 (все). Автогр.: Зимрок, Берлин (№№ 2—4)[1] — 288, 289, 297.

Op. 57. Восемь песен на тексты Даумера. Тетр. I: 1. «С высот, украшенных лесами» («Von waldbekränzter Höhe»). 2. «Коль улыбаешься лишь иногда» («Wenn du nur zuweilen lächelst»). 3. «Мне снилось» («Es träumte mir»). 4. «Ах, взор свой обрати» («Ach, wende diesen Blick»). Тетр. II: 5. «В тоске моих ночей» («In meiner Nächte Sehnen»). 6. «Мягкий свет струится иногда» («Strahlt zuweilen»). 7. «Нитка жемчуга» («Die Schnur, die Perl an Perle»). 8. «Неподвижный теплый воздух» («Unbewegte laue Luft»). Соч.: 1871. Изд.: 1871, Ритер-Бидерман, Винтертур. Русск. изд.: М., 1959 (Брамс, Избр. песни, т. I) (№ 4). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо (№№ 1, 5, 6, 8)[2] — 288, 292, 295, 297.

Op. 58. Восемь песен. Тетр. I: 1. «Жмурки» («Blinde Kuh») на текст А. А. Копиша (перев. с итал.). 2. «В дождь» («Während des Regens») на сл. Копиша. 3. «Недоступная» («Die Spröde») на сл. К. Копиша. 4. «Приди» («O, komme holde Sommernacht») на сл. М. Горэ. Тетр. II: 5. «Уныние» («Schwermut») на сл. К. Кандидуса. 6. «На улице» («In der Gasse»)[3] на сл. Хеббеля. 7. «Все прошло» («Vorüber») на сл. Хеббеля. 8. «Серенада» («Serenade») на сл. А. Ф. Шака. Соч.: 1871. Изд.: 1871, Ритер-Бидерман, Винтертур. Русск. изд.: М.—Л., 1941, в сборн. «10 песен», ред. А. Доливо (№ 1). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо. (№№ 5—7)[4] — 288, 290, 291, 296.

Op. 59. Восемь песен. Тетр. I: 1. «Спустились сумерки» («Dämmerung senkte») на сл. Гёте. 2. «На озере» («Auf dem See») на сл. К. Зимрока. 3. «Под дождем» («Regenlied») на сл. К. Грота. 4. «Эхо» («Nachklang») на сл.

[1] Из рукописи № 2 видно, что Брамс несколько раз изменял обозначение темпа в этой песне. Первоначальное Un poco Allegretto изменялось по очереди на Andante poco moto, Angenehm bewegt и Andante con moto, прежде чем был найден печатный вариант. В № 3 также явственно заметны изменения.

[2] На рукописях не имеется ни названий, ни дат написания, ни фамилии автора. В № 1 первоначальный темп Sehr lebhaft. Интермедия после первой строфы первонач. имела более легкую фактуру. В № 5 первонач. темп All°.

[3] № 6 первонач. назыв. «Привидение» («Spuck»). В рукописях не указана ни дата написания, ни фамилия автора.

[4] В рукописи не указаны названия и нет даты написания.

К. Грота. Тетр. II: 5. «Агнесса» («Agnes») на сл. Мёрике. 6. «Спокойной ночи» («Eine gute, gute Nacht») на сл. Даумера. 7. «Мое разбитое сердце» («Mein wundes Herz») на сл. Грота. 8. «Твои голубые глаза» («Dein blaues Auge») на сл. Грота. Соч.: 1870—1873. Изд.: 1873, Ритер-Бидерман, Лейпциг и Винтертур. Русск. изд.: М., 1959 (Избр. песни, т. I, русск. текст Эм. Александровой). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо. (№№ 7, 8) [1] — 132, 288, 289, 292.

— — Пять песен Офелии из «Гамлета» на текст Шекспира [2]. Соч.: 1873. Изд.: 1933 [3], Г. Ширер, Нью-Йорк (опубликованы Гейрингером) — 288, 290.

