

М. ДРУСКИН

ИЗБРАННОЕ



МОНОГРАФИИ
СТАТЬИ



Scan by Hi-Copy
2007

Москва

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

« СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР »

1981

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга — четвертый авторский сборник статей¹. В ней, в отличие от предшествующих, материал тематически не объединен. Это — собрание разнородных по замыслу и выполнению брошюр, исследований, очерков, статей.

Книга имеет два раздела. В первом воспроизведены две научно-популярные брошюры, второй раздел содержит 8 статей исследовательского либо публицистического плана, в том числе рецензию. Разделы соответственно озаглавлены: «Монографии» и «Статьи». Последние расположены в хронологическом порядке согласно времени их публикации (в отдельных случаях — написания). Пять статей публикуются впервые.

При подготовке к печати статьи были заново просмотрены, частично дополнены или изменены. Исключение сделано только для первой из них, посвященной вопросам музыкального романтизма, которая была написана в начале 60-х годов: она не подверглась правке, дабы полемика тех лет нашла правдивое отражение. Без каких-либо редакционных изменений публикуется также рецензия.

Содержание книги, надо полагать, даст некоторое представление о сфере научных интересов автора за период, охватывающий примерно четверть века.

¹ См.: История и современность. Л., 1960; О западноевропейской музыке XX века. М., 1973; Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977.

МОНОГРАФИИ

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ БЕТХОВЕНА ¹

БЕТХОВЕН-ПИАНИСТ

Когда 22-летний Бетховен в 1792 году отправился в Вену, он никак не предполагал, что в этом музыкальном центре тогдашней Европы слава к нему придет прежде всего как к концертирующему виртуозу. Он ехал туда совершенствоваться в теории композиции, думал также заняться игрой на скрипке, чему немного обучался в детстве. Правда, еще с 12-летнего возраста в родном городе Бонне ему приходилось слышать похвалы своему пианистическому дарованию. Однако — вопреки горячему желанию отца — вундеркиндом он не был, искусством игры на фортепиано мало интересовался, а профессиональных пианистов недолюбливал (эта неприязнь у Бетховена сохранилась до конца его дней). Тем не менее добросовестный педагог и отличный музыкант Кристиан Готлоб Нефе сумел пробудить его пианистический гений. Уже в 1791 году Бетховен поражал слушателей импровизацией, обладая, как отмечали его современники, «почти неисчислимым богатством идей, своеобразной манерой исполнения, совершенством выражения» ².

¹ Публикуется по изданию 1973 г.

² Здесь и далее преимущественно перевод автора.

Слава непревзойденного импровизатора нерушимо утверждается за Бетховеном. Его ученик Фердинанд Рис говорил, что бетховенские импровизации «являлись самым замечательным из всего, что приходилось слышать».

Другой его ученик, Карл Черни, рассказывал, что Бетховен бесподобно импровизировал в различных музыкальных формах, каковы: «1. Соната или рондо; разработка изумляла разнообразием тематической работы; трудность бравурных пассажей превосходила все написанное Бетховеном. 2. Свободные вариации в духе финала хоровой фантазии (имеется в виду Фантазия для фортепиано и хора с сопровождением оркестра ор. 80. — М. Д.) или финала Девятой симфонии. 3. Поппури, подобные Фантазии opus 77».

Небывалый эмоциональный размах, яркость смелых сопоставлений, изобретательность в разработке тематического материала придавали импровизациям Бетховена совершенно особый характер.

Его игра была лишена какой бы то ни было претенциозности. Таким же простым и сдержанным было поведение за инструментом, лишь в богатой мимике прорывалась глубина и сила чувств. Рис отмечал, что Бетховен обычно «играл свои произведения свободно, но большей частью оставался строго в такте; лишь иногда — и то редко — он ускорял движение. Особенно красивого эффекта он достигал, сочетая большое динамическое нарастание с замедлением темпа. Во время исполнения он придавал то в левой, то в правой руке некоторым отрывкам особое выражение, которое с трудом поддается воспроизведению; лишь очень редко он добавлял виртуозные моменты или украшения».

Антон Шиндлер — первый биограф Бетховена, стоявший близко к мастеру в последние годы его жизни, — уточнял, что эта особая выразительность сказывалась в специфических ритмических акцентах. Игру Бетховена Шиндлер сравнивал с речью оратора, и столь характерные в его произведениях динамические сдвиги (*sF*, неожиданные контрасты *forte* и *piano*) он объяснял как декламационную цезуру, риторический акцент. Вообще, говорил Шиндлер, игре Бетховена чужда детализованная живописность — ей был свойствен, как мы бы сейчас сказали, крупный штрих.

Героизация образа, декламационная выразительность, протяженность мелодий наряду с резкой сменой и взаимодействием противостоящих контрастных моментов — таковы, очевидно, особенности пианизма Бетховена. Они полностью соответствуют стилистическим чертам его творчества: интерпретатор и композитор предстают в единстве.

Необычная манера исполнения резко подчеркнула отличие Бетховена от всей массы соперничавших с ним венских пианистов. А соперников у него было немало! Среди них выделялись: обладатель гигантских рук, блестящий, бравурный виртуоз Вёльфль; зрелый мастер точной пианистической техники, автор многочисленных фортепианных вариаций Гелинек (после неудачного состязания с Бетховеном Гелинек воскликнул: «Я никогда не слышал, чтобы так играли. На заданную мною тему он импровизировал, как не удавалось самому Моцарту!»); далее, пианист Липавский, славившийся исполнением баховских фуг и замечательным умением в чтении нот с листа, и, наконец, лучший ученик Моцарта — Гуммель. По словам Черни, Гуммель являлся наиболее достойным соперником Бетховена. «Игра Бетховена, — говорил Черни, — отличалась силой, характерностью, блеском и оживленностью, но в противовес ему исполнение Гуммеля давало образец высшей чистоты и четкости, интимной грации и нежности». И если Черни — ученик и друг Бетховена — не знал, кому из них отдать пальму первенства, то легко себе представить, с каким ожесточением обсуждал музыкальный мир Вены, склонный к страстным спорам, игру обоих пианистов.

Какие же недостатки видели современники Бетховена в его пианизме? «Всеобщая музыкальная газета» за 1798 год наряду с восторженными похвалами по поводу импровизаций Бетховена («поразительно, с какой легкостью и как органично он развивает заданные темы») отмечает, что игра его «предельно блестяща, но менее деликатна и нередко граничит с бесформенностью»¹. Но как раз за этой «нечеткостью» скрывалась революционная новизна бетховенского пианизма. Он

¹ Враги Бетховена были еще более жестоки: упрекали его в грубом пользовании фортепиано и, в частности, «в злоупотреблении педалями, создающем непристойный шум».

порывал с предшествующей традицией фортепианной техники, основанной на культивировании отчетливого и раздельного, размеренного звучания. Этому «танцу в воздухе», как иронически называл Бетховен игру своих соперников, он противопоставлял игру *legato* — связного пения, во время которого, как указывал он в одном из писем, «не должна быть слышной перемена пальцев, ибо надо играть так, будто ведут по струнам смычком».

Бетховен не одинок в этих исканиях. Ему было сродни стремление к полному, сочному, глубокому и контрастному звучанию его старшего современника — крупного виртуоза и педагога Муцио Клементи. Недаром только его пособия по игре на фортепиано Бетховен считал возможным рекомендовать своим ученикам. Прислушиваясь к исполнению лучших певцов, Клементи хотел перенести на фортепиано декламационное начало вокального искусства. С этой целью он создал большое количество фортепианных упражнений и этюдов; их систематический свод дан в знаменитом сборнике «*Gradus ad Parnassum*», изучение которого, по мысли автора, должно было привести к совершенному умению выделять мелодию в узоре сложных фигураций и пассажей.

Потребность в новом, более сильном, контрастном, певучем и в то же время остром звучании была нераздельно связана с реформой конструкции фортепиано. Бетховен неоднократно жаловался на несовершенство красок и слабость тона венских инструментов, из-за чего во время исполнения ему нередко приходилось форсировать звук. Люди, впервые посещавшие Бетховена уже в зените его славы, поражались количеству лопнувших струн в его рояле. Один из них отмечал, что «струны, будучи перепутаны, придавали внутренности инструмента вид кустарника после грозы..».

Еще в 1796 году — на заре виртуозной карьеры в Вене — Бетховен писал фортепианному мастеру И. А. Штрейхеру: «...С точки зрения исполнительского искусства фортепиано остается пока наименее культивированным из всех музыкальных инструментов». Он не согласен с теми, кто считает, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и утверждает: «Фортепиано может и петь, если играющий способен чувствовать»; он убежден, что вскоре «арфа и фортепиано станут пред-

ставлять собой два совершенно различных инструмента». Его новаторские идеи сказались на последующем усовершенствовании фортепиано: искания лучших мастеров были направлены на то, чтобы преодолеть слишком быстрое угасание звука, сделать его протяжнее, глубже, сочнее.

Так во многих направлениях развивалась пианистическая деятельность Бетховена. Но в ее зените он почувствовал приближение страшной болезни — глухоты. Несчастье — на первых порах Бетховен еще не осознал глубины его — поразило 28-летнего виртуоза в годы радостного и горделивого подъема сил, в годы растущей славы. С 1800 года приступы болезни становились все более жестокими. Неумолчный шум в ушах не прекращался ни днем, ни ночью, слух слабел. Летом 1801 года Бетховен поведал об этом двум самым близким друзьям — врачу Францу Вегелеру и скрипачу пастору Карлу Аменде. Он писал: «...Вот уже три года, как я все хуже и хуже слышу... Знай же, что ценнейшее качество, которым я наделен, — мой слух очень ослаб». Через год отчаяние достигло апогея: то, что переживал тогда Бетховен, запечатлено в потрясающем человеческом документе — в так называемом Гейлигенштадтском завещании (оно датировано 6 октября 1802 г.).

Героическим усилием воли Бетховен преодолел отчаяние. В том же 1802 году он сказал: «Я недоволен своими прежними работами; отныне хочу избрать новый путь». Начался период высокой творческой зрелости, великих свершений: именно в это десятилетие, начиная с 1802 года, были написаны симфонии — от Второй до Восьмой, Четвертый и Пятый фортепианные концерты, Концерт для скрипки с оркестром, опера «Фиделио» и т. д. Но публичные пианистические выступления резко сократились.

Растущая глухота осложнялась мучительным раздражением ушных нервов от вибрации струн рояля. «Вата в ушах облегчает неприятный шум во время игры», — записал Бетховен в дневнике 1811 года.

К этому времени он уже перестал выступать на концертах как солист. Последнее выступление приходится на 1808 год. В 1814 году он участвовал в одном концерте лишь как аккомпаниатор. С 1816-го начал пользоваться для общения с собеседниками слуховой труб-

кой, но через два года и она не помогала: к 1818 году Бетховен оглох.

В кругу близких друзей он все же время от времени играл. Но как тяжело видеть разрушающиеся черты былого величия. Не слышать, а именно видеть, ибо под руками глухого мастера клавиши нередко оставались немymi: Бетховен, не слыша себя, уже не мог регулировать силу звука. Да и техника его сильно сдала — свои последние фортепианные сонаты он уже не мог сам исполнить.

Последнее свидетельство об игре Бетховена относится к 1826 году. Через год он умер.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АКАДЕМИИ БЕТХОВЕНА

Первое в Вене публичное выступление Бетховена-пианиста состоялось в 1795 году. В следующем году он совершил длительную концертную поездку, посетив Прагу, Дрезден, Лейпциг, Берлин; повторно концертировал в Праге в 1798 году. Но даже в годы расцвета своего пианистического гения Бетховен играл преимущественно в закрытых собраниях — во дворцах аристократических покровителей, у друзей, у себя на квартире.

Публично он играл только свои произведения; лишь однажды в благотворительных целях исполнил моцартовский Концерт d-moll — в пользу вдовы Моцарта (сохранилась бетховенская фортепианная каденция к этому концерту). В сборных программах Бетховен участвовал неохотно. Авторских же вечеров, где он выступал как пианист, дал в Вене немного — вероятно, не более трех. Такие вечера именовались музыкальными академиями.

С середины XVIII века академии прочно утвердились в музыкальной жизни Вены. Это — авторские концерты с большой и разнообразной программой, в которой композитор знакомил венских любителей музыки со своими новыми произведениями — до того уже исполнявшиеся, как правило, не повторялись — и одновременно выступал как артист — дирижер и пианист. Концерты давались в больших, обычно театральных за-

лах и служили автору важным источником существования. В программы включались симфонии, арии, хоры; как пианист композитор должен был выступить с фортепианным концертом и импровизировать на заданную тему. Например, из двадцати пяти фортепианных концертов Моцарта только четыре были им написаны для других исполнителей, а двадцать один сыгран в собственных академиях. При этом на каждой следующей академии Моцарт дебютировал с новым произведением.

Бетховен уже не испытывал насущной потребности в таком материальном подспорье: добившись вскоре признания, он имел возможность жить на доходы от издания сочинений, поддерживали его и венские меценаты. К тому же грозное приближение глухоты сковывало его пианизм. Этим и объясняется малое количество бетховенских академий. Но к каждой академии Бетховен готовил новый фортепианный концерт, который предполагал сам исполнить. И подобно своим предшественникам, он импровизировал на предложенные публикой темы.

До исполнения в академии концерт не издавался — такова была венская традиция. Более того, до печати Бетховен лишь эскизно намечал сольную фортепианную партию. Но всегда на пюпитр ставил перед собой связку нот. Музыкант, на одной из академий переворачивавший ему страницы, с удивлением заметил, что рукопись содержит какие-то непонятные отметки — выписаны были лишь вступления соло. Это еще один распространенный тогда обычай: солист в знак уважения к слушателям должен был играть по нотам. Требовалось точное разграничение: одно дело заранее сочиненное произведение, подтверждением чему служила нотная рукопись, по которой играл пианист, а другое — импровизация как показатель непосредственности его творческого изобретения. В первом случае на первый план выдвигался композитор, во втором — исполнитель. В излюбленной венцами форме инструментального концерта эти два качества объединялись: произведение игралось по нотам, а сольные фортепианные каденции импровизировались.

После премьеры концерт отдавался в печать. Но издавались только оркестровые голоса и сольная пар-

тия (за исключением, конечно, каденций)¹. Прижизненных изданий партитур концертов Бетховена не было — они вышли в свет значительно позже: первые три в 30-х, последние два — в 50—60-х годах XIX века.

Впервые Бетховен выступил с фортепианным концертом собственного сочинения (Es-dur) в 1784 году: 14-летний композитор играл его при дворе боннского курфюрста. Партитура не сохранилась, фортепианная же партия (издана в 1890 г.) сильно уснащена виртуозными пассажами в духе моцартовской школы.

Пять концертов Бетховен создал на протяжении примерно пятнадцати лет, с 1794 по 1809, причем Второй концерт ор. 19 был написан раньше Первого ор. 15, но издан несколько позже него, почему и помечен более поздним порядковым номером. К моменту выпуска в свет этих произведений Третий концерт, знаменовавший новый этап в творческой эволюции Бетховена, находился уже в работе. В письмах к своим издателям композитор отзывался о более ранних творениях несколько пренебрежительно и даже попросил гонорар за Второй концерт значительно более умеренный, нежели за фортепианную сонату или септет ор. 20.

Премьера Второго концерта состоялась в Вене 29 марта 1795 года; произведение было повторно исполнено 18 декабря того же года, но неизвестно, на авторской академии или в сборном концерте. Нет также сведений о том, давал ли Бетховен академию в Праге или участвовал в сборном концерте при вторичном посещении Праги в 1798 году и показал ли он там Первый либо Второй концерт (либо и тот, и другой). Достоверно же известно, как было выше сказано, что Бетховен-пианист выступал в Вене в трех своих больших академиях.

Объявление в одной из венских газет об академии в Бургтеатре 2 апреля 1800 года гласит, что к исполнению намечены: Первая симфония, упомянутый септет,

¹ Благодаря счастливому стечению обстоятельств, ряд фортепианных каденций дошел до нас: Бетховен позже, в 1809 г., записал их для своего ученика и покровителя эрцгерцога Рудольфа (сводного брата австрийского императора Франца I), впоследствии кардинала, архиепископа Ольмюца; Бетховен посвятил ему многие свои произведения, в том числе Четвертый и Пятый концерты.

концерт (всего вероятнее, Первый ор. 15), импровизация.

Программа следующей большой академии 5 апреля 1803 года в театре «An der Wien» содержала: Первую и Вторую симфонии, Третий фортепианный концерт, ораторию «Христос на горе Елеонской» и, само собой разумеется, импровизацию.

Наиболее репрезентативной была третья академия 22 декабря 1808 года, также в зале театра «An der Wien». Вот ее обширная программа (концерт длился с половины седьмого до половины десятого):

Первое отделение

1. Шестая¹ симфония
2. Ария «Ah, perfido», ор. 65
3. Gloria из мессы, ор. 86
4. Фортепианный концерт

Второе отделение

1. Пятая симфония
2. Sanctus из той же мессы
3. Импровизация

Импровизация для фортепиано с последующим постепенным вступлением полного оркестра и с присоединением хора в финале, ор. 80.

О каких же произведениях, замыкавших отделения, идет речь? В отношении последнего сомневаться не приходится: это так называемая Хоровая фантазия c-moll; о ней подробнее речь будет ниже. Касательно фортепианного концерта есть все основания полагать, что исполнялся Четвертый, хотя одновременно Бетховен подготовил рукопись еще одного концерта, который позже иногда обозначался как Шестой. Сказанное, однако, требует разъяснений.

В 1806 году Бетховен создал одно из самых замечательных своих творений — Скрипичный концерт D-dur, ор. 61. Он написал его для известного виртуоза Франца Клемента², который сыграл этот концерт в Вене 23 де-

¹ В газетном объявлении от 17 декабря Шестая симфония обозначена под № 5, а Пятая — соответственно под № 6.

² Франц Клемент (1784—1842) — дирижер и концертмейстер театра «An der Wien». Дебютировал в Вене в девятилетнем возрасте и произвел фурор как скрипач-вундеркинд. Он поражал также

кабря того же года, но успеха не имел. Повторив его через год (исполнялась только первая часть), Клемент снова потерпел фиаско. Скрипичный концерт при жизни Бетховена более не исполнялся. Огорченный неудачей, Бетховен воспользовался советом Муцио Клементи и в 1807 году переложил скрипичную партию для фортепиано, оставив без изменения партию оркестра, о чем известил Клементи в том же году: «Концерт аранжирован для фортепиано с соответственными дополнениями». Но таких дополнений оказалось немного: недостаточно была разработана фортепианная фактура для левой руки пианиста, и его партия, несомненно, проигрывала по сравнению с оригиналом. Опубликованная в августе 1808 года, эта редакция не прозвучала в годы жизни Бетховена и позже редко исполнялась. Тем не менее возможно, что композитор предполагал показать ее на одной из своих академий. Сохранились написанные им в 1809 году две фортепианные каденции (для скрипичной версии он их не записал), из которых особый интерес представляет пространная каденция первой части.