Op. 63. Девять песен. Тетр. I: 1. «Весеннее утешение» («Frühlingstrost») на сл. М. фон. Шенкендорфа. 2. «Воспоминание» («Erinnerung») на сл. М. фон Шенкендорфа. 3. «К портрету» («An ein Bild») на сл. М. фон Шенкендорфа. 4. «К голубям» («An die Tauben») на сл. М. фон Шенкендорфа. Тетр. II: 5. «Песни юности» I («Meine Liebe ist grün») на сл. Ф. Шумана. 6. «Песни юности» II («Wenn um den Hollunder») на сл. Ф. Шумана. 7. «Тоска по родине» I («Wie traulich war») на сл. Грота. 8. «Тоска по родине» II («O,wüßt ich doch den Weg zurück») на сл. Грота. 9. «Тоска по родине» III («Ich sah als Knabe») на сл. Грота. Соч.: 1873—1874, Рюшликон. Изд.: 1874, Петерс, Лейпциг и Берлин. Русск. изд.: М.—Л., 1941 («10 песен», ред. А. Доливо) (№ 2); М., 1959, Избр. песни, т. I (№ 5) — 136, 288, 291, 292, 297, 315.

Op. 69. Девять песен. Тетр. I: 1. «Жалоба» I («Klage» 1) на текст И. Венцига (перев. с чешск.). «Жалоба» II («Klage» 2) на текст И. Венцига (перев. со словацк.). 3. «Прощание» («Abschied») на текст И. Венцига (перев. с чешск.) 4. «Клятва любимого» («Des Liebsten Schwur») на текст И. Венцига (перев. с чешск.). 5. «Песенка барабанщика» («Tambourliedchen») на сл. К. Кандидуса. Тетр. II: 6. «С морского берега» («Vom Strande») на текст Эйхендорфа (перев. с исп.). 7. «За море» («Über die See») на сл. К. Лемке. 8. «Саломея» («Salome») на сл. Г. Келлера. 9. «Проклятье девушки» («Mädchenfluch») на текст З. Каппера (перев. с сербск.). Соч.: 1877, Пёртшах. Изд.: 1877, Зимрок, Берлин (вместе с ор. 70, 71, 72). Русск. изд.: М.—Л., 1941

[1] В рукописи не указаны названия и нет даты написания.

[2] Эти песни написаны для Ольги Прейхейзен (второй супруги актера Левинского).

[3] В муз. словаре Гроува ошибочно указывается дата опубликования 1935 г.

(«10 песен», ред. А. Доливо) (№ 5). Автогр.[1]: Вена, Общество любителей музыки (№№ 2[2], 3); Зимрок, Берлин (№ 4) — 147, 297, 300.

Op. 70. Четыре песни. 1. «В саду у берега моря» («Im Garten am Seegestade») на сл. Лемке. 2. «Песня жаворонка» («Lerchengesang») на сл. Кандидуса. 3. «Серенада» («Serenade») на сл. Гёте. 4. «Вечерний дождь» («Abendregen») на сл. Келлера. Соч.: 1875—1877, Пёртшах. Изд.: 1877, Петерс, Лейпциг и Берлин (вместе с op. 69, 71, 72). Автогр.[3]: Зимрок, Берлин — 136, 147, 297, 300.

Op. 71. Пять песен. 1. «Так хорошо любить весной» («Es liebt sich so lieblich») на сл. Гейне. 2. «К луне» («An den Mond») на сл. Зимрока. 3. «Тайна» («Geheimnis») на сл. Кандидуса. 4. «Хочешь, чтоб я ушел» («Willst du daß ich geh») на сл. Лемке. 5. «Песня любви» («Minnelied») на сл. Хёльти. Соч.: законч. в 1877, Пёртшах. Изд.: 1877, Петерс, Лейпциг и Берлин (вместе с op. 69, 70 и 72) — 147, 297, 301.

Op. 72. Пять песен. 1. «Былая любовь» («Alte Liebe») на сл. Кандидуса. 2. «Летние нити» («Sommerfäden») на сл. Кандидуса. 3. «О прохладный лес» («O, kühler Wald») на сл. К. Брентано. 4. «Отчаяние» («Verzagen») на сл. Лемке. 5. «Непреодолимо» («Unüberwindlich») на сл. Гете. Соч.: 1876—1877, Пёртшах. Изд.: 1877, Петерс, Лейпциг и Берлин (вместе с op. 69, 70, 71) — 147, 297, 300, 301.

Op. 84. Пять песен и романсов для одного или двух голосов. (см. также вок. дуэты). 1. «Летний вечер» («Sommerabend») на сл. Г. Шмидта. 2. «Венок» («Der Kranz») на сл. Г. Шмидта. 3. «По ягоды» («In die Beeren») на сл. Г. Шмидта. 4. «Напрасная серенада» («Vergebliches Ständchen») на нар. нижнерейнск. текст. 5. «Волнение любви» («Spannung») на нар. нижнерейнск. текст. Соч.: 1878(?)—1881. Изд.: 1882, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: 1891, Бессель С.-Пб. — М. Автогр.[4]: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо (№№ 1, 2, 3, 5) — 297, 298, 301, 302.

Op. 85. Шесть песен. 1. «Летний вечер» («Sommerabend») на сл. Гейне. 2. «Лунный свет» («Mondschein») на сл. Гейне. 3. «Песня девушки» («Mädchenlied») на сл.

[1] На всех автографах отсутствует дата написания и фамилия автора.

[2] № 2 написан на бумаге другого формата и был, видимо, вставлен между № 1 и № 3 позже.

[3] В конце рукописи имеется приписка «Иоганне Шварц с сердечным приветом. И. Брамс. Вена, февр. 77».

[4] В рукописи не указана ни дата написания, ни фамилия автора.

З. Каппера (перев. с серб.). 4. «Прощай!» («Ade!») на сл. З. Каппера (перев. с чешск.). 5. «Весенняя песня» («Frühlingslied») на сл. Гейбеля. 6. «В лесном уединении» («In Waldeseinsamkeit») на сл. Лемке. Соч.: 1877—1882. Изд.: 1882, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1948 (№ 3). Автогр.: Вена, частн. колл. Дж. Стонборо (№ 4) [1] — 297—299.

Op. 86. Шесть песен для средн. голоса. 1. «Тереза» («Therese») на сл. Г. Келлера. 2. «Одиночество в поле» («Feldeinsamkeit»), на сл. Г. Альмерса. 3. «Ночной путник» («Nachtwandler») на сл. М. Кальбека. 4. «Через поле» («Über die Heide») на сл. Т. Шторма. 5. «Погружен» («Versunken») на сл. Ф. Шумана. 6. «Желание вечного покоя» («Todessehnen») на сл. Шенкендорфа. Соч.: 1877—1878. Изд.: 1882, Зимрок, Берлин. Русск изд.: 1889, Сезен, Рига; 1890, Бессель, С.-Пб. — М. Автогр.: Факсимиле № 3 было опубликовано в сборнике «Musikalische Seltenheiten Wiener Liebhaber Drucke», т. 3, под ред. М. Кальбека в изд. «Universal — Edition A. G.», Вена и Нью-Йорк [2] — 297, 298, 301.

Op. 91. Две песни для контральто в сопровожд. альта и ф-но. 1. «Умиротворенная тоска» («Gestillte Sehnsucht») на сл. Рюккерта. 2. «Духовная колыбельная» («Geistliches Wiegenlied»), текст Лопе де Вега, перев. Гейбеля. Соч.: 1863—1864. Изд.: 1884, Зимрок, Берлин — 297, 300, 301.