Иная судьба у Хоровой фантазии. Она создавалась специально для академии 1808 года — как завершающий номер огромной программы. Отсюда ее замысел: начальное прелюдирование солиста (*Adagio*) сменяется постепенным включением оркестра (*Finale*) и заключительным хором (три строфы) — его мелодия явилась прообразом гимна радости из финала Девятой симфонии¹. «Слова, как и музыка, — говорил Бетховен, — были сочинены за такой короткий срок, что не хватило времени даже для записи партитуры»; поэт К. Куфнер подтекстовал стихи под уже готовую мелодию буквально за несколько дней до премьеры².

При исполнении Фантазии произошел досадный эпизод, на долгие годы рассоривший Бетховена с венскими

феноменальной памятью: прослушав произведение — даже столь сложное, как симфония или опера, — мог не только сыграть его, но и по памяти записать партитуру. В академии Клемента 7 февраля 1805 г. Бетховен впервые дирижировал своей Третьей симфонией.

¹ Далекий первоисточник этой мелодии содержит бетховенская песня на текст Бюргера «*Gegenliebe*», 1795 г.

² Бетховен был не удовлетворен его стихами. В 1951 г. Иоганнес Р. Бехер написал новый текст.

оркестрантами. Они набирались из различных оркестровых коллективов и не смогли полностью овладеть столь сложной программой. Бетховен был уже сильно раздражен к концу вечера — Фантазия стояла последним номером — и пришел в ярость, когда по вине то ли кларнетиста, то ли самого автора — одновременно и пианиста, и дирижера — оркестранты стали играть так нестройно, что ему пришлось потребовать исполнения всей Фантазии сначала. «...Когда они споткнулись на самом что ни на есть ровном месте, — вспоминал Бетховен, — я внезапно прекратил играть и громко закричал: «Еще раз!»»

Несмотря на этот прискорбный инцидент, Фантазия имела успех и после издания в 1811 году еще дважды исполнялась в Вене — в 1817-м и в 1825-м¹. На современников она произвела сильное впечатление. Известный пианист Игнац Мошелес писал: «Мне кажется, Бетховен хотел здесь воссоздать, как он, заранее не подготовившись, быть может, даже против желания, садится за фортепиано и начинает без плана импровизировать. Во всяком случае, при слушании Фантазии мне невольно вспоминается, как Бетховен играл в таком роде».

Это замечание справедливо: здесь, несомненно, закреплены характер и манера бетховенских импровизаций. Однако надо внести существенную поправку в высказывание Мошелеса: Бетховен не импровизировал без плана. Его фантазии за роялем отличались стройностью композиционного замысла. Тому подтверждением служит свидетельство Карла Аменды. Последний сетовал однажды на то, что гениальные импровизации его друга, рожденные в порыве случайного вдохновения, тотчас умирают, не оставив следа. «Ты ошибаешься, мой милый, — возразил Бетховен. — Я могу повторить каждую мною сыгранную фантазию». И тут же повторил только что исполненную импровизацию без единого отклонения.

Воодушевленный успехом академии 1808 года, Бетховен готовился к новой и в течение следующего года работал над Пятым фортепианным концертом. Но это совпало с неблагоприятными историческими события-

¹ Партитура издана в 1849 г.

ми — новым, еще более острым, нежели в 1805 году, военным конфликтом с Наполеоном, приведшим к жестокому поражению австрийской монархии. Французы вошли в Вену, многие ее жители, в первую очередь представители аристократии, бежали. Нечего было и думать об организации академии. А позже глухота прогрессировала, Бетховен уже не хотел выступать публично, и Пятый концерт был сыгран другими исполнителями в 1811 году в Лейпциге и в 1812 в Вене (см. с. 60)

Упомянем еще об одном бетховенском произведении концертного жанра, в котором участвует фортепиано. Замысел его более камерный, воскрешающий старинные традиции *concerto grosso*, и композитор, вероятно, не предназначал его для своих академий. Это — Концерт для фортепиано, скрипки и виолончели *C-dur*, ор. 56, сочиненный в 1803—1804 годах (издан в 1807 г., партитура — в 1836 г.). Бетховен сначала обозначил его как «концертино», позже он стал известен под названием «тройной концерт». Сыгранный в одном частном собрании в 1808 году, концерт этот впоследствии долго не исполнялся, хотя последняя часть (*Rondo alla Pollacca*) в четырехручном переложении пользовалась известной популярностью.

Таким образом, если не считать юношеского концерта, Бетховен оставил восемь концертных произведений с солирующим фортепиано. Наиболее известным из них — пяти фортепианным концертам — посвящены далее отдельные очерки.

БЕТХОВЕН И ТРАДИЦИЯ ВЕНСКОГО КОНЦЕРТА

Восьми концертным бетховенским произведениям противостоит свыше четырех десятков аналогичных сочинений Моцарта, среди которых — двадцать пять для одного фортепиано и по одному для двух и трех фортепиано с оркестром. Приведенные количественные соотношения весьма примечательны, в них сказывается различие художественных устремлений.

По словам Моцарта (в письме к отцу 1782 г.), «концерты дают нечто среднее между слишком трудным и

слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему...». Еще категоричнее сказал об этом авторитетный музыкальный критик того времени Фридрих Рохлиц: «Концерт — вершина музыки в выражении деликатного в противоположность симфонии в выражении возвышенного».

Таковой была иерархия жанров, предустановленная классицистской эстетикой XVIII столетия. Моцарт идейно связан с веком Просвещения, его творчество замыкает данный этап музыкальной эволюции; творчество же Бетховена озарено революционно-освободительными идеями конца XVIII — начала XIX века, оно открывает новый период в истории музыки. Его новаторские искания преобразуют жанры музыкального искусства, сметают прежде установленные иерархические отношения. Он симфонизирует концерт и, не нарушая жанровой специфики, наделяет его значением особого вида симфонии с солирующим инструментом — фортепиано. Осуществил он эту реформу не сразу. В первых двух концертах еще явственно ощутима генетическая связь с моцартовским типом, как наиболее совершенным претворением художественной «модели» венского концерта XVIII века; решающий перелом ознаменован Третьим концертом; найденное в нем развито в следующих двух. Суть бетховенской реформы заключалась в том, что он возвысил концерт до уровня симфонии, или, говоря словами Рохлица, сделал его равноправным с симфонией в выражении возвышенного. Это способствовало обновлению и содержания произведений, и выразительных средств, и структурных закономерностей. Тем не менее связь с традицией не порывалась.

В основе жанра инструментального концерта лежит принцип соревнования, состязания между солистом и оркестровым коллективом (tutti): они словно оспаривают друг у друга первенство в непрерывном диалоге. Принципы такого диалога оформились в XVII веке в Италии. Развились разные виды сольных концертов — для смычковых или духовых инструментов. Позже к ним подключился клавиш (чембало, клавесин) — родоначальник современного фортепиано. В эволюции фор-

тепианного концерта существенна роль двух сыновей Иоганна Себастьяна Баха — Филиппа Эммануэля (прозванного по месту жительства «берлинским» или «гамбургским»), большое внимание уделившего разработке оркестрового начала и обострению драматизма, и Иоганна Кристиана («миланского» или «лондонского»), который совершенствовал виртуозные, равно как и кантабильные, певучие черты концертной музыки.

Моцарт синтезировал искания своих непосредственных предшественников. Он перенес также в область фортепианного концерта некоторые достижения современной французской скрипичной школы: непрерывное «узорчатое» развертывание мелодичной партии солиста, интонационную доходчивость романса (в средней части), шутивную игривость финала (в форме трехчастного рондо). На долгие годы созданный им тип концерта служил художественным эталоном — идеальным образцом воплощения принципа концертирующего диалога между *tutti* и *solo*.

Этот принцип основан у Моцарта на детализированном взаимодействии партий оркестра и солиста, которое осуществляется путем переключек — тембровых или регистровых, — нередко с использованием вопросо-ответной структуры (начальный тезис излагает оркестр, ему отвечает солист) и т. д. Существенны импровизационные моменты — в смене эпизодов с частым отклонением от основной линии развития, в неожиданности модуляционных поворотов, в изобилии тематически не подготовленных вступлений солиста (так называемые «Eingänge»). Вообще мелодическая щедрость Моцарта проявляется в богатстве тематических образований. Недаром старший его современник, композитор Диттерсдорф жаловался: «Он не дает вздохнуть слушателю; только хочешь почувствовать красивую музыкальную мысль, как уже появляется новая, вытесняющая первую...» Это и есть проявление импровизационного начала в диалогическом соотношении *tutti* и *solo*. Полностью же это начало раскрывалось в виртуозных каденциях солиста, главной из которых отводилось место в конце репризы первой части, перед кодой, после бурного подъема *tutti* с остановкой на тоническом квартсекст-аккорде (фермата): будто распахивался занавес перед выходом солиста, который в импровизации должен был

дать своего рода тематическое резюме первой части. (В финалах каденция имела не столько тематическое, сколько чисто виртуозное назначение¹.)

Диалогический принцип, на котором зиждется концертная форма, Бетховен воплощает по-иному, наделяет другим смыслом. Противоположение объекта субъекту, тезиса его опровержению, мира внешнего миру внутреннему — причем выявление не только контраста, но и конфликта таких противопоставлений — характерная основополагающая особенность творческого метода Бетховена. Его музыке присуща внутренняя конфликтность при последовательно логичном проведении главной идеи — сам композитор называл ее поэтической, то есть содержательной². Конфликтностью пронизываются все элементы музыкальной речи, что в первую очередь обусловлено сопоставлением формообразующих мотивов, которые взаимодействуют, взаимодополняют друг друга в процессе развития. Как нельзя более соответствует выражению подобной конфликтности концертная форма. Бетховен добивается дотоле небывалого драматизма в столкновении соперничающих партий — *tutti* и *solo* (см. вторую часть Четвертого концерта, пример 34, или разработку первой части Пятого концерта, пример 41). Но, обостряя противопоставления, он одновременно объединяет партии оркестра и солиста в проведении главенствующей идеи: музыка развивается целеустремленно, сплошным симфонизированным потоком, который организуется не детализированным, а крупным штрихом. Тем самым преобразуются и структурные закономерности концерта, хотя традиционные формальные схемы, закрепленные Моцартом, сохраняются.

К таким схемам относятся следующие.

В первой части концерта используется форма сонатного *allegro* с двойной экспозицией: в первой экспозиции оркестр излагает тематические образования (главную партию с примыкающей к ней связующей и побочную с заключительной), во второй экспозиции их сов-

¹ Впервые в истории концертного жанра Бетховен вписал каденцию в фортепианную партию Пятого концерта, тем самым ограничив импровизационную свободу пианиста.

² В противовес пустозвонной, бессодержательной музыке Бетховен выдвигал музыку, наделенную, согласно его терминологии, «поэтическим содержанием», «поэтической идеей».

местно варьируют и развивают оркестр с солистом. В отличие от симфонии, все тематические группы первой экспозиции Моцарт дает в одной, основной тональности. В своих первых же концертах Бетховен отходит от этого обычая, вводя ладотональные контрасты, и таким путем сближает концерт с симфонией. В двух последних концертах он даже предваряет оркестровую экспозицию вступлением солиста, еще теснее смыкая его партию с партией оркестра.

Моцарт привносит во вторую экспозицию много выдумки и свободы: к темам, ранее изложенным оркестром, он добавляет новые, особенно в побочной партии (см. концерты № 20, 26); порой вводятся другие певучие темы вместо тех, что звучали у *tutti* (№ 15, 22, 24, 26); иногда в партии солиста даже не используется главная тема (концерт № 24). Бетховен в этом отношении строже придерживается симфонического плана развития, ограничивая импровизационные отклонения: солист совместно с оркестром пространнее и динамичнее разрабатывает тематизм первой экспозиции.

Собственно разработка (то есть второй раздел сонатной формы) в моцартовских концертах проводится сжато и изобилует неожиданными смещениями — тематическими и модуляционными, — блеском, виртуозностью. У Бетховена этот раздел тоже компактен, но более драматичен и выдерживается словно на одном дыхании. И еще одно отличие: Бетховен предпочитает разрабатывать интонационные и ритмические элементы главной партии, тогда как Моцарт (за исключением концертов № 20 и 24) этого избегает, чаще используя в разработке темы побочной партии из первой экспозиции, которые не вошли во вторую (концерт № 25), либо новые темы (№ 12, 13, 17, 23).

Новые по сравнению со второй экспозицией темы Моцарт вводит и в репризу, что не свойственно Бетховену; зато последний в трех поздних концертах не только расширяет коду после каденции солиста, но и заставляет пианиста участвовать в ней.

Во вторых частях, следуя за Моцартом, Бетховен начальную фразу, если это песенная форма, поручает солисту; когда применяются вариационные принципы развития, тему первоначально излагает *tutti* (см. Второй и Пятый концерты, у Моцарта — концерты № 15, 22,

25). В оркестровке этих частей важная роль отводится струнным и деревянным духовым инструментам. Особый случай — вторая часть Четвертого концерта, своеобразие музыки которой обусловлено определенным программным замыслом, где противопоставление струнных сольной партии фортепиано дает наглядное представление о бетховенском толковании диалогического принципа (см. примеры 34 а и б).

Финал обычно открывается солистом. Характер музыки оживленный, игровой — шутливый у Моцарта, более резко очерченный, юмористический у Бетховена. Повторные проведения главной темы у фортепиано отграничивают разделы формы рондо; перед кодой обязательна каденция солиста. Однако, в отличие от Моцарта, Бетховен в финалах концертов дает сочетание принципов рондо с сонатностью. Это — форма рондосонаты, где повторные проведения главной партии выполняют функцию рефрена; таких проведений обычно четыре: два в начале и в конце экспозиции и два в аналогичных разделах репризы.

Преобразование формальных схем классического венского концерта продиктовано содержанием бетховенских творений, новизной выразительных средств. Сказалось это и на трактовке фортепиано. По сравнению с кантабильной виртуозностью Моцарта у Бетховена сильно возрастает значение монолитности, мощности звучания. Расширяется регистровый объем, особенно за счет дискантового регистра; развивается октавная, аккордовая техника. Появляются неожиданные акценты на слабой доле, активизирующие движение; несравненно обогащается ритм. Вместе с тем звучание становится, если можно так выразиться, объемнее. Так, характерный для Бетховена динамический прием приближения или удаления звучности, смены волн нарастания или спада сродни перспективе в живописи. Типичен, в частности, эффект ложного динамического каданса — затухания движения — перед «категоричным» заключением на стремительном *crescendo* (таковы коды финалов любого из концертов, первой части Третьего). Ощущение объемности звучания создается также регистровым отдалением мелодии, помещенной в дискантовом верху, от сопровождения в глубоком басу (см. примеры 5, 24, 29, 33).

Естественно, нельзя бегло охарактеризовать само-бытную специфику фактуры сольных партий бетховенских концертов. Но можно вкратце указать на два принципа, которые регулируют ее динамику: это взрывчатость и связность. Ровность звукового поля взрывают неожиданные акценты, *sF*, внезапные подъемы, спады, заостренность *staccato* и т. п., чему противостоит протяженная связность *legato*, которая, чтобы еще теснее связать звуки, нередко скрепляется посредством группетто или цепочкой трелей и т. д. Подобная контрастность фактуры при разнообразии штрихов, артикуляции, цезур, приемов разделения и слитности музыкальной речи — существенная особенность стиля Бетховена.

Новизна содержания и формы бетховенских концертов не способствовала их популярности. Они в целом разделили участь других его фортепианных произведений, все более забывавшихся современниками по мере того, как Бетховен перестал сам их играть. Так, при жизни композитора была публично исполнена неким пианистом только одна его соната — Двадцать восьмая *op. 101* (в 1816 г.). Заметив, что его произведения уходят из концертного репертуара, Бетховен хотел, собрав воедино, переиздать их. В последние годы жизни он неоднократно возвращался к этой мысли.

В 1830—1840-х годах бетховенское фортепианное творчество наконец зазвучало в концертных залах благодаря усилиям Мендельсона, Клары Вик, Листа. Но и тогда оно представало далеко не в полном объеме. Пианист Мортье де Фонтен, например, сделал себе имя, сыграв в 1847 году одно из самых значительных бетховенских творений — сонату *für Hammerklavier (op. 106, B-dur)*, которая тогда считалась неисполнимой. Даже много лет спустя, в 1881 году, когда Ганс Бюлов в одном из своих клавирабендов в Вене исполнил подряд пять последних сонат Бетховена, известный критик — тогдашний непререкаемый авторитет — Эдуард Ганслик, пораженный исключительной выдержкой и смелостью концертанта, в следующих словах резюмировал впечатление от этого вечера: «Превосходно, но не для повторения. Или лучше сказать: более никогда, несмотря на то, что было очень хорошо». Вероятно, многие современники аналогично реагировали на премьеры бетховенских концертов.

Тем не менее они исполнялись и имели, хотя с оговорками, хорошую прессу. Более посчастливилось ранним концертам — и потому что они были проще, доходчивее, еще не вступали в противоречие с венской традицией, и потому что Бетховен тогда сам их пропагандировал, выступая на публичной эстраде. Благожелательный отклик нашел также Третий концерт; его включили в свой репертуар пианисты Ф. Рис, Ф. Штейн. О том, что Хоровой фантазии ор. 80 посчастливилось снискать популярность, было уже сказано выше. Зато Четвертый концерт исполнялся только один раз — причем самим Бетховеном; спустя четверть века его заново «открыл» Мендельсон, сыграв в 1832 году в Париже. Хорошо был принят Пятый концерт — и на премьере в Лейпциге в 1811 году (солировал пианист Ф. Шнейдер), и в Вене, где его дважды исполнил Черни (в 1812 г. и в 1818 г.). Названные пианисты принадлежали к окружению Бетховена: Рис и Черни — его ближайшие ученики, Штейн и Шнейдер делали переложения для фортепиано его симфоний — следовательно, могут быть причислены к поклонникам бетховенского гения.

Прижизненные исполнения концертных произведений Бетховена, однако, не привели к утверждению в творческой практике того времени нового, разработанного им художественного типа симфонизированного концерта. Моцартовский тип по-прежнему главенствовал, его далее развивали Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Вебер, Фильд, Шопен. Лишь позже, в 40-х годах, бетховенскую традицию продолжили — каждый по-своему — Шуман и Лист, а вслед за ними Брамс.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

B-dur, op. 19¹

Эскизы концерта относятся к 1794 году, работа проходила в начале следующего года. Вскоре, 29 марта 1795 года, Бетховен публично исполнил его — это, вероятно, была первая встреча 25-летнего виртуоза с широ-

¹ Как уже говорилось, Второй концерт предшествовал Первому ор. 15. Поэтому в целях более последовательного рассмотрения творческой эволюции Бетховена сначала анализируется так называемый «Второй» и далее — «Первый» концерт.