Op. 94. Пять песен для низкого голоса. 1. «В сорок лет» («Mit vierzig Jahren») на сл. Рюккерта. 2. «Возникни вновь, любимый призрак» («Steig auf, geliebter Schatten») на сл. Ф. Хальма. 3. «Мне тяжело на сердце» («Mein Herz ist schwer») на сл. Гейбеля. 4. «Ода Сафо» («Sapphische Oda») на сл. Г. Шмидта. 5. «Ни дома, ни родины» («Kein Haus, keine Heimat») на сл. Ф. Хальма (из драмы). Соч.: 1884. Изд.: 1884, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: до 1917, Бессель, М. (№ 4). Факсимиле было опубликовано в том же сборнике, что и ор. 86 № 3 — 297, 299, 300.

Op. 95. Семь песен. 1. «Девушка» («Das Mädchen») на текст Каппера (перев. с серб.). 2. «Тобой полны мои мысли» («Bei dir sind meine Gedanken») на сл. Хальма. 3a. «При прощании» («Beim Abschied») на сл. Хальма. 3b. «При прощании» («Beim Abschied») на сл. Хальма. 4. «Охотник» («Der Jäger») на сл. Хальма. 5. «Поспешная клятва» («Vorschneller Schwur») на текст Каппера (перев. с серб.). 6. «Песня девушки» («Mädchenlied») на

[1] В рукописи стоит обозначение темпа Con moto.

[2] Первоначальный темп № 3 был Etwas langsam («Довольно медленно»).

текст Хейзе (перев. с итал.). 7. «Прекрасно было» («Schön war, das ich dir weihte») на сл. Даумера. Соч.: 1884. Изд.[1]: 1884, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1924, русск. текст Н. Райского (№ 2); М.—Л., 1941 («10 песен» ред. А. Доливо) (№№ 4, 5) — 297—300.

Op. 96. Четыре песни. 1. «Смерть — прохладной ночи тень» «Der Tod das ist die kühle Nacht») на сл. Гейне. 2. «Бродили мы» («Wir wandelten») на сл. Даумера. 3. «Смотрят цветы» («Es schauen die Blumen») на сл. Гейне. 4. «На море» («Meerfahrt») на сл. Рейнеке. Соч.: 1884. Изд.: 1886, Зимрок, Берлин[2]. Русск. изд.: 1906, Бессель, М., русск. текст С. Свириденко (№ 4). Автогр.: (фото) в музее Брамса (№№ 3—5) — 169, 170, 297, 301.

Op. 97. Шесть песен. 1. «Соловей» («Nachtigall») на сл. Рейнхольда. 2. «На корабле» («Auf dem Schiffe») на сл. Рейнхольда. 3. «Похищение» («Entführung») на сл. В. Алексиса. 4. «В зеленых ивах дом стоит» («Dort in den Weiden») на нар. нижнерейнск. текст. 5. «Приди скорее» («Komm bald») на сл. Грота. 6. «Разлука» («Trennung») на нар. швабск. текст. Соч.: 1884. Изд.: 1886, Зимрок, Берлин[3]. Русск. изд.: 1906, Бессель, М., русск. текст С. Свириденко. Автогр.: Гмунден, частн. колл. В. Миллера — 169, 170, 297, 298, 300, 316.

Op. 105. Пять песен для среднего голоса. 1. «Звучат нежней свирели» («Wie Melodien zieht es») на сл. Грота. 2. «Глубже всё моя дремота» («Immer leiser wird mein Schlummer») на сл. Г. Линга. 3. «Жалоба» («Klage») на нар. нижнерейнск. текст. 4. «На кладбище» («Auf dem Friedhofe») на сл. Д. фон Лилиенкрона. 5. «Измена» («Verrat») на сл. Лемке. Соч.: 1886. Изд.: 1889, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М., 1963, русск. текст Д. Усова (№ 1); 1891, Сезен, Рига, русск. текст И. Тюменева (№ 2). Автогр.[4]: Зимрок, Берлин (№№ 3 и 4) — 177, 297, 300, 302.

Op. 106. Пять песен. 1. «Серенада» («Ständchen») на сл. Ф. Куглера. 2. «На озере» («Auf dem See») на сл.

[1] В первом издании № 1 имел более простое сопровождение, чем в более поздних изданиях. Изменения были сделаны рукой Брамса. В полн. собр. соч. Брамса (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1927) приведены оба варианта.

[2] На обложке помещен фантастический рисунок М. Клингера.

[3] На обложке помещен фантастический рисунок М. Клингера.

[4] В рукописи не указаны ни дата написания, ни фамилия автора.

Рейнхольда. 3. «Покрыл все иней» («Es hing der Reif») на сл. Грота. 4. «Мои песни» («Meine Lieder») на сл. А. Фрей. 5. «Странник» («Ein Wanderer») на сл. Рейнхольда. Соч.: 1886—1889. Изд.: 1889, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: 1906, Бессель, русск. текст С. Свириденко (№ 5); М., 1924, русск. текст Н. Райского (№ 2); М., 1963, русск. текст Д. Усова (все). Автогр.[1]: Зимрок, Берлин (№№ 3 и 4) — 177, 297, 302.

Op. 107. Пять песен. 1. «К гордой» («An die Stolze») на сл. Флемминга. 2. «Саламандра» («Salamander») на сл. Лемке. 3. «Девушка говорит» («Das Mädchen spricht») на сл. О. Ф. Группе. 4. «Ландыш» («Maikätzchen») на сл. Лилиенкрона. 5. «Песня девушки» («Mädchenlied») на сл. Хейзе. Соч.: 1886—1889. Изд.: 1889, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М.—Л., 1941 («10 песен», ред. А. Доливо) (№№ 2—4); М., 1959 («Избр. песни», т. 1), русск. текст Д. Усова (№ 5). Автогр.[1]: Зимрок, Берлин (№ 5) — 177, 297, 302.

Op. 121. «Четыре строгие напева» для баса на тексты из библии. 1. «Ибо живется человеку» («Denn es gehet dem Menschen»). 2. «Я обернулся и увидел» («Ich wandte mich und sah»). 3. «О, смерть, как ты горька!» («O Tod, wie bitter»). 4. «Когда людей и ангелов устами» («Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen»). Соч.: 7 мая 1896, законч. к 63-летию Брамса. Изд.: 1896, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: 1913, Русск. муз. изд., русск. текст В. Коломийцева. Посв. М. Клингеру. Автогр.[2]: Вена, Общество любителей музыки — 303, 304, 306, 323.

— — «Под дождем» («Regenlied») на сл. Грота. Соч.: Гейрингер считает, что песня была написана в 1862 или 1866 г. Изд.: 1908, Немецкое об-во Брамса, Берлин, вместе с факсимиле рукописи и предисловием Г. Штангер. Русск. изд.: М.—Л., 1941 («10 песен», ред. А. Доливо) — 284.

ОБРАБОТКИ ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

Шуберт. «Мемнон» (ор. 6 № 1) на сл. И. Майрхофера. Обр.: 1862. Изд.: 1933, партитура опублик. В. Г. Хадовым.

[1] В рукописи не указаны ни дата написания, ни фамилия композитора.

[2] В конце рукописи имеется заметка: «Вена, май, 96». Первоначально порядок номеров был иной: №№ 2, 1, 3, 4. В № 4 стояло обозначение темпа Andante, затем Con moto ed anima. В первом изд. оба обозначения объединены. Фамилия автора в рукописи не указана.

Обработка была сделана для Ю. Штокхаузена — 336, 337.

Шуберт. «Вознице Кроносу» (ор. 19 № 1) на сл. Гёте. Обр.: 1862. Изд.: 1933, партитура опублик. В. Г. Хадовым. Исп.: 8 декабря 1871 в концерте Венск. академ. певч. об-ва (мужск. хор unisono с орк.) — 336, 337.