кими кругами венских слушателей — и повторил концерт 18 декабря того же года. Были ли тогда внесены изменения в партитуру — неизвестно (ее первоначальная версия не сохранилась). Однако можно утверждать, что вторая редакция приурочивалась к гастролям в Праге 1798 года. 29 октября 1798 года Бетховен в третий раз сыграл в Вене свой концерт, в новой редакции, которая более всего коснулась первой части. Не лишено вероятия, что был заменен и финал: Рондо В-dur для фортепиано с оркестром (без обозначения опуса), посмертно изданное Черни и сильно им оснащенное виртуозными пассажами, возможно, предназначалось для данного концерта. При жизни Бетховена Второй концерт более не исполнялся.

В 1801 году композитор решил его опубликовать. Он писал издателю (22 апреля 1801 г.): «... По моему обыкновению, в партитуру не была своевременно вписана фортепианная партия, и так как это сделано только теперь, то вследствие спешки вы ее получите в моей собственной, не очень-то разборчивой рукописи». Оркестровые голоса и сольная партия вышли из печати в декабре 1801 года (в 1834 г. — партитура)¹. Дошедшая до нас большая каденция к первой части была записана Бетховеном в 1809 году.

По образному содержанию и стилистике Второй концерт уступает Первому: Бетховен здесь более скован традицией, его индивидуальный голос еще приглушен. Скромен оркестр: струнный квинтет, флейта и парный состав гобоев, фаготов, валторн, — тогда как в партитуру Первого концерта уже введены кларнеты, трубы и литавры.

Традиционна — в духе моцартовской школы — и партия солиста: в первых двух частях в мелодике часто используется хроматика, задержания, фактура преимущественно прозрачная, с преобладанием пальцевой техники, встречаются даже так называемые альбертиевы басы (аккомпанемент в манере тремоло октав) — прием, который к тому времени уже давно вышел из моды!

¹ Напоминаю, что Первый концерт был опубликован за девять месяцев до того. В дальнейшем под первоначальной публикацией разумеется издание партий — оркестровых и сольной фортепианной.

Напоминает Моцарта и изобилие тематизма в первой части, и свободное, словно импровизационное его размещение, и расчлененность в построении фраз, и детализированное переплетение партий солиста и оркестра. Сквозь наслоения этих влияний тем не менее прорываются черты, предвосхищающие зрелый стиль Бетховена.

Своеобразен сплав нового со старым, индивидуального с традиционным в первой части — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, B-dur.

Дух моцартовской музыки ощущается в начальных фразах оркестровой экспозиции. Характерно само строение темы главной партии, основанной на типичном для Моцарта контрасте двух соразмерно сопоставленных мотивов — энергичного, с пунктированным ритмом и певучего, кантабильного:



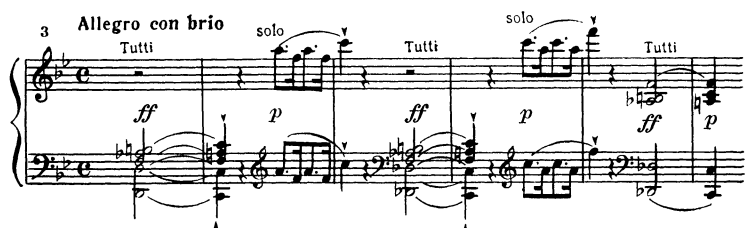
Далее по-бетховенски накапливается сила энергии, множатся *sF* на слабой доле такта. В момент кульминации мощные унисоны *fortissimo* на звуке *c* сдвигаются, хроматически повышаясь, на звук *des pianissimo*. Такой переход к побочной партии — это уже чисто бетховенский эффект внезапного тонального смещения, подчеркнутого резкой светотенью (ср. подготовку вступления солиста в разработке Первого концерта: модуляция G-dur — Es-dur, но с обратной динамикой — от *pianissimo* к *fortissimo*).

Побочная партия Des-dur вскоре же приобретает минорный оттенок; данная тема, как это нередко бывает у Моцарта, не включена во вторую экспозицию, но будет развита в разработке. Оркестровая экспозиция завершается утверждением главенствующего энергичного мотива. Вновь в духе Моцарта звучит свободно-импровизационное вступление солиста, предвещающее главную партию второй экспозиции (аналогично начи-

нается разработка). И также по-моцартовски Бетховен дает в побочной партии две новые темы. Вот первая из них:



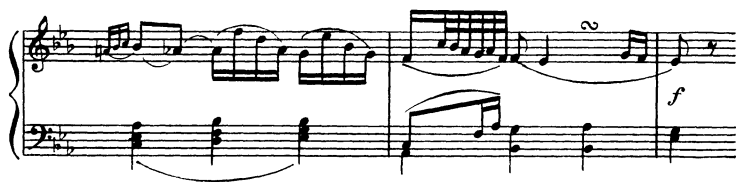
Вторая, тонально переключаясь с оркестровой экспозицией, идет в Des-dur (в репризе — Ges-dur). Однако и здесь напор бетховенского темперамента ощущается в больших динамических контрастах, подъемах и спадах, в драматических диалогах солиста и оркестра — например, в заключении всей экспозиции:



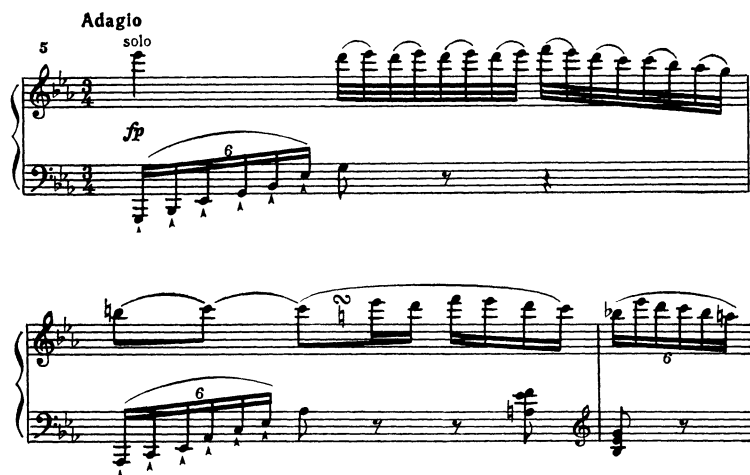
Такие противопоставления богато представлены в разработке.

Характер музыки второй части — Adagio, $\frac{3}{4}$, Es-dur — сродни Гайдну. В то же время ее образно-эмоциональное содержание типично для Бетховена: это философское раздумье, сосредоточенное и строгое, но согретое душевным теплом. Сначала тема проходит у оркестра, затем в варьированном изложении солиста:





В следующей вариации мелодию поют деревянные духовые инструменты. Постепенно активизируется фортепиано; орнаментальный узор сольной партии приводит к широкому разливу мелодической волны:



Тут мы впервые встречаемся с приемом регистрового отдаления мелодии от баса, что станет специфически бетховенским средством расширения сферы лирической выразительности путем создания «объемности» звучания.

В строении части вариационность сочетается с сонатностью (в данном случае это так называемая старосонатная форма без разработки). Кода на материале главной темы заключает Adagio.

Самобытно финальное рондо — *Molto allegro*, $\frac{6}{8}$, B-dur. В этой части содержится прообраз финала Первого концерта — и в безудержно веселом складе музыки, и в применении к форме рондо сонатных законо-

мерностей. Бетховен идет здесь более по пути Гайдна, нежели Моцарта. Последний также любил прибегать в финалах к комедийным эффектам, заимствованным из оперно-театральной музыки. Но в веселый круговорот разнохарактерных эпизодов он нередко приносил моменты элегического лиризма, тогда как Бетховен в первых двух своих концертах от этого отказывается. Ему ближе сочный, «мужицкий» юмор Гайдна — это его родная стихия.

Главная тема финала рельефно очерчена. В ее мотивном зерне есть нечто от зова кукушки, но ритмически смещенного. Резкие акценты, не совпадающие с мерным движением баса, придают музыке задорный оттенок:



Вторая тема (побочная партия) звучит мягче, скерцознее; акцентность в ней иная, чем в главной теме, хотя сохранены и форшлаги, и *sF*. Вообще Бетховен в этой части с исключительной творческой выдумкой использует столь свойственные ему смещения ритма, взрывающие регулярность метра. Так, в среднем разделе фондо очень остро звучат акценты *sF*, создающие эффект полиритмии, то есть несовпадения ритмической структуры верхней и нижней, басовой строчки сольной партии; в этом разделе вместо разработки дан озорной мотив, трехкратно повторяющийся в тональностях *g*-, *c*- и *b*-moll:



Отмечу еще один замечательный штрих: в заключении репризы, перед кодой, вдруг смягчается облик главной темы (эпизод в G-dur) — она будто приосанилась, остепенилась, — зато с еще большим задором оркестр fortissimo восстанавливает ее первоначальные буйные черты. Под самый же конец этой части движение замирает — создается «обманный эффект» динамического кадансирования, после чего несколько мощных ударов tutti заключают концерт, восстанавливая временно утраченную звуковую перспективу. Подобные концовки, каждый раз индивидуально решенные, встречаются в финалах всех бетховенских концертов. То, что было найдено в наиболее раннем из них, оказалось развитым в последующих произведениях.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ C-dur, op. 15

Сочинение концерта приходится на 1795—1796 годы, но окончательная его версия относится к 1798 году. Если предположить, что выше разобранный концерт op. 19 создавался Бетховеном для первого публичного выступления в Вене, то op. 15, вероятно, готовился к гастролям в Праге, где, как полагают, и был впервые показан. Спустя два года, 2 апреля 1800 года, Бетховен его исполнил в Вене на своей академии (см. с. 11—12).

Пресса благосклонно отнеслась к новому сочинению, отметив «много красот, особенно в первых двух частях». После того как была исчерпана вся программа, Бетховен импровизировал на тему английского национального гимна¹. Концерт был опубликован в марте 1801 года (в 1833-м — партитура). Сохранились три различные каденции Бетховена к первой части, одна из них — очень просторная и виртуозная; имеется краткая каденция и к финалу. Время их записи — не ранее 1804-го, а возможно, и 1809 год. Исполнялся ли ор. 15 публично когда-либо еще при жизни Бетховена, неизвестно; во всяком случае, сам он его более не играл.

По сравнению со Вторым концертом Первый отличается более помпезным характером, что объясняется, в частности, и более полным, «симфоническим» составом оркестра. И по образному складу он приближается к бетховенской Первой симфонии, замысел которой относится примерно к этому же времени. Но традиционные черты моцартовского концертного типа в нем еще не преодолены.

В первой части — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, C-dur — следы моцартовского влияния сказываются на симметричном построении тематических образований (см., например, вступление фортепиано, открывающее вторую экспозицию), на соразмерности в чередовании *tutti* и *solo*, на частом использовании гаммообразных пассажей; это влияние ощутимо и в характере главной партии аккордового склада в духе марша:



¹ Эта мелодия имела широкое распространение и одно время даже использовалась — с другими, конечно, текстами! — в качестве национального гимна в ряде европейских стран, в их числе и в Австрии. Бетховен ценил данную мелодию и, не удовлетворившись фортепианными вариациями (1804), собирался позже вернуться к ее разработке. В 1813 г. он записал в дневнике: «Я должен показать англичанам, что за благословение заключается в их гимне».



Но в размахе развития уже явственно слышится Бетховен, особенно в подходе к побочной партии. Она возникает внезапно: после *fortissimo tutti* тремоло струнных *pianissimo* неожиданно утверждает *Es-dur*. Сама тема своим «галантным» узором сродни моцартовским ¹.

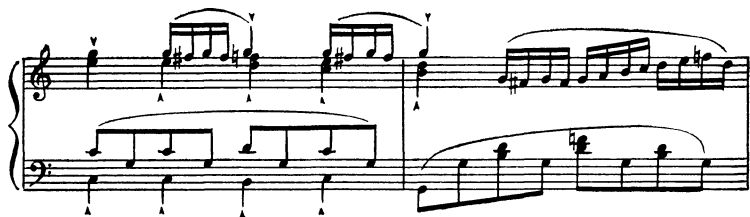


Однако ее разработка — чисто бетховенская: как и в оркестровой экспозиции Второго концерта, тема потом излагается в минорном наклонении (*f*-, *g*- и *c*-moll) с сильными динамическими контрастами.

Великолепно заключение оркестровой экспозиции: уверенно и горделиво звучит тема походной песни у гобоев и валторн:



¹ Мы приводим ее в том виде, в каком она появляется во второй экспозиции.



Она повторяется и в других эпизодах, и в коде, после каденции солиста. В заключительном разделе восстанавливается помпезная, энергичная образная сфера главной партии. Бетховен любит путем подобных возвращений к исходному тезису подытоживать содержание оркестровой экспозиции.

Сольная партия заключительного раздела второй экспозиции сильно развита. В *staccato marcato*, в буйных пассажах, в целеустремленности сквозного музыкального потока запечатлена бетховенская «львиная хватка». О динамически контрастной подготовке вступления солиста в разработке уже была речь выше (см. с. 24). Образую лирический центр разработки, вздымаются волны мелодий, «расплеснутых» почти на три октавы:



Затем, после эпизода краткого спада напряжения, постепенно накапливается энергия (басы — *ben marca-*

то). Но, не достигнув кульминации, подъем никнет. Возникает колорит таинственного мерцания на органном пункте доминанты C-dur (оттенки *decrecendo*, *pianissimo*); уменьшенным септаккордам солиста отвечают замирающие октавы валторн на звуке *g pianissimo*. И вдруг — в ослепительном свете *fortissimo* — низвергающиеся октавные пассажи вводят в репризу. На важном стыке разделов сонатной формы Бетховен обратился к испытанному приему подготовки возврата к основной тональности репризы путем использования органного пункта. Но старый прием обновлен «обманным эффектом» динамического кадансирования. Тем более мощно провозглашается победный марш главной партии.

Во второй части — *Largo*, $\frac{4}{4}$, As-dur — еще определеннее наметились черты зрелого стиля Бетховена: вспоминается *Largo* C-dur из фортепианной сонаты op. 7 или *Adagio* As-dur из op. 10 № 1. Правда, и здесь можно обнаружить воздействие венских традиций, но они уже по-новому осмыслены и переинтонированы. Сама тема *Largo*, сначала исполняемая солистом, заставляет насторожиться: казалось бы, как много в ней от моцартовской кантилены, и в то же время сколь драматичны декламационные паузы, как своеобразна ритмическая свобода построения:



Вступление оркестра опять напоминает моцартовские приемы изложения, но следующее затем фортепианное solo предвосхищает лирическую взволнованность второй части Концерта f-moll Шопена.

После развернутого среднего эпизода (*Largo* построено в свободно трактованной трехчастной форме) повторяется начальная тема. Однако движение уходит в сторону от ожидаемой концовки: оказывается, разработка только начинается! Бетховен на редкость изобре-

тательно строит подобные расширенные заключения: главная тема освещается в разнообразных ракурсах, в ее варьирование привносятся импровизационные элементы из среднего эпизода.

Особенно впечатляет вариант темы, в фактурной разработке которого предугадываются черты романтической музыки: сочетание мелодии с ритмически не совпадающим аккордовым аккомпанементом — дуоли на триоли — станет впоследствии одним из существенных стилистических приемов фортепианной музыки Вебера, Шопена, Шумана:



Да и само звучание — например, там, где мелодию поет кларнет, а у фортепиано трели и аккордовые фигуры в басу, — напоминает будущие романтические ноктюрны ¹.

Стремительное рондо — *Allegro scherzando*, $\frac{2}{4}$, C-dur — переводит восприятие в иной план: вместо маршевости первой части и кантиленности второй, в финале безраздельно царит танцевальность. Главенствуют в различных сочетаниях четыре тематических образования. Они предстают все время в новом освещении — тональном или ритмическом, фактурном или тембровом. Фантазия Бетховена тут поистине неистощима!

¹ В этом отношении характерна инструментовка всего *Largo*: ведущая роль отведена кларнетам, фаготам и валторнам.

Но кажущаяся импровизационность строго логично организована: признаки сонатности в данном рондо проступают еще яснее, чем в финале Второго концерта. Вместе с тем это рондо пианистически эффектнее предшествовавшего. Фердинанд Рис, разучивший Первый концерт под руководством Бетховена, указывал, что тот давал ему ряд советов, как, используя октавные удвоения и прочие технические приемы, еще сильнее выявить виртуозное начало сольной партии. Рис добавлял, что Бетховен исполнял рондо «с совершенно особым выражением». Можно предполагать, что это прежде всего сказывалось на ритмических акцентах и динамических контрастах, которыми словно подстегивается буйный разворот комедийных событий финала.

Отчетливы будто притопывающие акценты главной темы. Она легко интонируется у фортепиано, в партии солиста.



И потом грузно — с медью и литаврами! — звучит у tutti.

Незаметно подключается вторая тема (побочная партия, G-dur) — сначала у гобоев, потом у фортепиано с несколько измененным окончанием:



Эта тема близка известной австрийской (тирольской) песне, отзвуки которой находим в Симфонии G-dur Гайдна, в Дивертисменте Моцарта (1776) и других сочинениях того времени¹. Бетховен преобразовал популярный напев, придав ему оживленный темп и юмористические акценты *sf*. Чудесно второе проведение темы у солиста (в Es-dur), где мелодия расчленяется на отдельные мотивы, звучащие то в глубоком басу, то в верхнем регистре; такое разделение усиливает комический эффект. Временно устанавливается G-dur.

Этому противодействуют унисоны *tutti*; трижды, хроматически повышаясь, они добираются до звука *c*, который вдруг оказывается доминантой *f-moll*. Богато снабженная форшлагами (форшлаг имела и главная тема в такте 4!) и потому словно подпрыгивая, появляется *pianissimo* третья, скерцозно-капризная тема.

Центральное место в разработке отведено новой, четвертой теме:

¹ Эта мелодия — с новыми текстами — впоследствии легла в основу ряда революционных песен, она была известна у нас под названием «Молодая гвардия» и широко распевалась в 20—30-е годы



Ее задорная мелодия напоминает уличные песенки (Gassenhauer) — своего рода частушки на немецкий или австрийский лад. Пять раз все в том же а-молл солист повторяет мотив, лишь слегка изменяя его фактурное оформление, что придает этому эпизоду неповторимо комедийный оттенок: солист будто топчется на месте, никак не может найти продолжение. Тогда вторгаются унисоны оркестра. Как и ранее, в экспозиции, они трижды хроматически повышаются и добираются до звука *d*: в *g*-молл возникает — опять *pianissimo* — третья, скерцозная тема. Лишь после нее осуществляется переход к репризе.