Шуберт. «Тайное» (ор. 14 № 2) на сл. Гёте. Обр.: 1862. Изд.: 1933, партитура опубликована В. Г. Хадовым. Обработка сделана для Ю. Штокхаузена — 336, 337.

Шуберт. «Песнь старца» (ор. 60 № 1) на сл. Рюккерта. Обр.: 1862 (?). Обработка находилась в собрании Леви, потом была утеряна — 336.

Оркестровая сюита из вальсов для голоса и ф-но (ор. 52 №№ 1, 2, 4, 6, 5; ор. 65 № 9; ор. 52 №№ 18, 8, 9). Изд.: 1938, опубл. В. Вейсманом по рукописи Брамса. Исп.: 19 марта 1870, Берлин.

ОБРАБОТКИ ДЛЯ ГОЛОСА В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНО

Восемь цыганских песен (№№ 1—7 и 11 из вок. квартетов ор. 103). Обр.: лето (?) 1886—1888, Хофштеттен (Швейц.). Изд.: 1889, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: М.—Л., 1937, русск. текст. И. С. Миклашевского.

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

14 детских народных песен. 1. «Спящая красавица» («Dornröschen»). 2. «Соловей» («Nachtigall»). 3. «Наседка» («Die Henne»). 4. «Песочный человечек» («Sandmännchen»). 5. «Мужчина» («Der Mann»). 6. «Шиповник» («Heidenröschen»). 7. «Шлараффия» [1] («Das Schlaraffenland»). 8a. «Игра в лошадки» («Beim Ritt auf dem Knie». «Ull Mann wull riden»). 8b. «Игра в лошадки» («Beim Ritt auf dem Knie». «Alt Mann wollt reiten»). 9. «Охотник в лесу» («Der Jäger»). 10. «Девушка и орешник» («Das Mädchen und Hasel»). 11. «Колыбельная» («Wiegenlied»). 12. «Рождество» («Weinachten»). 13. «Божья коровка» («Marienwürmchen»). 14. «Ангелу-хранителю» («Dem Schutzengel»). Обр.: 1857—1858.

[1] Шлараффия — сказочная страна с «кисельными берегами».

Изд.: 1858, Ритер-Бидерман, Винтертур[1]. Русск. изд.: 1906, Бессель (№ 4). Посв. детям Роберта и Клары Шуман — 284, 285.

28 немецких народных песен[2]. 1. «Корсаж» («Die Schnürbrust»). 2. «Охотник» («Der Jäger»). 3. «Три птички» («Drei Vögelein»). 4. «Троицын день» («Auf gebet uns das Pfingstei»). 5. «Маленькая дочка маркграфа» («Des Markgrafen Töchterlein»). 6. «Наездник» («Der Reiter»). 7. «Св. Елизавета на своей свадьбе» («Die heilige Elisabeth an ihrem Hochzeitfeste»). 8. «Приветствие ангелов» («Der englische Gruß»). 9. «Стоял я утром» («Ich stund an einem Morgen»). 10. «Гунхильда» («Gunhilde»). 11. «Мертвый гость» («Der tote Gast»). 12. «Поденщик красавицы» («Tageweis von einer schönen Frauen»). 13. «Песня моряка» («Schifferlied»). 14. «Ночная песня» («Nachtgesang»). 15. «Королевские дети» («Die beiden Königskinder»). 16. «Прощание» («Scheiden»). 17. «Старинная песня любви» («Altes Minnelied»). 18a. «Верный Эккарт» («Der getreue Eckart»). 18b. «Верный Эккарт» («Der getreue Eckart»). 19. «Искушение» («Die Versuchung»). 20. «Желание дочери» («Der Tochter Wunsch»). 21. «Смерть-косец» («Schnitter Tod»). 22. «Паломничество Марии» («Marias Kirchgang»). 23. «Девушка и смерть» («Das Mädchen und der Tod»). 24. «Через камыш ехал рыцарь верхом» («Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried»). 25. «Песня любви» («Liebeslied»). 26. «Добрый вечер, мое сокровище» («Guten Abend, mein tausiger Schatz»). 27. «С собой приносит радость май» («Der Wollust in den Maien»). 28. «Едет господин со слугой» («Es reit' ein Herr und auch sein Knecht»). Обр.: 1858. Изд.[3]: 1926, Немецкое об-во Брамса. Автогр.: Берлин, Прусская госуд. библ.[4] — 203, 284—286.

49 немецких народных песен. Тетр. I: 1. «Скажи мне, прекрасная пастушка» («Sagt mir, o schönste Schäfrin mein»).

[1] Брамс издал эти песни без указания своего авторства. В более позднем издании (Петерс, Лейпциг) порядок песен несколько изменен: № 3 на месте № 15 и наоборот; № 10 на месте № 11 и наоборот.

[2] Источниками для обработок послужил сборник Кречмера и Цуккальмальо «Немецкие народные песни», 2 тома, Берлин, 1840.

[3] Первое изд. носило название: «Новые народные песни Брамса. 32 обработки; напечатано по рукописи из коллекции Клары Шуман. Издаются впервые по поручению Немецкого об-ва Брамса, 1926». Обработок было 32, т. к. помимо 28 песен для голоса были опубликованы также 4 обработки для смешанного хора (см. обработки для хора).

[4] В рукописи отсутствует дата написания и фамилия автора.

2. «Разреши, красавица» («Erlaube mir, feins Mädchen»). 3. «Любезно очень» («Gar lieblich hat sich gesellet»). 4. «Добрый вечер, мое сокровище» («Guten Abend, mein tausiger Schatz»). 5. «Чуть солнышко зашло» («Die Sonn scheint nicht mehr»). 6. «Там внизу, в долине» («Da unten im Tale»). 7. «Гунхильда» («Gunhilde lebt gar still und fromm»). Тетр. II: 8. «Ах, небесная пастушка» («Ach, englische Schäfrin»). 9. «Жила-была прекрасная еврейка» («Es war eine schöne Jüdin»). 10. «Ехал рыцарь верхом» («Es ritt ein Reiter»). 11. «Барышня, позвольте с вами прогуляться» («Jungfräulein, soll ich mit euch gehen»). 12. «Любимая, ты не должна ходить босиком» («Feinstliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehen»). 13. «Проснись, мое сокровище» («Wach auf, mein Hort»). 14. «Пошла Мария погулять» («Maria ging aus wandern»). Тетр. III: 15. «Сестричка, сестричка» («Schwesterlein, Schwesterlein»). 16. «Проснись, моя красавица» («Wach auf, mein Herzesschöne»). 17. «Ах, боже, как больно расставаться» («Ach, Gott, wie weh tut scheiden»). 18. «Желаю ей спокойной ночи» («So wünsch ich ihr ein gute Nacht»). 19. «Один лишь лик живет на свете» («Nur ein Gesicht auf Erden lebt»). 20. «Прекрасное сокровище, мой ангел» («Schönster Schatz, mein Engel»). 21. «Шла однажды девушка нежной красоты» («Es ging ein Mädchen zarte»). Тетр. IV: 22. «Куда идешь ты, гордая?» («Wo gehst du hin, du Stolze?»). 23. «Наездник плащ свой расстилает» («Der Reiter spreitet seinen Mantel aus»). 24. «Мила мне смуглая девушка» («Es ist mir ein brauns Maidelein»). 25. «У девушки моей как розы губы» («Mein Mädel hat einen Rosenmund»). 26. «Ах, мог бы я этот вечер» («Ach, könntet ich diesen Abend»). 27. «Стоял я на горе высокой» («Ich stand auf hohem Berge»). 28. «Едет господин со слугой» («Es reit ein Herr und auch sein Knecht»). Тетр. V: 29. «Жил-был однажды над Рейном маркграф» («Es war ein Markgraf überm Rhein»). 30. «Все мои мысли» («All meine Gedanken»). 31. «В зеленых ивах дом стоит» («Dort in den Weiden steht ein Haus»). 32. «Хочу быть радостен и свеж» («So will ich frisch und fröhlich sein»). 33. «Ах, мама, я хочу иметь одну вещь» («Och Moder, ich well en Ding han»). 34. «Как же в дверь войду я» («Wie komm ich denn zur Tür herein»). 35. «Не ярче ли луна светить должна» («Soll sich der Mond nicht heller scheinen»). Тетр. VI: 36. «Живет один скрипач» («Es wohnt ein Fiedler»). 37. «Свет ты мой единственный» («Du mein einzig Licht»). 38. «Не в силах вечером я спать идти» («Des Abends kann ich nicht schlafen gehn»). 39. «Прекрасный свет прекрасных глаз» («Schöner Augen schöne Strahlen»). 40. «Знаю девушку красивую одну» («Ich weiss mir 'n Maidlein hübsch und fein»). 41. «Стоит липа» («Es steht ein Lind»). 42. «Тихой ночью» («In stiller Nacht, zur ersten Wacht»)