Главная и побочная темы идут в репризе без изменений, но, как принято, в отличие от экспозиции, в основной тональности (второе проведение побочной — в *As-dur*), а сольная партия помещена в более высокий, светлый регистр. Под конец наступает обычное перед каденцией динамическое нарастание и остановка на тоническом квартсекстаккорде *fortissimo*. Но тут Бетховен заготовил сюрприз: вместо ожидаемой слухом коды — теперь уже вопреки всем правилам! — после каденции он дает третью тему, причем непривычны и ее тональность, и мажорное наклонение (*H-dur*)¹. И столь

¹ Ладовая перемена сближает третью тему с главной, а осуществленная далее модуляция в *Fis-dur* служит вводом в доминанту основной тональности — *C-dur*.

же внезапно развитие уводится от нее, дабы еще раз, в еще более триумфальном звучании, композитор смог утвердить главную тему рондо.

Отсюда наконец начинается кода. Комические и юмористические моменты вытесняются брызжащей весельем энергией. Каскады бравурных пассажей, однако, постепенно слабеют. Солист после прощальной фиоритуры замирает на мелодическом задержании. Жалобный вздох в темпе *Adagio* интонируют гобой на фоне валторн. Долгая фермата. И словно хохотом раздражается оркестр: это была только шутка!..

Я подробнее остановился на финале, потому что новизна его по сравнению с традиционными венскими концертами несомненна. Многие указывают на зрелый стиль Бетховена, хотя здесь еще не выявилось в полной мере мастерство развития интонационно-ритмических элементов исходного тематизма, свойственное его позднейшим произведениям.

Возможно, что это рондо создавалось позже, нежели предшествующие две части. Франц Вегелер свидетельствует, что финал концерта был написан под вечер — за день до премьеры; четыре переписчика тут же, на квартире Бетховена, размножали оркестровые голоса. Однако точно неизвестно, о каком именно концерте идет речь в воспоминаниях Вегелера — о Втором или о Первом; если о Втором, то это должен быть 1795 год, если же о Первом, то подразумевается академия 1800 года. В таком случае на пражской премьере 1798 года, вероятно, звучал другой финал концерта ор. 15, рукопись которого до нас не дошла.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ с-мoll, ор. 37

Третий концерт сочинен в 1800 году (эскизы относятся к 1797 г.). 15 декабря того же года в письме к издателю Бетховен критически отозвался об ор. 15 и 19, добавив: «... Лучшие концерты придерживаю для себя» — иначе говоря, для своей будущей академии. К апрелю 1802 года, по словам Бетховена, ор. 37 уже был готов, но композитор просил издателя повременить с публикацией до академии, которая состоялась 5 ап-

реля 1803 года (см. с. 12). Ф. Рис утверждает, что к этому времени фортепианная партия еще не была окончательно зафиксирована. В ноябре 1804 года концерт вышел из печати (в 1834 г. — партитура). Сохранилась каденция к первой части, которую Бетховен записал в 1809 году.

Концерт имел успех, снискал популярность. Так, в известном «Музыкальном словаре» Гербера, изданном в 1812 году, сказано: «... Это, быть может, высшее творение среди тех, что были созданы всеми мастерами в данном жанре». Третий концерт вслед за Бетховеном исполнил 19 июля 1804 года Фердинанд Рис и в конце 1808 года Фридрих Штейн. Рис подробно рассказывает о своем дебюте:

«Для первого моего публичного выступления Бетховен дал рукопись своего концерта. Он дирижировал и переворачивал мне ноты. Я просил его написать каденцию, но он отказался и заставил меня самого писать ее. Бетховен остался доволен моей композицией и мало что переменял в ней. Все же надо было переделать один блестящий, но очень трудный пассаж, который казался ему слишком смелым. Однако другой пассаж не удовлетворил меня. Я не мог заставить себя сыграть в публичном концерте облегченную редакцию. И вот Бетховен спокойно садится рядом со мной. Но, когда я дерзко начал трудный пассаж, он, возмущенный, резко отодвинул свой стул. Каденция все же удалась, и Бетховен был так обрадован, что громко закричал «браво». Его возглас одушевил публику, и положение среди артистов мне было обеспечено. После концерта Бетховен сказал мне: «Вы своевольны и знайте, если б пассаж был смазан, я с вами перестал бы заниматься».

Дебют 20-летнего виртуоза прошел успешно. «Всеобщая музыкальная газета» писала: «Без сомнения, этот концерт принадлежит к числу лучших произведений Бетховена. Он был мастерски сыгран г. Рисом, пока что единственным учеником Бетховена и страстным почитателем его творчества»¹. Отмечалось также, что исполнение было «очень связным и выразительным».

¹ Рецензия опубликована 1 августа 1804 г. Тогда еще не было известно, что в 1800 г. начал у Бетховена заниматься 9-летний Карл Черни — другой его преданный ученик.

Популярность концерта не ослабевала в последующие годы; он принадлежал к числу немногих творений Бетховена, приобретших еще при жизни автора широкую известность.

Третий концерт завершился в год Гейлигенштадтского завещания — в год преодоления личных страданий и осознания новых творческих задач, что нашло отражение в замыслах Второй и Третьей, Героической симфонии. Характерен выбор тональности — *c-moll*. Бетховен обращался к ней при передаче образов героико-трагических, мужественных, страстных: вспомним увертюру «Кориолан» или первые части Пятой симфонии, Патетической сонаты, последней фортепианной сонаты *op. 111* и т. д.

Использование в концертной музыке минорной тональности в качестве главенствующей — явление в то время редкое. У Моцарта среди двадцати пяти фортепианных концертов всего два минорных: *d-moll* (№ 20) и *c-moll* (№ 24; кстати, тема главной партии первой части этого концерта, высоко ценимого Бетховеном, отчасти напоминает аналогичный тематизм его Третьего концерта). И даже позднее, в 1815 году, Вебер писал Рохлицу, что минорные концерты не дойдут до публики, если в них нет «идей, вызывающих определенные представления», поэтому он снабдил программой свой Концертштюк *f-moll*.

Иным путем пошел Бетховен в Третьем концерте.

По сравнению с предшествующими двумя произведениями — *op. 15* и *19* — в этом концерте осуществлен значительный шаг вперед не только в утверждении новой фортепианной техники, но и в ином осмыслении ее — в создании новой концепции концертной музыки. Бетховен, если воспользоваться его собственными словами, привнес в нее «поэтическую идею», что обусловило еще большую слитность партий фортепиано и оркестра, тогда как противопоставления *tutti* и *solo* оказались переосмысленными благодаря новой, драматической трактовке диалогического принципа: он служит ныне выражению конфликтного содержания. Борьба страстей и покой созерцания, патетика и лиризм — эти полярные состояния были объединены методом симфонического развития. Причем еще сильнее укрепились драматургическая функция первых частей цикла, в кото-

рых устанавливается образно-эмоциональная направленность содержания и формы произведения. Таково значение первой части Третьего концерта — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, c-moll.

В открывающей ее суровой, волевой теме слышатся отголоски героических фанфар:



Тему образуют три элемента: восходящий трезвучный мотив, неразрывно связанный с ним ритмически сжатый, поступенно нисходящий ход (главная тема финала Пятой симфонии является мажорным вариантом этих двух мотивов) и энергичный квартовый акцент, пунктированный ритм которого служит важным импульсом к нагнетанию напряжения, особенно в разработке и в коде. Предельная концентрация выразительности — типическое свойство бетховенского тематизма.

В первых же тактах оркестровой экспозиции возникает диалог: струнным, интонирующим главную тему решительными унисонами, но *piano*, отвечают, также *piano*, духовые, которые дают элегический вариант темы; при сохраненном ритме меняется интонационный рисунок, гармонизация и тональность — тонике противостоит доминанта.

Такой метод изложения — одно из частных проявлений бетховенского диалогического принципа: суть его заключается не только в тематическом контрасте, но и в противопоставлении взаимосвязанных образных сфер.

Из намеченного конфликта возникает симфоническое развитие, которое устремляется к *Es-dur*, — от начального *piano* к утверждению *fortissimo* героически-мажорного варианта первых двух сцепленных мотивов, но без заключительного квартового акцента. Движение ширится и вдруг просветляется — звучит лирическая, хотя и с признаками маршевости, побочная партия¹:

¹ Пример приведен из второй экспозиции



Светлый эпизод недолог. Вновь разгорается борьба. Главная тема (с усеченной концовкой) приобретает угловатые, грозные очертания:



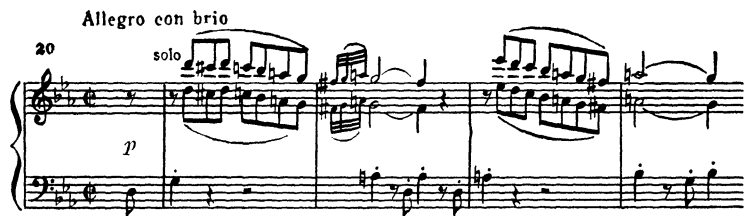
Под конец первой экспозиции эта тема будто выпрямляется — дается полностью с пунктированным квартовым заключением и проводится fortissimo канонически: начинают деревянные духовые, подхватывают струнные, и присоединяются разбушевавшиеся медные духовые и литавры.

В Третьем концерте Бетховен уже четко определил роль оркестровой экспозиции в драматургии первой части: это не только традиционный предварительный показ основных тематических образований, но и сжатый, сконденсированный экстракт конфликта, симфоническая завязка «действия». Как положено, далее возникнут еще два развернутых tutti: одно осуществляет переход к разработке, другое подытоживает репризу перед сольной

каденцией; усилится и значение возникающей после каденции коды, в изложение которой вовлекается солирующее фортепиано. В остальных же разделах формы солист является равноправным с оркестром участником симфонической разработки, а порой и инициатором обострения драматических коллизий.

Во второй экспозиции «руководство» развитием принадлежит по преимуществу фортепиано. Диалогический принцип, который был постулирован оркестром в начальных тактах *Allegro*, теперь резче обозначается благодаря элегическим моментам сольной партии. Тем сильнее звучит триумфальное утверждение мажорного варианта главной темы в *Es-dur*. Связующий раздел, активно разработанный в фортепианной партии, непосредственное подводит к лирической теме. Еще более развит заключительный раздел, где бурные фортепианные пассажи словно подстегиваются пунктированными акцентами разных групп оркестра, что приводит к большому, насыщенному драматизмом *tutti*.

Разработку начинает солист, так же как и вторую экспозицию; этот прием проведен во всех концертах Бетховена — от наиболее раннего, Второго, до Пятого. Но тематическая переключка лишь слегка намечается, и сразу наступает отклонение. Если в оркестровой экспозиции основную роль играли два сцепленных мотива главной темы, то здесь, в разработке, их вытесняет тревожный пунктированный акцент. Как настойчивое напоминание, он проходит у виолончелей, потом у фаготов, далее опять у виолончелей с контрабасами и, наконец, *pianissimo* у литавр. На этот беспокойный фон накладываются жалобные фразы солиста:



Со временем в них крепнет волевое начало, и сплошной звуковой поток устремляется к репризе.

Tutti провозглашает fortissimo главную партию. Ее изложение в репризе по сравнению с экспозицией сокращено: энергия фанфарного мотива временно исчерпала себя. В дальнейшем — до оркестровой подготовки перехода к сольной каденции — реприза соответствует второй экспозиции, только более уравновешены тональные отношения (побочная партия — C-dur). Каденция заканчивается традиционной трелью. На pianissimo струнных и легких фортепианных фигурациях вступают солирующие литавры с беспокойным квартовым акцентом:

Allegro con brio

solo

21

p

Timp *pp*

Музыкально-драматический эффект этого сочетания поразителен. (Бетховен повторно использует его в финале Пятого концерта.) Солист вместе со струнными подхватывает и варьирует акцент литавр; из него, как из искры, разгорается пламенный заключительный подъем.

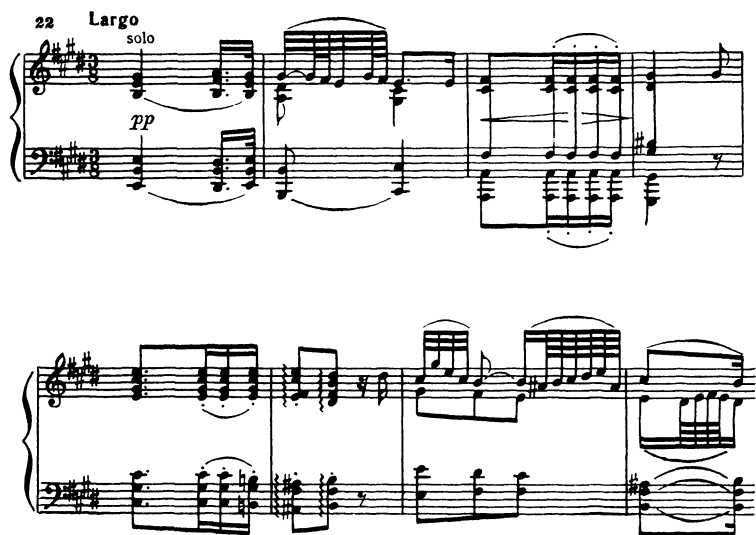
Тональность второй части — Largo, $\frac{3}{8}$, E-dur — необычна в концерте c-moll. (У Моцарта в аналогичном

концерте средняя часть, *Larghetto*, идет в *Es-dur*.) Эта тональность избрана Бетховеном для высветления контраста к крайним частям. Музыка *Largo* поэтична; она живет предчувствием фортепианной лирики Шопена или Шумана.

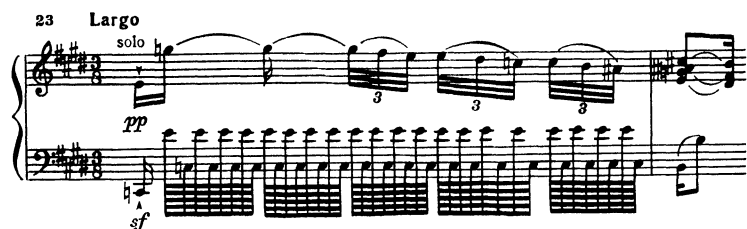
Партия фортепиано развернута, филигранно детализирована. Бетховен пользуется в ней выразительными приемами вокального искусства — от речитатива до колоратуры.

Певучи здесь партии деревянных духовых инструментов, к которым иногда присоединяются валторны, создавая пасторальный колорит; они солируют в среднем разделе (*Largo* наделено признаками сонатности), где арпеджио фортепиано обволакивают мелодию флейт и фаготов.

В начале — большое фортепианное соло в типичной для Бетховена манере сдержанного, сосредоточенного раздумья:

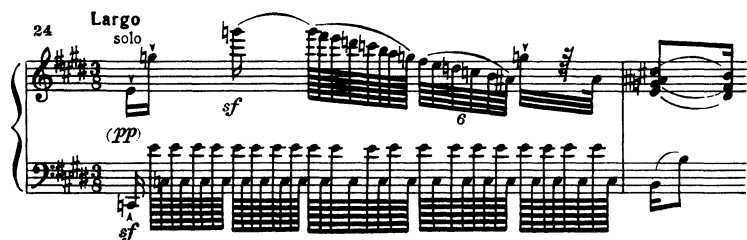


Прорываются и декламационные моменты, которые еще более уподоблены вокальному речитативу благодаря тремолирующему аккомпанементу:



Tutti подытоживает, варьируя, начальную фразу. Взволнованностью проникнуто следующее фортепианное соло, которое выполняет функцию побочной партии. Мелчайшие оттенки в нем отделаны с замечательным совершенством. Но сложный узор не преследует чисто виртуозные цели, и при относительной скорости движения — здесь часто встречаются фигуры из шестидесятьчетвертых, даже стодвадцатьвосьмых! — инструментальные колоратуры насыщены напряженным дыханием.

Реприза еще богаче выразительными пассажами. Чем интенсивнее музыкальное развитие, тем больший разбег приобретают колоратуры, «выплескиваемые» в высокие регистры. Например, приведенный выше речитатив расширяет свой диапазон: скачок на октаву усиливает стремительность низвергающейся мелодической гаммы¹.



Второе большое соло фортепиано в сравнении с начальным разделом репризы сокращено и изменено; оно

¹ Против своего обыкновения, Бетховен в этой части очень тщательно выписывает педализацию. Если верить Черни, он имел пристрастие к длительно выдержанной педали, что вряд ли возможно на нашей глубокой клавиатуре: современные Бетховену инструменты с венской механикой давали менее протяженный, более легкий звук.

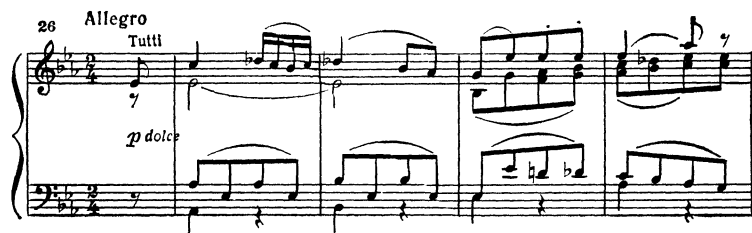
замыкается экспрессивной каденцией солиста. Движение никнет, затухая, словно исчезает поэтичное видение. Заключительный аккорд *tutti fortissimo* призван вернуть слушателя к реальности: финальное рондо отмечено деятельным, оживленным характером.

В рондо — Allegro, $\frac{2}{4}$, c-moll (кода C-dur) — не менее двенадцати раз проводится главная тема, и каждый раз в новой, подчас неожиданной ситуации. Однако появление ее всегда ощущается слухом как закономерное подтверждение основного тезиса. Подобная драматургическая логика обусловлена самим складом темы, ее, если можно так выразиться, «увертливой» подвижностью.



Для темы характерны подготовленный затактом ход на септиму вниз, выписанное шестнадцатыми группетто с последующими *sF* и варьируемая концовка. Начальное мотивное ядро с септимой имеет существенное формообразующее значение в развитии всей части этого циклического произведения, в которой, как и в рондо Первого концерта, отчетливо прослеживается воздействие сонатных принципов.

Композиция финала своеобразна: разработка почти дословно повторяет экспозицию вплоть до вступления побочной партии; вместо нее дается другая тема, более певучая:



Необходимость в этом диктуется исключительно изобретательным построением экспозиции: ее повтор повышает интенсивность выражения. А введение новой «побочной» темы дает импульс к освежению восприятия при подходе к репризе, который осуществлен мастерски, с большой творческой выдумкой. Присмотримся внимательнее, как разворачивается музыка финального рондо.