Тетр. VII (обработки для голоса и 4-голосн. хора ad libitum): 43. «Стояли три розы» («Es stunden drei Rosen»). 44. «Хочу пожаловаться небу» («Dem Himmel will ich klagen»). 45. «Сидела птичка белая как снег» («Es sass ein schneheweiss Vögelein»). 46. «Жил-был однажды плотник» («Es war einmal ein Zimmergesell»). 47. «Пошла себе наша матушка» («Es ging sich unsre Fraue»). 48. «Соловей, скажи» («Nachtigall, sag, was für Grüss»). 49. «Луна украдкой всходит» («Verstohlen geht der Mond auf»). Обр.: в различное время. Изд.: 1894, Зимрок, Берлин. Русск. изд.: до 1917, Блосфельд, Рига, перевод Л. Эстер (№ 5) — 285, 286, 298, 303—306.

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Левик. Предисловие к русскому изданию 3
Из предисловия автора к первому изданию 15
Предисловие автора ко второму изданию 18

Жизнь

Родители 19
Детство и юность (1833—1853) 30
Семь знаменательных месяцев 44
«Буря и натиск» (1854—1856) 57
Между Детмольдом и Гамбургом (1857—1862) 69
Родина и чужбина 82
Первая служба в Вене (1863—1864) 92
«Немецкий реквием» 107
Художественный руководитель в Вене (1869—1875) . . 118
На вершине (1876—1879) 138
Старые и новые друзья (1880—1885) 153
Плодотворная осень (1886—1890) 177
Навстречу концу (1891—1897) 193

Творчество

Художественное становление 215
Фортепианные произведения 218
Произведения для органа 236
Камерная музыка 238
Произведения для оркестра 261
Песни и романсы 281
Небольшие произведения для хора 307
Крупные сочинения для хора 321

Личность

Человек и художник 342

Приложения

Указатель впервые использованных писем 365
Важнейшие работы о И. Брамсе 370
Указатель имен 375
Указатель произведений И. Брамса 392

Карл Гейрингер

ИОГАННЕС БРАМС

Музыка, М., 1965, 432 стр., 18 илл., инд. 78И

Редактор *Ю. Хохлов*. Художник *А. Лепятский*. Худож. редактор *И. Каледин*.
Техн. редакторы *В. Кичоровская*, *А. Степанов*.
Корректоры *А. Антопольский*, *Т. Ключарева*.
Подписано к печати 30/I 1965 г. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 14 (включая 8 вклеек). Усл. л. 23,52. Уч.-изд. л. 21,99. Тираж 8430 экз. Изд. № 705. Т. п. М—64, № 875. Зак. тип. № 19. Цена 1 р. 31 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, 1-й Рижский пер., 2