Главная тема сперва излагается фортепиано, затем перебрасывается к гобоям. Далее у солиста звучит вариант темы: скачок на септиму подменен тритоном, а концовке придан капризный оттенок. После краткой каденции этот вариант приобретает еще более прихотливую концовку; в ней формируются ритмические контуры побочной партии. Но время ее еще не пришло. Tutti громкогласно подтверждает новый вариант, после чего — уже fortissimo — возвращается главная тема в своем основном виде. Только теперь, после краткой переклички tutti и solo, возникает у фортепиано изысканно-подвижная побочная партия (Es-dur, в репризе C-dur). Заключительная партия исполнена энергии и напора (у солиста — маркированные триоли), после чего повторяется главная тема.

Новая мелодия (As-dur) подключается в разработке неожиданно, ее интонирует кларнет и перенимает фортепиано. Мы назвали эту мелодию новой. Но, вслушавшись, можно обнаружить, что группетто сближает ее с главной (особенно в ее мажорном наклонении). Следовательно, и здесь налицо мотивное родство! При четвертом проведении лирической мелодии ее восторженно поет весь оркестр при неумолчно журчащих трелях солиста. Но вдруг все обрывается; главная тема, будто исподтишка подкравшись, появляется pianissimo у виолончелей и перебрасывается от одного инструмента к другому (без концовки!). Это фугато создает впе-

чатление некой сумятицы, которая неизвестно куда приведет. И действительно, когда оркестр, хроматически повышаясь, добирается до *as* и солист начинает упорно долбить его, то оказывается, что это вовсе не *As-dur*, а III ступень *E-dur* (внезапная энгармоническая модуляция). В ненадолго установившейся тональности промелькнул у фортепиано мажорный вариант главной темы¹. Но опять все распалось, лишь кое-где мелькает начальное мотивное ядро темы с септимой. Пассажи солиста оживают, устремляясь к репризе: Бетховен любит смывать грань, отделяющую разработку от последнего раздела формы.

Реприза сжата. После небольшой, третьей в этой части, каденции идет стремительная кода в предельно скором темпе (*Presto*). Начальным импульсом ей служит мотивное ядро главной темы, которое сейчас излагается в *C-dur*. (Этой тональностью заканчивается и столь полюбившийся Бетховену Концерт № 24 *c-moll* Моцарта.)

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ *G-dur*, *op.* 58

Эскизы концерта датированы 1805 годом. К июлю следующего года Бетховен работу в основном закончил. Издание относится к августу 1808 года (партитура — только в 1861 г.). В марте 1807-го Бетховен сыграл по рукописи Четвертый концерт во дворце князя Лобковица; в программе значились также первые четыре симфонии и увертюра «Кориолан». Готовя авторскую академию 22 декабря 1808 года (см. о ней с. 12—13), Бетховен не предполагал сам исполнить намеченный к открытой премьере Четвертый концерт из-за ослабления слуха и обратился к Ф. Рису с предложением сыграть его. Но до академии оставалось всего пять дней. Рис побоялся, что не сумеет разучить сложную партию; он рекомендовал Бетховену включить в программу Третий концерт. Тот обиделся и, усмотрев в этом — возможно, не без основания — скрытое неодобрение нового произведения,

¹ Модуляция в *E-dur* не случайна: это будто воспоминание об умиротворенном покое второй части, *Largo*, концерта. Так тонким штрихом Бетховен драматургически скрепляет композицию цикла

передал его Ф. Штейну. Но и последний подвел автора, за день до репетиции объявив, что повторит недавно им сыгранный все тот же Третий концерт. Тогда Бетховену не оставалось ничего другого, как самому показать отвергнутое другими пианистами творение. Это было его последнее публичное пианистическое выступление. Критик Рейхардт отметил «необычайную трудность» концерта, а в исполнении Бетховена — «удивительное совершенство и предельную виртуозность». Рейхардт писал далее: «Adagio¹ — замечательную часть с красивой выдержанной мелодией — он подлинно пел на своем инструменте с чувством глубокой меланхолии». Четвертый концерт более не исполнялся и был забыт на долгие годы. Сохранились два варианта каденции к первой части и каденция к финалу; они были записаны Бетховеном в 1809 году.

Четвертый концерт по праву считается наиболее лиричным среди других бетховенских произведений этого жанра, хотя лирикой никак не исчерпывается его содержание. Возможна известная аналогия с бетховенскими четными симфониями, в первую очередь Четвертой и позже написанной Шестой. Действительно, лирическое начало богато отражено в первой и второй частях концерта, иногда прорываются пасторальные черты (ср. побочную партию из первой части с побочной финала, примеры 30 и 37), и в финале преобладает не озорная шутка, не юмор, а скерцозность. В то же время, как и в других концертах, в музыкальном развитии есть драматизм, стремительность, энергия и блеск. Показательна в этом отношении первая часть — *Allegro moderato*, $\frac{4}{4}$, G-dur.

Прежде всего поражает щедрое изобилие тематизма². В экспозиции можно отметить пять четко обрисованных, самостоятельных тематических образований, в том числе две темы побочной партии (в оркестровой экспозиции присутствует только вторая из них). Между ними есть перекрестные интонационные связи, особенно

¹ Рейхардт имеет в виду среднюю часть — *Andante*, которая по соседству с быстрыми крайними частями (особенно последней) показалась ему сыгранной медленнее, чем это обозначено в партитуре.

² Изобилием тематизма отмечена и первая часть бетховенского Скрипичного концерта, что, очевидно, объясняется преимущественно лирической направленностью содержания этих произведений.

между группой побочных тем и заключительной. Но еще более существенным объединяющим фактором служит ритм главной партии, который задан в первых же тактах начальной фразы.

Вопреки обычаю — впервые в концертной литературе — еще до вступления *tutti* эту фразу произносит солист; она доносится издали, как продолжение ранее начатого разговора. Такой выразительный прием, сразу вводящий слушателя в желательную автору образно-эмоциональную атмосферу, встречается и в других бетховенских произведениях (см. фортепианные сонаты № 7 D-dur, op. 10 или № 28 A-dur, op. 101). Здесь же это и ввод в идиллически-поэтичную атмосферу музыкального действия, и своеобразный эпиграф, *motto* концерта. Обратим внимание на ритмическую структуру второй половины 1-го такта и начала 2-го: три восьмушки *staccato* и две слигванные *legato*:



В различных интонационных вариантах эта структура пронизывает музыкальную ткань всей первой части, связывает, цементирует развитие оркестровой партии.

Оркестр (струнные) вступает, казалось бы, с той же темой, что и солист. Но тональная перекраска мелодии — вместо первоначального G-dur—H-dur — привносит иной оттенок; обновлено и ее продолжение, однако ритмическая структура сохраняется. И хотя ответ струнных звучит *pianissimo*, в нем слышится скрытое противодействие лирическому высказыванию солиста. Так бетховенский диалогический принцип вновь проявляется не только в сопоставлении тематизма, но и в его образном переосмыслении.

Вернувшись в G-dur, *tutti* полностью излагает главную партию. Движение ширится, растет, множатся энер-

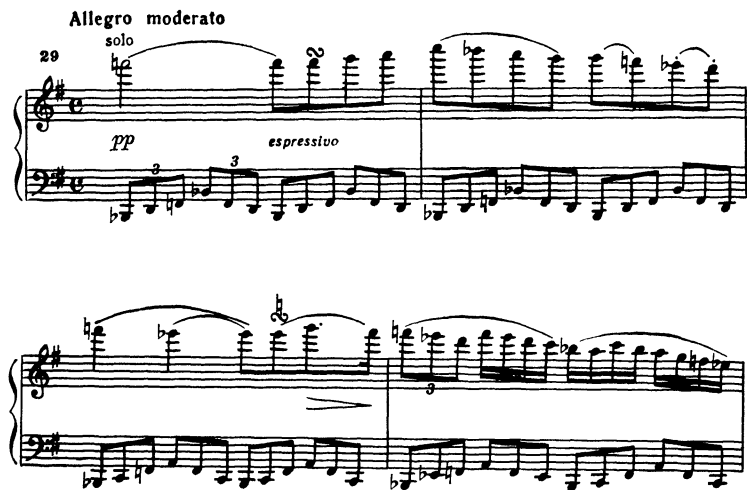
гичные акценты. Появляется столь характерный для Бетховена образ походной песни, тема с отрывистым, пунктированным ритмом (ср. с побочной партией Второй симфонии):



После предшествующего fortissimo «походная песнь» звучит словно в отдалении у скрипок, потом гобоев, далее у флейт с фаготом (соответственно a-moll — C-dur — G-dur). На той же ритмической структуре при оттенке sempre pianissimo снова накапливается энергия, которая разрешается восторженным глубоким вздохом полной грудью (заключительная партия из второй экспозиции, см. пример 31) ¹. Под конец экспозиции, как это принято у Бетховена, осуществляется возвращение к главной партии, но только к ее интонационно-ритмическому ядру. На этом ритме вступает солист.

Фортепианная партия ведет развитие; она соткана из напевных мелодий — они то преобразуются в пассаж, то наделяются декламационной выразительностью, широтой дыхания. Такова, например, внезапно всплывающая исключительно экспрессивная мелодия связующей партии, которая дважды проходит только у фортепиано (здесь, во второй экспозиции, и в репризе):

¹ Продолжение этой ликующей темы полностью совпадает с главной партией первой части бетховенского Скрипичного концерта.



Лирическое видение вскоре растворяется в виртуозных пассажах солиста...

Первая из побочных тем (ее не было в оркестровой экспозиции), несколько пасторального склада, представляет собой свободный вариант главной темы:



Она сменяется мелодией «походной песни» (d-moll — F-dur — C-dur; в репризе g-moll — B-dur — F-dur). На ее третьем проведении вступает фортепиано. Динамика нарастает, «подстегиваемая» излюбленными Бетховеном акцентами *sf*, и внезапно после бурных хроматических пассажей, будто проясняется горизонт, звучит заключительная лирическая фраза солиста:

Allegro moderato

31 solo

dolce e con espressione

cresc.

ff

В ней выражено чувство восторженного упоения; вспоминаются аналогичные эпизоды из Шестой, Пасторальной симфонии Бетховена. Tutti страстно развивает этот образ. Возникает ситуация, близкая к началу второй экспозиции, но фразы солиста неожиданно звучат в F-dur. Наступает следующий раздел формы — разработка.

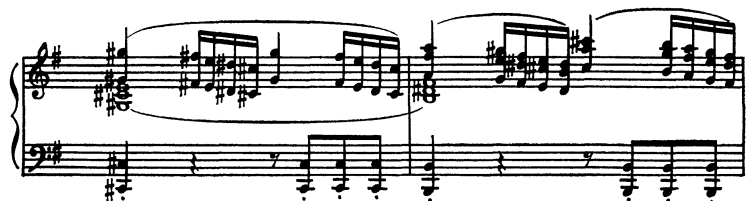
В отличие от разработки Третьего концерта, здесь сохраняется лишь ритмический остов главной партии, на который наслаиваются фортепианные пассажи — двойными нотами, хроматические, охватывающие несколько октав, экспрессивные фигурации, трели и т. п. Большое нарастание в центре разработки неожиданно переводится в лирический план, образуя один из выразительнейших эпизодов первой части:

Allegro moderato

32 solo

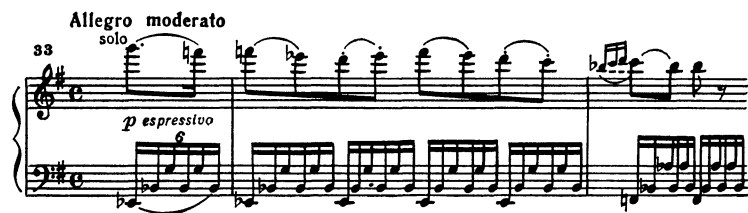
Струн.

pp dolce



Появление в разработке новой темы, да еще не в оркестре, а у солиста, — случай особый у Бетховена¹. К тому же к пяти тематическим образованиям экспозиции преимущественно лирического склада добавлен еще один лирический образ. Видение, вознесенное волной динамического подъема, теперь лишь слегка намечено и растворяется в пассажах, подобно тому как это было со связующей темой. В оркестре — настойчивое напоминание ритма интонационной формулы главной партии. На гребне стремительного *crescendo* она наконец мощно утверждается солистом, открывая репризу.

Как и в оркестровой экспозиции, второе проведение главной партии идет в H-dur, но с пассажным узором фортепиано. Далее реприза в целом соответствует второй экспозиции (побочная партия, согласно обычаю, перенесена в D-dur), хотя дается в более сжатом, экспрессивном виде. Сказанное относится в особенности к связующей теме, которая «вытягивается» из глубоких басов и сопровождается тремоло:



¹ Например, в разработке первой части Третьей симфонии появление новой лирической темы ладотонально выделено: e-moll при основной тональности Es-dur. Так и здесь: cis-moll — крайняя ладотонально отдаленная точка от главной тональности Четвертого концерта G-dur.

После каденции¹ в нежнейших перебивах трелей солиста вырисовывается заключительная тема. Отголоски ритмоформулы главной партии постепенно переключаются в эффектные пассажи *fortissimo*, которыми триумфально завершается первая часть.

Вторая часть — *Andante con moto*, $\frac{2}{4}$, e-moll — одно из замечательнейших творений бетховенского гения. Ее размеры невелики. Но экспрессивная выразительность диалогов *tutti* и *solo* до предела обострена: унисоны струнных звучат в глубоких басах *forte*, *staccato*, в пунктированном ритме непреклонного марша; фортепиано отвечает им мягко, *piano*, *legato*, выдержанными аккордами в среднем и в высоком, певучем регистре. Угрозе противопоставлена мольба, неумолимому приговору — жалобы и стенания:

342 *Andante con moto*
Tutti
f sempre stacc

346 *Andante con moto*
solo
pp molto cantabile

По словам друзей Бетховена, когда создавалась эта часть, он был вдохновлен античным сказанием об Орфее, который пением своим укрощает силы ада: гневные фурии пытались не допустить его в подземное царство, где томилась Эвридика — возлюбленная мифического певца. Возникали и другие программные ассоциации. Так или иначе, здесь почти зримо, наглядно пред-

¹ Помимо бетховенских, для Четвертого концерта есть каденции Мошелеса, Рейнеке, Клары Шуман, Бюлова, А. Рубинштейна, д'Альбера, Бузони, Н. Метнера, С. Фейнберга и др.

ставлены две противоборствующие воли и показано, как под натиском искренних, взволнованных чувств колеблются сковывающие их преграды. И чем сильнее под этим натиском отступают, замирая, непреклонные басы, тем все более ширятся жалобные фигурации солиста; трели и пассажи фортепиано приобретают страстный характер. Но слабеет драматический порыв, и вновь слышатся таинственно-угрожающие унисоны басов. На фоне застывших аккордов струнных — прощальный отзвук стенаний солиста (арпеджированное трезвучие e-moll с задержанной, «стонущей» II ступенью — *fis*).

Не успел еще уйти из памяти последний аккорд, как на него наслаивается другой — C-dur: без перерыва (*attacca*) начинается третья часть, светлая, безоблачная, радостная, — *Rondo vivace*, $\frac{2}{4}$, G-dur. Как и в финалах других бетховенских концертов, здесь использована схема рондо-сонаты, однако решена она своеобразно, строение финала прихотливо.

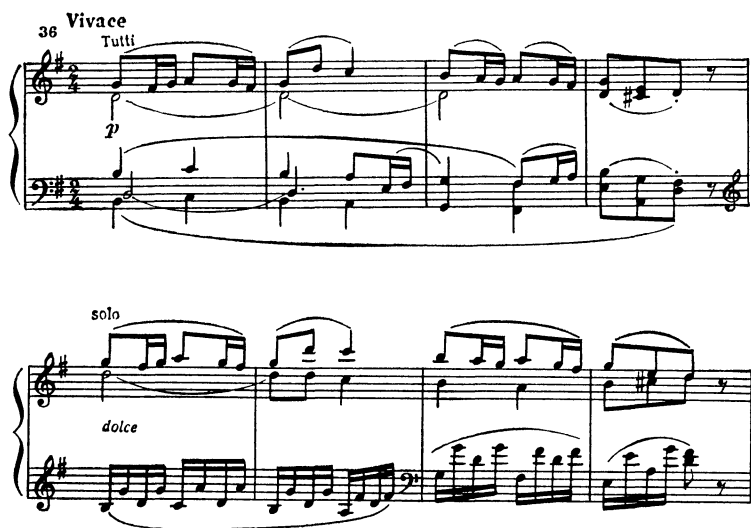
Рельефно выделены два центральных образа: танцевальная главная партия и песенная побочная. Их появление каждый раз знаменует некое событие в процессе музыкального развития. Фигурации солиста подводят к ним, связывают эти контрастные образы.

В главной партии последовательно применен принцип концертного сопоставления *tutti* — *solo*. Струнные *pianissimo* интонируют тему (см. пример 35a). Фортепиано, повторяя ее, привносит синкопированный акцент в сопровождение, виолончель «тянет» выдержанную ноту, образуя так называемый «волыночный» бас (см. 35б).





Затем, так же чередуясь, струнные и фортепиано исполняют певучий отыгрыш:



После этого tutti громогласно утверждает основную тему. В итоге главная партия предстает в виде развернутого тематического комплекса, который может быть

схематически изображен так (прописными буквами обозначено tutti, строчными solo):

$$\frac{A \ a}{PP} \quad \frac{B \ b}{P} \quad \frac{A_1}{FF}$$

Функции связующей и заключительной партий берут на себя виртуозные фигурации солиста. В связующей сохраняется принцип концертирующих переключек: те же фразы, соревнуясь, вслед за tutti повторяет solo. Фразы насыщены взрывчатой энергией: басовым гаммообразным пассажам противостоят sf, staccato октавных ходов в верхних голосах. Контраст постепенно сглаживается, движение успокаивается равномерными триолями и подводит к побочной партии, где в ином, напевном облике предстает противодвижение верхнего голоса к «подголоску» второго, нижнего:



Это двухголосие покоится на «волыночном» басу виолончелей — прием, с которым мы уже встречались в главной партии (см. вариант «а» в приведенной выше схеме). Мелодия побочной партии потом расцветивается разными оркестровыми тембрами.

В пасторальную тишину вторгаются широко разбросанные по клавиатуре рояля арпеджированные пассажи и синкопированные акценты tutti. Это, условно говоря, заключительная партия. Динамический контраст осуществляется теперь сменой волн fortissimo — pianissimo. После кульминации — спад на доминантсептаккорде C-dur. Краткая каденция, выписанная в нотах, ограничивает раздел экспозиции от разработки.

На формообразующее значение таких каденций указывалось при анализе финала Третьего концерта. В Четвертом встретятся еще две каденции: одна — выписанная в нотах, другая — импровизируемая, генеральная. Драматургическая роль последней очевидна — она предшествует коде; функция выписанной каденции сложнее, что будет далее разъяснено.

Подобно тому, как это было в Третьем концерте, так и в Четвертом, рождая иллюзию вторичной экспозиции, в начале разработки полностью, без изменений излагается весь тематический комплекс главной партии. Но связующая тема меняет настройку слуха: она дана, в отличие от экспозиции, в миноре, а с утверждением Es-dur внезапно драматизируется (в tutti — отрывки темы главной партии). Появление в пассажах солиста триолей смягчает драматизм, однако возникает еще один драматический взрыв (обращая внимание на новаторский прием *martellato* в партии солиста!). Тем не менее триоли вносят успокоение и, напоминая экспозицию, приводят к побочной партии.

В экспозиции тональность побочной — D-dur (доминантовая), тут — G-dur. Казалось бы, начинается реприза. К тому же и заключительная тема транспонирована в основную тональность. Но почему без главной партии? ¹ Это выяснится несколько позже. Изложение заключительной совпадает с экспозицией, но под конец возникает крутой динамический и модуляционный поворот: снова, как в разработке, появляется Es-dur, и на замирающих фигурациях солиста разделенные альты (*divisi*) нежно и тихо выпевают вариант главной темы. Недолгий поэтический эпизод сметается *fortissimo tutti*. Подобно невесте откуда налетевшему смерчу, волна динамики вскоре затихает в краткой сольной каденции на доминантсептаккорде C-dur, отграничивая и этот раздел формы.

Так «не состоялась» наметившаяся было реприза. Бетховен сызнова возвращается к ней, подготовив слушателю новые сюрпризы.

Первая неожиданность: главная тема поручена не струнным, а фортепиано и трактована в духе воздуш-

¹ Здесь возникает подобие так называемой зеркальной репризы, где сначала излагается побочная партия, а затем главная.

ного танца; звучание поднято вверх, в том числе и «во-лыночный» бас, который сейчас «тянет» кларнет вместо виолончели. Исключен и отыгрыш, хотя сохранено «громогласное» *tutti*. Связующая, исключенная из предыдущей репризы, идет, как в экспозиции, в мажоре, но сокращена и изменена. Вообще все протекает более конденсированно, беспокойно, будто сместились прежние координаты, регулировавшие движение.

Новая неожиданность: побочная партия звучит в *Fis-dur*, но мелодия не досказывается, обрываясь на половине; гобой с фаготами задерживаются на *fis*, затем хроматически повышаются. Отталкиваясь от этого звука (*g*), солист пробует повторить фразу побочной партии в *C-dur*, но инициативу перехватывают — уже в *G-dur* — виолончели, к ним канонически подключаются первые скрипки. Экспрессивный подъем *tutti* ведет к генеральной каденции солиста.

Много чудесных неожиданностей и в коде. «Не dope-тый» в предшествующей репризе лирический вариант главной темы теперь упоенно поют разделенные кларнеты с фаготами на легчайших фигурациях фортепиано; затихая, солист перенимает у духовых этот вариант. Все замерло. Но внезапно оживает движение: в вихревом темпе (*Presto*) гремит главная тема у *tutti*. Еще один «обманный эффект» динамического кадансирования — и бравурные пассажи солиста заключают концерт.

ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ *E s-d u r*, о п. 73

Работа над концертом началась, возможно, в 1808-м и продолжалась весь 1809 год. Он создавался в трудное время, когда в Европе вновь разгорелись ожесточенные сражения, войска Наполеона вторглись в Австрию, Вена была осаждена и 12 мая сдана неприятелю. Бетховен писал своему издателю 26 июля: «Какое кругом разрушение и опустошение! Ничего, кроме барабанов, канонад и всевозможных людских страданий...» Премьеру концерта пришлось надолго отложить. Она состоялась 11 декабря 1811 года¹ в Лейпциге, играл

¹ По другим сведениям, 28 ноября

пианист Фридрих Шнейдер¹. По словам очевидца, критика Рохлица, премьера прошла с большим успехом, вызвав энтузиазм публики. Правда, высоко оценивая произведение, пресса все же сетовала на его «чрезмерную длину». Венцы смогли ознакомиться с ним 12 февраля 1812 года. Бетховен уже не был в состоянии его сыграть, и дебютантом выступил 20-летний Карл Черни.

Антон Шиндлер приводит текст относящейся примерно к этому времени записки Бетховена к Черни, который внес, исполняя его творение, непредусмотренные, произвольные украшения. Даже если эта записка не связана с Пятым концертом, ее содержание все же характерно для взаимоотношений учителя со своевольным учеником: «Дорогой Черни! Сегодня я не могу Вас видеть, завтра я сам приеду к Вам для разговора. Я вчера не смог сдержаться; был очень огорчен, что так вышло, но Вы должны простить автору, если он предпочел бы услышать произведение именно таким, каким он написал его, хотя бы даже его играли так хорошо, как Вы это, кстати сказать, сделали». Черни повторил в Вене Пятый концерт 12 апреля 1818 года (в концерте валторниста Храдецкого). Оркестровые голоса и фортепианная партия вышли из печати в феврале 1811 года (партитура — только в 1857 г.). Произведение было известно под названием «Большой концерт».

Он, действительно, большой — прежде всего по непривычному для того времени размеру. Его первая часть имеет 582 такта и превышает размеры аналогичных частей Пятой и Девятой симфоний (соответственно 506 и 547 тактов). Но — что еще важнее — это большой концерт по емкости идейно-образного содержания, по насыщенности его музыки героическим тоном, по небывалой мощи, энергии и виртуозному размаху сольной партии фортепиано. В годы наполеоновских войн стали модными концертные сочинения, в которых осуществлялась попытка натуралистически воссоздать шум сражений, победные парады, боевые фанфары. Пятый концерт Бетховена хотя и находится в русле этих художественных увлечений, с подобными сочинениями не имеет ничего общего. В нем отражены патриотические движения тех

¹ Еще до того, в марте 1811 г., Шнейдер сыграл в Лейпциге фортепианную партию Фантазии ор. 80.

бурных, тревожных лет, и отзвуки битв переведены из внешнего плана в план внутренний — в обобщенный показ диалектики борьбы, героики свершений, богатства духовного мира деятельной, мужественной личности. Такой многогранностью содержания отмечена первая часть концерта — Allegro, $\frac{4}{4}$, Es-dur.

Прелюдируя, начинает солист. Мощные фанфары tutti (в их основе лапидарная последовательность аккордов I—IV—V—I ступеней) служат опорой виртуозным пассажам, которые охватывают весь диапазон фортепианной клавиатуры и с блеском подводят к проведению темы главной партии в оркестре:



В первых трех тактах темы сосредоточены существенные для развития всей части три формообразующих элемента: ритмоинтонационный импульс к накоплению энергии (а), распев (б), ритмический акцент — квартовый затакт (в). Могучий симфонический разворот оркестровой экспозиции (в ней более 100 тактов) проистекает из этих трех элементов и дополняется двумя взаимосвязанными темами побочной партии: первая отчетливо артикулирует марш pianissimo (es-moll — Ges-dur), вторая, у валторн, трансформирует облик марша в гимн (Es-dur).





Гимн не допет, обрывается. Возвращению главной партии предпослана разработка первого ее элемента от *pianissimo* к *forte*. Этим, казалось бы, можно было заключить первую экспозицию, но Бетховен ведет развитие дальше. Он воспроизводит лишь начальные три такта главной темы и путем «раскачки» первого элемента нагнетает динамику до *fortissimo*. Еще одна волна подъема — и победным распевом звучит вариант второго элемента героической темы главной партии. Отсюда прямой переход к пунктированному акценту третьего элемента; его настойчиво зовущее повторение пробуждает к активности солиста.

В изложении фортепиано главная партия сначала приобретает лирическую окраску — Бетховен проставляет в нотах оттенок *dolce*. Даны неизменными только три такта темы — ее ядро. Дальнейшее бравурное развитие заключается утверждением второго элемента темы у *tutti*; его варьирует фортепиано. Так в свободной последовательности и преобразовании основных мотивных групп главной партии Бетховен симфонизирует форму концерта. Вместе с тем обостряется принцип диалога. Например, по сравнению с оркестровой экспозицией еще более контрастно сопоставлены два варианта облика побочной партии: первый у фортепиано лиризуется, признаки марша сглаживаются, оттенки — *pianissimo*, *pia-*по, тогда как во втором маршевые черты подчеркнуты

отрывистым *forte*, будто оркестр стремится опровергнуть лиризм солиста¹:



Это — наглядный пример бетховенского претворения диалогического принципа. Другой, еще более показательный пример содержится в разработке; о нем будет сказано позднее.

Среди безудержных многооктавных пассажей и мощных аккордов лирический вариант побочной партии представляет своеобразный оазис тишины и покоя². Тем более драматичны перипетии развернутого заключения второй экспозиции. Завершающее ее *tutti* подобно заключению первой экспозиции, но приподнято на терцию выше: G-dur вместо Es-dur.

Настойчивый «зов» ритмических акцентов предшествует разработке, которую, как и вторую экспозицию, открывает хроматический пассаж солиста, устремленный вверх, к длительной трели. Но теперь действие переводится в иной план: на непрерывно модулирующих фигурациях фортепиано пытается пробиться в разных голосах оркестра распев ядра главной темы, вступая непрестанно в конфликт с пунктированным акцентом, то есть с третьим ее элементом. Этот конфликт приводит к потрясающему по драматизму диалогу *tutti* и *solo*; тут, в центре разработки, запечатлен острейший момент титанического противостояния:

¹ Тональные соотношения: у фортепиано h-moll — Ces(H)-dur, у *tutti* B-dur ведет к F-dur; соответственно в репризе: cis(des)-moll — Des-dur, Es-dur — B-dur.

² По своей драматургической функции этот эпизод сродни аналогичной теме из первой части Четвертого концерта (см. примеры 29, 33).

Allegro

41 Tutti solo Tutti

The musical score consists of three systems of piano and orchestra parts. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The orchestra part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes performance markings such as 'Tutti' and 'solo', and dynamics like 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), and 'sf' (sforzando). The measures are numbered 41 through 48.

Разрешается диалог шквалом фортепианных октав; в противодвижении — замирающие унисоны оркестра. Шквал затихает. У фортепиано проносятся отрывки лирических тем; в струнных басах — таинственно звучащее напоминание об импульсивном толчке главной темы. Фигурации солиста, забравшиеся в высочайший регистр, делаются еле слышными (оттенки — *piano*, *pù piano*, *pianissimo*). Неожиданно нарастает сила «раскачки»: в унисонах всего оркестра гремит заглавный ритмический импульс героической темы.

Реприза начинается с фортепианного прелюдирования, покоящегося на «колоннаде» аккордов *tutti*. По сравнению с началом концерта это прелюдирование более сжато. В репризу внесены и другие изменения, которые обостряют выразительность, направляют драматургию к кульминационной точке — каденции в партии солиста.

Бетховен вписывает каденцию в ноты, так как ее музыка, в отличие от существовавшей практики, неразрывно связана с общим ходом развития, устремленного к гимническому варианту побочной партии — мелодии валторн. Но борьба еще не завершена. Большая кода имеет несколько стадий динамического кадансирования и внезапного прорыва к радости; то ширится второй, распевный элемент главной партии, то третий элемент преобразуется в победные фанфары. В волнах этих нарастаний, спадов и новых подъемов — вплоть до заключительных аккордов — активна роль фортепиано.

Вторая часть — *Adagio un poco mosso*, $\frac{4}{4}$, H-dur¹ — камерная, просветленная по звучанию, без труб, валторн, литавр. Начинает ее засурдиненный струнный квинтет своего рода хоралом с мелодией, редкой по обаянию, излучающей тепло:

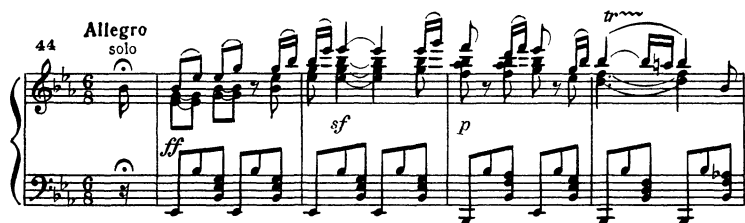


Хорал длится двенадцать тактов (три раза по четыре), отыгрыш — три; такая асимметрия сохраняется и в построении следующих фраз.

Adagio написано в трехчастной форме с чертами вариационности. Вслед за темой фортепиано излагает две монологические фразы широкого дыхания: первая (H-dur) созерцательная, во второй (D-dur), более развернутой, созерцание сменяется патетикой. Лишь после того, как волнение улеглось — оно усмирено непрерывно льющейся трелью, — возникают две вариации главной темы, динамика соотношения которых противоположна динамике монологических фраз (то есть средней части *Adagio*).

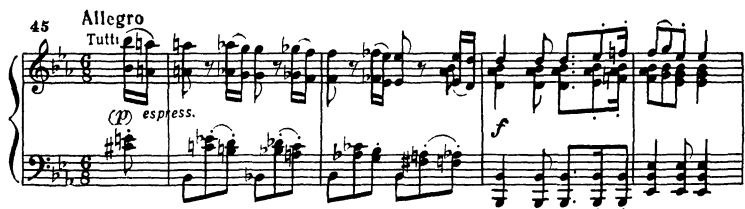
¹ Напоминаю, что во второй экспозиции первой части тема побочной партии тоже шла в H-dur. Так устанавливаются перекрестные образные и тональные связи между частями

Горделивая главная тема рондо насыщена контрастами — динамическими (*fortissimo* на мелодическом подъеме, *piano* на спуске) и ритмическими (эффект полиритмии: трехчетвертное членение мелодии к $\frac{6}{8}$ сопровождения). Это способствует нагнетанию энергии в главной теме.



Отыгрышу темы рондо (см. пример 45) придан танцевальный характер, что еще сильнее подчеркивается пунктированным ритмом в такте 3. По складу своему отыгрыш схож с главной партией позже написанной Седьмой симфонии.

Горделивую тему от солиста перенимает *tutti*. В отыгрыше усиливаются танцевальность, пунктированный ритм:



Ритмоформула



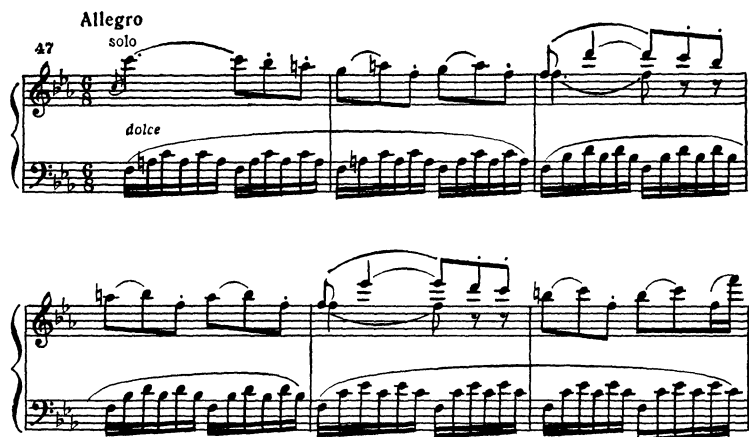
является важ-

ной связкой в композиции рондо, где весьма существенны также черты сонатности.

Побочная партия имеет две темы — певучую на устойчивом басу:



и подвижную, танцевальную (Бетховен предписывает оттенок *dolce*)¹.



На большом подъеме осуществляется возвращение к главной партии, которое открывает следующий раздел формы — разработку.

В разработке главная тема предстает в разных обликах и контрастных сопоставлениях: сначала в своем привычном виде (Es-dur), потом, после «обманного эффекта» динамического кадансирования, с варьированным продолжением (C-dur). В центре разработки — два проведения лирически трансформированной главной темы (*pianissimo*, As-dur, E-dur). Еще один ее вариант (e-moll) приводит к бурным пассажам, утверждающим B-dur — доминанту основной тональности. На всем про-

¹ Их тональные соотношения: в экспозиции Es-dur — F-dur, в репризе Es-dur — B-dur.

тяжении разработки разграничены партии фортепиано и tutti: у солиста — главная тема, у tutti — упомянутая ритмоформула, биение которой учащается при подходе к репризе. Этот подход подобен тому, который предшествовал рондо. Но роли переменились: октава выдержанного звука (*b*) теперь передана фортепиано, оживлена трелью; предвестник темы — у струнных.

Реприза в основном соответствует экспозиции. Отличие наступает в заключении, когда дважды вновь утверждается главная партия: в As-dur, где она поделена между solo и tutti, и в последний раз в Es-dur. В коде безраздельно царит ритмоформула отыгрыша, оснащенная ликующими пассажами. Под конец динамика вдруг спадает. На постепенно укорачивающееся дыхание фортепианных пассажей накладывается беспокойный акцент все той же ритмоформулы у литавр. Фортепиано, безуспешно пытаясь оживить движение, устало затихает (*sempre diminuendo, ritardando, Adagio*). Это — поэтичный эпизод финала.

Выше указывалось (см. с. 43) на необычное применение литавр в коде первой части Третьего концерта. Бетховен заново открыл и осмыслил выразительные возможности литавр, которые до того использовались лишь для изображения природных или иных шумов (к примеру, грозы, пушечной пальбы, грохота сражений). Он придал солирующее значение литаврам не только в Третьем фортепианном концерте, но и в Скрипичном концерте ор. 61, причем в очень ответственном месте — в начале произведения. Еще бóльшую роль играют литавры в коде Пятого концерта. Очевидцы рассказывают, что на репетициях Лист тщательно добивался эффекта последовательного затухания звука. От выразительной передачи данного эпизода зависит сила воздействия стремительного, динамичного подъема, завершающего Пятый концерт, музыка финала которого поражает энергией, эмоциональной порывистостью, виртуозным блеском.

ИОГАННЕС БРАМС ¹

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Иоганнес Брамс родился 7 мая 1833 года на севере Германии, в вольном городе Гамбурге. Его далекие предки были крестьянами, а ближайшие — ремесленниками: столярами, портными. Крепкие узы связывали семью композитора с этой демократической, бюргерской средой. Брамс любил патриархальный быт, непринужденную беседу с простыми людьми из народа, охотно говорил на северонемецком крестьянском диалекте и даже, в минуты возбуждения, непроизвольно вплетал в свою речь его красочные обороты.

Отец композитора Иоганн Якоб Брамс — родом из Гольштейнии; родители его владели трактиром; еще юношей он ушел из родительского дома, долгое время бродяжничал, прежде чем обосновался в Гамбурге, зарабатывая себе на скудный хлеб как музыкант — играл на улицах и в матросских кабачках. Он самоучкой овладел всеми струнными инструментами, флейтой, валторной, а с 1853 года служил контрабасистом в филармоническом оркестре.

Якобу Брамсу было 24 года, когда он женился на Иоганне Христиане Ниссен, 41 года, у тетки которой

¹ Публикуется по изданию 1970 г.

снял угол. Несмотря на значительную разницу в возрасте супругов, брак явился в общем удачным: суровость мужа, по-крестьянски замкнутого и упрямого, смягчалась душевно отзывчивым, добрым характером жены — также простой женщины, прачки, среди родственников которой в Гольштинии были, однако, сельские учителя и пасторы. Брак продолжался 34 года. Но неожиданно в 1865 году Якоб Брамс бросил жену (ей было в это время 74 года, ему 57). Спустя год она умерла, а он еще через 5 лет женился вторично. Композитор нежно любил свою мать, тяжело переживал распад семьи, но сердечно относился и к мачехе, щедро поддерживая ее после смерти отца, скончавшегося в 1872 году в возрасте 66 лет от рака печени.

У Иоганнеса Брамса были старшая сестра Элиза — она вышла замуж за часовщика (умерла в 1892 году) — и младший брат Фриц — по профессии виолончелист, чванливый, посредственный музыкант (умер в 1886 году); между братьями не было духовной близости.

Семья жила бедно, ютилась в жалких, невзрачных квартирах нищенского квартала Гамбурга. Детство композитора прошло в острой нужде. Тем не менее по настоянию матери он закончил гимназию. С семи лет Иоганнес играет на фортепиано, попутно обучается игре на струнных инструментах: отец мечтал, чтобы он стал оркестрантом. В раннем возрасте, тринадцати лет, Иоганнес выступает тапером на танцевальных вечерах. В самых злачных местах Гамбурга, где царили разнузданные нравы, — в портовых кабачках — он проводит за пианино почти каждый вечер, а иногда и часть ночи. Какой целомудренной душой должен был обладать ребенок, чтобы сохранить в этой обстановке нравственную чистоту! А ведь именно романтической свежестью чувств, не затронутых буржуазной цивилизацией, этической красотой покоряют ранние произведения Брамса, написанные или частично задуманные им в Гамбурге; как вдохновенны и юношески непосредственны начало Первого фортепианного трио или медленные части фортепианных сонат...

Работа тапера оплачивалась плохо. Брамс вынужден давать частные уроки, играть как пианист в драматическом театре во время антрактов. Изредка удается принимать участие в серьезных публичных концертах,

но без заметного успеха. Все же в одном судьба была к нему благосклонной: в лице Эдуарда Марксена — музыканта широких взглядов — он приобрел взыскательно-го педагога по композиции. Близкий по духу «мендельсоновской школе», Марксен привил ученику любовь к классической и народной музыке. Брамс сохранил об учителе благодарную память, длительно поддерживал с ним дружескую связь, посвятил ему Второй фортепианный концерт.

Как композитор Брамс впервые публично выступил в 1847 году: наряду с фугой Баха и Двадцать первой бетховенской сонатой, исполнил свои вариации на популярные вальсы. Ради грошовых заработков, скрываясь под разными псевдонимами, он издавал также во множестве салонные композиции (около 150 сочинений). Писал он и серьезную, настоящую музыку, однако никому, даже Марксену, ее не показывал. К 20 годам Брамс уже являлся автором ряда сонат, трио, квартетов, песен, но из этого наследия позже опубликовал только несколько сочинений (остальные сжег). Наиболее раннее из них — фортепианное Скерцо *es-moll*; далее следуют три сонаты — *op.* 1, 2 и 5, песни *op.* 6 и 7¹.

За исключением Марксена и своего прежнего учителя по фортепиано О. Косселя, молодой Брамс не имел друзей среди музыкантов. Юность его была одинокой. Он любил прогулки за городом, часы ночной тишины — в общении с природой расцветала душа романтика-мечтателя. Даже внешний облик юноши привлекал внимание своей поэтичностью; в нем было что-то девичье — скромное и застенчивое. Но за этой хрупкой оболочкой скрывалась сильная душа. Менее всего в эти годы Брамс был пессимистом: любитель острой шутки, веселой пирушки, он среди близких всегда жизнерадостен.

Однако Гамбург не баловал его богатством художественных впечатлений. Хотя с концертами сюда наезжало немало крупных артистов — среди них скрипач Иохим, Роберт и Клара Шуман, которые вскоре сыграв роль решающую в жизни Брамса, — он не имел ни средств, ни знакомств, чтобы получить доступ на

¹ Сведения по истории создания произведений и даты их сочинения сообщаются в главах, посвященных анализу творчества Брамса.

концерты. Все музыкальные знания удавалось черпать только из нот — благо у Марксена хранились сочинения Баха и Моцарта, Бетховена и Шуберта, даже Шопена и Шумана.

...Наступил 1853 год — первая важная веха в биографии Брамса. Он познакомился со скрипачом Эде Ременьи (псевдоним Эдуарда Гофмана), политическим эмигрантом из Венгрии, который только что вернулся из турне по Америке. Ременьи предложил ему «побродить» с концертами по городам Германии: время было весеннее, и молодые люди большую часть пути делали пешком, лишь изредка прибегая к услугам почтовой кареты. Нот Брамс с собой не взял — он аккомпанировал по памяти. А однажды, при исполнении на концерте сонаты Бетховена ор. 30, когда обнаружилось, что рояль был настроен на полтона ниже, он транспонировал ее из *c-moll* в *cis-moll*.

В мае концертанты посетили Ганновер, где работал Йозеф Иоахим, также выходец из Венгрии. Он тогда славился как один из лучших скрипачей Германии, хотя был всего на два года старше Брамса. Иоахим пришел в восторг от Брамса как человека и музыканта. Молодые люди крепко сдружились. Дружба продолжалась 44 года, хотя моментами, особенно под конец жизни композитора, омрачалась небольшими периодами размолвок.

Иоахим поделился тем огромным впечатлением, которое на него произвел Брамс, с Робертом Шуманом и Ференцем Листом и снабдил своего нового друга рекомендательными письмами.

Брамс и Ременьи прибыли к Листу в Веймар в начале июня. Благородный покровитель всего свежего и молодого в музыке, Лист встретил Брамса с распростертыми объятиями. Но, воспитанный на патриархальных бюргерских устоях, молодой музыкант враждебно отнесся к салонной обстановке, окружавшей веймарского маэстро. Да и светская манера обращения самого маэстро, его отношение к музыке и искусству были ему чужды. Лист и позже пытался завербовать Брамса в свой лагерь. У последнего же неприязнь к Листу с годами возрастала.

Летом знаменательного 1853 года Брамс, повздорив с Ременьи, отправился далее странствовать один. Он

явился в Геттинген, встретился там с Иоахимом; давал совместно с ним концерты, слушал лекции по истории и философии. Затем посетил Бонн, где также познакомился с рядом крупных музыкантов, проделал путешествие по Рейну и, наконец, в сентябре прибыл к Шуману в Дюссельдорф.

Там ждали его с нетерпением. Брамсу показалась близкой и родной атмосфера естественной простоты и сердечности, присущих дому Шуманов. Его покорила и задумчивая серьезность Роберта, и обаяние его жены Клары, знаменитой пианистки и вместе с тем матери шестерых детей (она ожидала седьмого). И Шуманов покорила Брамс. Так завязалась еще одна — важнейшая — дружба в его жизни.

Но если Лист — признанный вождь веймарской, или новонемецкой, школы — переживал лучшие годы своей творческой и музыкально-общественной деятельности, то Шуман стоял в преддверии тяжелого недуга, который через три года свел его в могилу.

Десять лет прошло с тех пор, как он перестал принимать участие в «Новом музыкальном журнале», некогда им самим созданном. Но теперь, пораженный самобытным талантом Брамса, Шуман прервал молчание — написал свою последнюю статью, озаглавленную «Новые пути», где назвал молодого композитора законченным мастером, который «в совершенстве выражает дух времени». «...Он явился, — писал Шуман, — юное создание, у колыбели которого держали вахту грации и герои. Зовут его Иоганнес Брамс».

В октябре статья появилась в печати. Внимание музыкальной общественности было приковано к новому имени. Правда, не все отнеслись к пророческим словам Шумана сочувственно, и в близком будущем Брамсу пришлось немало испить из горькой чаши зависти и недоброжелательства.

Это время — с весны по осень 1853 года — перевернуло его жизнь. Отныне в Гамбург он приезжает только ненадолго. Живет в Ганновере у Иоахима и в Дюссельдорфе — после того, как душевная болезнь сломила Шумана; много странствует.

Начинается беспокойный, мятежный период в биографии Брамса. В его жизнь вошла большая любовь, которую он оберегал от посторонних глаз.

Имя его возлюбленной — Клара. Она на 14 лет старше Иоганнеса, но обаяние артистки и женщины, верной подруги Шумана, столь велико, что разница в годах не ощущается (к тому же, напомним, и мать Брамса была старше своего мужа на 17 лет!). Молодой музыкант редкого дарования, с отзывчивой и нежной душой, Брамс поддержал Клару в самые страшные для нее годы безумия и смерти мужа. Естественно, что и у нее возникло ответное чувство. Два с половиной года Брамс находился неотлучно вблизи Клары. Но потом появились нотки отчуждения. Дружба осталась — требовательная и ревнивая с ее стороны и беспредельно преданная — с его, однако любовный оттенок со временем угасал. Что-то изменилось в отношении Брамса. Много позже (в 1880 г.) Клара Шуман жаловалась их общему другу: «Поверите ли, что, несмотря на нашу долгую и близкую дружбу, он никогда со мной не говорил о том, что его волновало. Он для меня и сейчас так же загадочен, пожалуй, даже далек, как 25 лет назад». Или другой пример: после прослушивания одного нового произведения Брамса (Рапсодия для альты, 1869 г.) у потрясенной Клары вырвался горестный вздох: «Если б он мог говорить столь же сердечно словами...» Так или иначе, эта дружба прошла через всю жизнь Брамса: она длилась более 40 лет (Клара умерла в 1896 г.).

Три года, прошедшие после знакомства с Шуманами, явились очень продуктивными в творческом отношении. Хотя было закончено и отдано в печать всего несколько камерных произведений (Первое фортепианное трио, Вариации на тему Шумана ор. 9, два вариационных цикла ор. 21, баллады ор. 10), но задумано многое. Большими замыслами охвачен Брамс, и долгие годы пройдут, прежде чем он сумеет их оформить. Здесь и Первый фортепианный концерт, и Первая симфония, и Первый струнный квартет, и Третий фортепианный квартет, и многое другое. Нервы Брамса напряжены до крайности.

Личная судьба музыканта отчасти напоминает гётевского Вертера, и в музыке его много вертерианского: страсть и нежность, порыв и отчаяние сплелись в единый клубок противоречий. В этот свой период «бури и натиска» Брамс предельно обостряет музыкальный язык для передачи острого драматизма переживаний.

Моментами представляется, будто уж не так велики его отличия от Вагнера (сравните, например, увертюру к «Летучему голландцу» и начало Первого фортепианного концерта). Еще один шаг, и Брамс окажется в рядах тех неистовых романтиков — «ниспровергателей» классического искусства, которых он вскоре будет так осуждать.

Бездна раскрылась под ногами Брамса. Он отворачивается от соблазнов... и одновременно — от Клары.

Брамс сначала ищет прибежища у друга Иоахима в Ганновере, недолго гостит в Геттингене, обосновывается в небольшом княжеском городке Детмольде, затем возвращается в Гамбург. Это — решающее пятилетие (1857—1862) в становлении индивидуальности художника, его эстетических взглядов и принципов.

Он целиком отдается творчеству, пианистическую деятельность сокращает до минимума, работает как дирижер с любительскими хорами. Человек мужественный и гордый, Брамс не идет на художественные компромиссы, несмотря на трудности существования.

А трудностей было немало.

В Детмольде царила атмосфера духовной затхлости. Хотя придворному дирижеру и учителю музыки приходилось работать не много, а обеспечение было сравнительно хорошим, дышать было нечем. Брамс надеялся, что его имя, ставшее известным в музыкальных кругах, даст возможность получить постоянное место службы в родном Гамбурге. Но городские власти ни теперь, ни позже не предложили ему такого поста. Это вызвало незаживающую рану у Брамса, стало одной из многих причин, заставивших его покинуть родину.

Было у него и сильное увлечение. Брамс стоял на пороге свадьбы: Агата Зибольд, дочь геттингенского профессора, полюбила его. Но материальная необеспеченность не позволила ему — пуританину в моральных взглядах — решиться на брак. К тому же премьера в Лейпциге Первого фортепианного концерта с участием автора за роялем ознаменовалась неслыханным скандалом: по окончании исполнения робкие хлопки были заглушены громким шиканием. Положение молодого композитора еще более осложнилось. Под благовидным предлогом издательство отказалось печатать его сочинения.

Брамс остро переживал вынужденный разрыв с Агатой. Он часто с горечью вспоминал об этом, обвиняя людей, лишивших его постоянного заработка, в том, что из-за них он не смог стать мужем и отцом, таким же бюргером-гражданином, как и все. Вообще личная жизнь Брамса сложилась несчастливо. Были у него и другие увлечения (в частности, в конце 60-х годов дочерью Клары Юлией), но все они по той или иной причине не приводили к браку. К концу жизни Брамс полуиронически-полусерьезно повторял: «К сожалению, я не был женат и... слава богу, все еще не женат...»

Но сколь ни было обременено тяжелыми срывами это пятилетие, оно сыграло важную роль в творческом самоопределении композитора. Ему надлежало найти себя в той междоусобице, которая привела немецких музыкантов 50—60-х годов к размежеванию на два враждующих лагеря.

Деятели веймарской школы во главе с Листом, на знамени своем начертавшие имя Вагнера, противостояли представителям лейпцигской школы, связанной с известной консерваторией, созданной Мендельсоном при участии Шумана. Poleмика была резкой, сказывалась в личных взаимоотношениях, но бушевала преимущественно в прессе, отражая борьбу эстетических вкусов сравнительно небольшой группы музыкантов.

Лист вместе с Вагнером, а также их сторонники беспощадно критиковали современную немецкую музыкальную культуру; первый направлял удары на область концертной жизни, второй — театральной. Дерзновенные реформаторские планы Вагнера и смелые нововведения Листа в сфере программно-инструментальной музыки возбуждали общественное мнение, тревожили воображение. Но в своих призывах к идейной содержательности искусства они не учитывали реальной обстановки борьбы.

Основная масса слушателей, ради овладения которой шла эта борьба, оставалась безразличной к их призывам. Они, эти слушатели, вполне довольствовались той музыкой демократического быта, которая поставлялась эпигонами Мендельсона — композиторами, имена которых сейчас почти полностью забыты (К. Рейнеке, Ф. Фолькман, Ф. Абт, К. Гурлитт и другие). Всесторонне развитое любительство, распространение вширь и

вглубь домашнего музицирования — типичная черта немецкой бюргерской культуры середины XIX века. Эти любители знали и ценили свою национальную культуру, обладали устойчивыми вкусами, воспитанными на музыкальной классике. Они заполняли многочисленные концертные и театральные залы, из их рядов пополнялась огромная сеть певческих, как мы сейчас выражаемся, самодеятельных коллективов, их эстетическими воззрениями определялся общий уровень музыкальной жизни страны. Именно на эти широкие слушательские массы и ориентировались представители лейпцигской школы, тогда как «веймарцы» далеко не всегда учитывали их запросы.

Дело в том, что сторонники листо-вагнеровского направления вопросы идейности и содержательности искусства нередко разрешали в отрыве от требований народности и национальной формы, недооценивали значения народного творчества и классических традиций. «Лейпцигцы», со своей стороны, художественные критерии демократизма, общедоступности и национальной определенности трактовали обедненно, поверхностно, обходили острые противоречия современности. Отсюда и возникал разрыв между художественными манифестами этих двух направлений.

Такова та напряженная, сложная идеологическая обстановка, которой характеризовалась немецкая музыкальная культура середины XIX века.

Вражда еще более обострилась на рубеже 50 — 60-х годов. Поводом послужили празднование 25-летия со дня основания «Нового музыкального журнала» (сейчас он находился в руках «веймарцев») и торжества в честь Шумана на его родине — в городе Цвикау, на которые «лейпцигцы» не были приглашены (в том числе вдова Шумана и близкие друзья покойного, неприязненно относившиеся к Листу). Тем самым представители листо-вагнеровского направления как бы утверждали за собой право называться истинными продолжателями дела Шумана.

До того находившийся в тени, не принимавший участия в борьбе за художественное наследие своего великого друга и покровителя, Брамс не мог более молчать. Он считал своим долгом прямо и откровенно высказаться, на чьей стороне его симпатии. В первый и послед-

ний раз в жизни в 1860 году Брамс выступил в печати против заявления новонемецкой школы, будто ее эстетические принципы разделяют все лучшие композиторы Германии. В силу нелепой случайности под этим протестом, наряду с его именем, стояли подписи всего лишь трех молодых музыкантов (в том числе Иоахима); остальные, более известные имена оказались опущенными. Статья, составленная в весьма резких, неумелых выражениях, породила Брамсу много врагов; первым среди них был Вагнер¹.

Итак, с «веймарцами» Брамсу не по пути. Недавно еще он сам был близок к их творческим идеалам. Но пора неумеренных романтических увлечений позади. Однако Брамса не признали и «лейпцигцы», освиставшие его Фортепианный концерт, усмотревшие в его музыке — не без основания — черты, близкие эстетической платформе «веймарцев».

Порвав с одним направлением, Брамс не нашел поддержки и в другом. Он должен был избрать собственный путь и теперь — уже до конца своих дней — отгородился от полемики, казалось бы, отошел от борьбы. Но, взяв многое от художественных принципов обеих школ, музыкой доказывал плодотворность избранного пути.

Период «бури и натиска» в творчестве Брамса приводил порой к неуравновешенности выражения. Из-за эмоциональной взбудораженности в его музыке появилось нечто рапсодическое. Щедрость романтической фантазии порождала образное богатство, контрастную смену настроений, изобилие частных, детализированных оттенков — проявлялась склонность к той изощренности выражения, которую он сам осуждал у Листа или Вагнера.

В течение этого пятилетия Брамс многое заново пересмотрел. Он поставил себе задачей сдерживать кипящую лаву романтических чувств строгими классическими формами, лирическую взволнованность умерить рациональным, взвешенным наблюдением. Для органи-

¹ С Листом отношения были навсегда порваны. Брамс усматривал в его творчестве воплощение чуждых немецкой культуре тенденций, хотя перед ним как пианистом преклонялся. Лист, со свойственным ему душевным благородством, не позволял себе выпадов против Брамса. Другое дело Вагнер, но об этом речь впереди.

ческого единства этой множественности идей, чувств, настроений требовалась строгая и четкая работа мысли, высокая контрапунктическая техника, обеспечивающая связь разнородных образов.

Не всегда и не во всех произведениях — не только сейчас, но и позже — Брамсу удавалось сочетать эмоциональную непосредственность со строгой логичностью в развитии музыкальной мысли. Иногда, вследствие рапсодичности изложения, смена музыкальных образов оказывалась слишком внезапной, недостаточно подготовленной и развитой; порой же, когда рациональное начало брало верх над эмоциональным, музыка приобретала рассудочные, пассивно-созерцательные черты. Но путь был намечен верно: Брамс отныне стремится передать субъективные, личные чувства в более объективной форме, наделить свои произведения общезначимым и вместе с тем многозначным содержанием.

С этой целью он прежде всего погружается в партитуры венских классиков, более того — в музыку доклассической поры. Пишет множество контрапунктических упражнений. Пробует силы в создании произведений популярного, общедоступного плана, в частности для домашнего музицирования. И с редким рвением изучает народную песню.

Так в процессе напряженной работы формируется облик высокоэрудированного композитора, который свободно ориентируется в музыкальных стилях и содержании мирового художественного наследия. Брамс прочно становится на ноги. Он — на пороге творческой зрелости.

В эти годы им создано множество произведений; далеко не все из них пошло в печать — некоторые были уничтожены взыскательным автором. Среди изданных — две оркестровые серенады и Первый струнный секстет, написанные в духе и в традициях венской классики; ряд вариационных циклов, в которых композитор учился более строгим, баховским или бетховенским, принципам варьирования; упомянутый Фортепианный концерт; два фортепианных квартета (ор. 25 и 26) и другие.

Особенно усердно Брамс работает в вокальном жанре: здесь и сложные контрапунктические сочинения, и лирика, и пьесы для бытового музицирования. На-

конец, задуманы, частично написаны такие крупные, этапные произведения, как Фортепианный квинтет и «Немецкий реквием».

Поле творческой деятельности было глубоко вспахано. Но силы Брамса в Гамбурге скованы. Постепенно созревает решение о переезде в Вену. Однако срок отъезда все время откладывается: Брамс хочет прибыть в столицу Австрии не с пустыми руками — надо спешно закончить некоторые камерные сочинения, дабы подготовить себе репертуар авторских выступлений.

Осенью 1862 года он приехал в Вену, прочно здесь обосновался и лишь наездами отлучался на родину. (За год до того, не выдержав испытаний борьбы, Лист бежал из Веймара в Рим, где принял малый постриг — стал аббатом.)

*

Примерно в одно и то же время в Вену прибыли Вагнер и Брамс. Первому было 50 лет, второй — на 20 лет моложе. Вагнер уже испытал и радость художественных взлетов, и горечь падений. Более 10 лет он провел в изгнании, в нужде, но, человек несгибаемой воли, не поддался отчаянию и в самые тяжелые для него годы осуществлял гигантский замысел тетралогии «Кольцо нибелунга», написал «Тристана и Изольду», начал «Мейстерзингеров». Сейчас Вагнер амнистирован, ему — участнику революционных событий 1849 года — разрешено вернуться на родину, которую покинул Брамс, пока испытавший лишь поражения...

Вагнер и Брамс — как различные художественные индивидуальности этих двух крупнейших композиторов Германии XIX века! И сколь сложными оказались их личные взаимоотношения! Позже это еще более усугубило раскол в рядах немецких музыкантов.

Всего лишь раз в жизни они встретились — в начале 1864 года в той же Вене. Вагнер благосклонно похвалил фортепианные вариации Брамса на тему Генделя. Но вскоре, в ближайшие годы, отзывы Вагнера о Брамсе делаются все более резкими: он начинает преследовать его — устно и печатно — ироническими насмешками, злыми сарказмами, а в интимном кругу даже приходит в ярость при одном упоминании имени

Брамса. Многое подогревало это враждебное чувство: и обычная для Вагнера нетерпимость к инакомыслящим — к людям, не подпавшим под обаяние его личности и творчества, и год от года растущая слава соперника, и, наконец, упорное молчание самого Брамса, публично ни слова не проронившего о великих деяниях Вагнера-композитора (он очень интересовался музыкой своего гениального современника, хорошо ее знал, но делился впечатлениями — реже сочувственными, чаще критическими — только с самыми близкими друзьями).

Положение еще более усугубилось из-за того, что Брамс, помимо своей воли, стал знаменем для тех, кто спорил с Вагнером в области музыкальной драмы и с Листом — в области программного симфонизма. Вопросы ставились широко — о традициях народной музыки, национальной классики и достижениях музыкального романтизма, о выразительных средствах музыки, о возможности сохранения и развития устоявшихся музыкальных форм и т. д. По всем этим вопросам у Вагнера и Брамса — принципиальные расхождения. Но вагнерианцы, с одной стороны, и брамсианцы (их иронически окрестили прозвищем «брамины»), с другой, неумеренно преувеличивали эти расхождения и, поклоняясь одному из антиподов, низвергали все, что было связано с другим.

Окружение Вагнера и Брамса не только вносило в споры излишне острые субъективные тона, но и искажало сущность идейно-творческих исканий этих двух крупнейших художников Германии. Вагнерианцы пытались представить Вагнера как чуть ли не единственного новатора музыкального искусства. В то же время брамсианцы, особенно из числа венских критиков, обрушиваясь на Листа и Вагнера (и походя на Брукнера, Вольфа, которые преклонялись перед последним), Брамса рассматривали только как хранителя классического наследия, якобы далекого от современной действительности и свойственных ей противоречий.

Таким образом, оба эти окружения приносили бесспорный вред делу развития немецкой музыки; воинственный пыл враждующих лагерей обострил идейный разброд в рядах музыкантов, не дал возможности распознать общего врага. Для Вагнера и Брамса таким

врагом являлась буржуазная цивилизация в целом, немецкое филистерство в частности; каждый по-своему, они отстаивали принципы высокой идейности и гуманизма. В их творчестве получили отражение разные стороны современной действительности, они разработали различные методы ее отображения, писали в разных жанрах музыкального искусства. Но один композитор не исключал другого, а, наоборот, дополнял, своей индивидуальностью обогащал отечественную культуру. Это стало ясным только к концу века, после смерти Вагнера, когда остыл полемический пыл и произведения обоих мастеров заслуженно получили всеобщее признание.

Все же нападки вагнерианцев отравляли существование Брамса — композитор замыкался в себе, характер его ожесточался, хотя о врагах своих он хранил молчание, не показывая, как больно ранили их ядовитые стрелы.

Но начало 60-х годов еще ничего не предвещало в этом отношении. Наоборот, первыми, с кем Брамс сблизился в Вене, были поклонники Вагнера: ученик Листа высокодаровитый пианист Карл Таузиг и композитор Петер Корнелиус. Круг знакомств постепенно расширяется: одним из самых интимных друзей Брамса становится известный музыкальный критик Эдуард Ганслик (ярый ненавистник Вагнера); позже, с 1867 года, к ним присоединяется знаменитый хирург, страстный меломан Теодор Бильрот; друзьями Брамса являются дирижеры Герман Леви и Ганс Бюлов — первый к концу 70-х годов перешел в лагерь вагнерианцев, тогда как второй в это время с ним резко порвал; среди людей, окружавших Брамса, находятся также музыковеды — исследователь творчества Бетховена Густав Ноттебом и знаток музыки Шуберта Эвзебий Мандичевский, музыкальный критик и литератор Макс Кальбек¹ и другие.

С каждым годом Брамс все более прочно вращался в музыкальную жизнь Вены, делался ее неотъемлемой частью, даже больше того — сердцевиной. Иоганн

¹ Макс Кальбек — автор капитальной, богатой фактическим материалом четырехтомной монографии о жизни и творчестве Брамса, издававшейся в 1904—1914 годах.

Штраус и Иоганнес Брамс (кстати, они также были друзьями) воплотили в себе две нераздельные стороны музыкальной Вены: в первом — «короле вальсов» — олицетворялась стихия бытового музицирования, тогда как второй воспринимался как прямой наследник и продолжатель классики, то есть того, что в сознании венцев связано с бессмертными именами Моцарта, Бетховена, Шуберта.

О таком славном будущем Брамс, не избалованный успехом, не мог и помышлять, когда в сентябре 1862 года прибыл в столицу Австрии. Правда, первые авторские концерты были замечены — наряду с Токкатой F-dur и Хроматической фантазией и фугой Баха Брамс играл свои Вариации на тему Генделя и Третью сонату f-moll; позже были исполнены песни, два фортепианных квартета. Венские музыканты тепло приняли молодого композитора, и ему самому здесь нравилось. Приветливый, радушный характер венцев; их любовь к музыке, которая звучала повсеместно — и на улицах, и в кафе, и в знаменитом парке Пратере; многонациональный характер этой бытовой музыки, где сплелись мотивы итальянские и немецкие, славянские и венгерские; отличный оперный (Придворный) и драматический (Городской) театры; содержательные программы и высокий уровень симфонических концертов филармонии и Общества друзей музыки, которыми руководили опытные, хорошие дирижеры Отто Дессоф и Иоганн Гербек; большое число камерных или хоровых концертов, наличие первоклассных артистов и т. д. — все это придавало блеск и разнообразие культурной жизни одной из первых музыкальных столиц Европы. Естественно, Брамс не мог остаться ко всему этому равнодушным.

Но одно тревожило его: как бездомный, одиноким он бродит по свету¹. «Я несколько старомодный человек и не космополит и потому привязан к родине, как к матери», — писал он в свои первые венские годы. Брамс рвался к практической деятельности, смысл существования видел в музыкально-общественной рабо-

¹ Одна из самых кратких и сильных по экспрессии песен Брамса так и называется — «Нет дома, нет родины» (ор. 94 № 5, издана в 1884 г.).

те, в служении отчизне, но не знал, как найти свое место в жизни.

Этот мотив остро проступает в его письмах 60-х и начала 70-х годов: «Мы никому не нужны на свете...»; «Почему нас, художников, никак не используют?..»; «Нельзя сочинять с такой быстротой, как прядут пряжу или строгают стружки... Но это не от лени — многое затрудняет в сочинительстве. Почему бы не поискать другого применения нашим силам? Тогда увидели бы, что мы, само собой разумеется, трудолюбивые люди. Но, к сожалению, я уже изверился в возможности приискать себе место службы!..»

Как дирижер Брамс дважды пытался закрепиться в Вене на служебном посту: в 1863—1864 годах в Певческой капелле и в 1872—1875 — в Обществе друзей музыки. Он ревностно относился к своим обязанностям, ставил крупные, серьезные произведения, более всего пропагандировал народные песни в хоровых обработках, сочинения Баха и Бетховена, Шуберта и Шумана. Но на его пути стояли препятствия. И опять — как всегда! — Брамс предпочел не вступать в борьбу с ними и уступить свое место другим, более покладистым дирижерам, способным пойти на художественный компромисс.

В эти годы, особенно в промежутке 1864—1872, Брамс много путешествовал. Он охотно посещал различные живописные уголки Австрии, бывал в Германии, Швейцарии, подолгу жил в Баден-Бадене, где встречался с Кларой Шуман (там же познакомился с А. Рубинштейном, с которым, однако, отношения вскоре испортились, и с И. Тургеневым). К тому времени, когда в 1875 году Брамс сложил полномочия художественного руководителя и дирижера Общества друзей музыки, он уже приобрел широкую известность как композитор.

Позади остались годы напряженных художественных исканий. Если первый период творчества Брамса заканчивается мятежно-романтическими годами «бури и натиска», а второй открывается знаменательным пятилетием 1857—1862 годов, когда стиль композитора стал отточеннее, «классичнее», а склад музыки яснее, просветленнее, — то третий период, который продолжается около четверти века, вплоть до 90-х го-

дов, — пора полной художественной зрелости. Конечно, на протяжении столь длительного времени можно отметить некоторые частные, но важные вехи.

В начале периода творческой зрелости стоят названные выше крупнейшие произведения Брамса — Фортепианный квинтет и «Немецкий реквием»; первое по кругу образов еще во многом связано с годами «бури и натиска», отличается беспокойно-порывистым характером, тогда как второе является переломным в творчестве композитора.

В «Реквиеме» сказывается новая творческая манера Брамса, обогащается прежний круг образов: усиливается эпическая струя, музыкальный язык становится проще и сердечнее, теплее, драматические переживания передаются суровее и сдержаннее, композиция приобретает широкие, монументальные очертания. Брамс приступает к созданию произведений крупного плана.

«Немецкий реквием» знаменовал собой и высшую точку в жизненных испытаниях композитора. Премьера этого произведения в декабре 1867 года в Вене (оно исполнялось не целиком) прошла неудачно. Провал «Реквиема» 34-летний автор переживал еще острее, чем фиаско, постигшее его с Первым фортепианным концертом. Но спустя 5 месяцев «Реквием» прозвучал в Бремене под управлением Брамса и принес ему решающий успех, который был закреплен в феврале 1869 года в Лейпциге. Отныне композитор стал знаменит. (Не случайно этим годом датируется первый в печати резкий выпад Вагнера против Брамса!)

Он создает ряд новых произведений вокально-симфонического жанра — кантату «Ринальдо», Рапсодию для альта, «Песнь судьбы» и «Триумфальную песнь». Последние два написаны под впечатлением военных событий 1870—1871 годов, всколыхнувших общественные круги Германии.

Брамс был страстно предан родине. Долгие годы он мечтал о том, чтобы в истории Германии, разъединенной, погрязшей в филистерском болоте, наступил «великий, решающий, серьезный момент». И если завоевание Пруссией Шлезвиг-Гольштейнии и Ганновера в 1864 и 1866 годах гражданин вольного города Гамбурга не мог одобрить, а поражение Австрии в том же году от немецких войск он — житель Вены — должен был вос-

принять со смутным, двойственным чувством, то рождение новой, объединенной Германии в результате войны с Францией Брамс, бесспорно, приветствовал. Именно с середины 70-х годов начинаются самые продуктивные пятнадцать лет его творческой деятельности.

Музыка Брамса завоевывает наконец общественное признание. Он часто выступает со своими симфоническими и камерными сочинениями, посещает ряд городов Германии, Австрии, Венгрии, Чехии, Голландии, Швейцарии, Галиции, Польши. Композитор любил эти концертные поездки, любил знакомиться с новыми странами и людьми (в частности, как турист восемь раз посетил Италию).

Он приобретает многих поклонников и друзей среди исполнителей. Из дирижеров это были сначала Леви, потом — в 80-х годах — Бюлов, стоявший во главе знаменитого тогда мейнингенского оркестра, позже — Артур Никиш и Ганс Рихтер. Брамсу присваиваются звания — почетного доктора музыки университета города Бреславля (1881), потомственного гражданина Гамбурга (1889) — и ордена (баварские, австрийские, прусские). Но его теперь это мало волнует. Когда дирекция Общества друзей музыки преподнесла ему медаль, выгравированную в честь его 60-летия, Брамс поблагодарил следующим письмом: «Оказанная мне честь вызывает у меня скорее чувство стыда, чем радости. Лет 30 тому назад я бы иначе ее воспринял. Теперь же — слишком поздно!..» А по случаю присвоения ордена Леопольда — высшей австрийской награды — он сказал: «Красивая мелодия мне милее этого ордена, а если такая мелодия поможет удаче целой симфонии, то она будет ценнее, чем все почетные гражданства...» Брамс отвергал ныне те предложения постоянного места службы, которые получал из Дюссельдорфа (1879), Лейпцига (1879), Кёльна (1884) и, наконец, Гамбурга (1894). «Почему так поздно? Если бы это было раньше...» — с горечью восклицал он.

Сейчас композитор целиком отдался творчеству. За эти годы он написал четыре симфонии, Скрипичный, Двойной (для скрипки с виолончелью) и Второй фортепианный концерты, множество камерных произведений (три скрипичные сонаты, Вторую виолончельную, Второе и Третье фортепианные трио, три струнных квар-

тета, два струнных квинтета и другие), песни, хоры, вокальные ансамбли. Брамс обращается к самым различным жанрам музыкального искусства, стремясь глубокоую содержательность сочетать с доходчивостью, простотой, а свободу выражения — со стройной логичностью мысли. Наряду со сложными инструментальными циклами, он пишет и музыку бытового плана, пьесы для домашнего музицирования — вокальные ансамбли «Песни любви», четырехручные фортепианные вальсы и венгерские танцы и т. д. При этом неповторимая индивидуальность художника сохраняется вне зависимости от того, создается ли симфония или простая песня. Работая и в том и в другом плане, он не меняет творческой манеры, используя свое изумительное контрапунктическое мастерство в популярных произведениях и не теряя эмоциональной непосредственности в крупных инструментальных циклах.

Для Брамса характерен также своеобразный параллелизм в решении творческих задач. Так, еще в ранние годы он почти одновременно написал две различные по складу оркестровые серенады, два фортепианных квартета — ор. 25 и 26. И позже часто создавал контрастные по содержанию «пары» сочинений: сразу же по окончании «Реквиема» Брамс принялся за «Песни любви»; наряду с «Праздничной» дал «Трагическую увертюру», с горестной «Песней судьбы» — «Триумфальную песнь»; Первая, патетическая симфония соседствует со Второй, пасторальной; Третья, героическая — с Четвертой, трагической¹. В течение одного 1886 года были написаны и в основном закончены такие разные по содержанию сочинения камерного жанра, как драматическая Вторая виолончельная соната, светлая, идиллическая по настроению Вторая скрипичная соната, эпическое Третье фортепианное трио и страстно-возбужденная, патетическая Третья скрипичная соната.

Все это показатели широты художественных замыслов Брамса. Но под конец жизни его творческая активность слабеет. Внешне, казалось бы, ничто не изме-

¹ Чтобы подчеркнуть отличия перечисленных произведений, даны условные наименования симфоний, которыми, естественно, не исчерпывается их содержание.

нилось. Слава композитора растет. На здоровье ему не приходится жаловаться. Его жизненный уклад остался неизменным: лето он проводит среди природы Австрии, Швейцарии, Италии; как и прежде, усидчиво работает; зимой концертирует. В одном из писем начала 90-х годов читаем: «В последнее время многое начинал, симфонию и т.п., но ничего не получалось. Я подумал, что стал стар. Действительно: всю свою жизнь я был прилежен, многого достиг, моя старость обеспечена — почему бы мне ею не наслаждаться? И когда я так подумал, то успокоился, стал счастливым и довольным и вновь принялся сочинять».

Но прилив творческих сил был недолгим. К тому же крупные замыслы не удалось осуществить: в 90-х годах были написаны лишь камерные сочинения. Более того, сузился не только круг жанров — сузился круг образов. В творчестве позднего Брамса — это четвертый его период — отсутствуют эпические или остродраматические мотивы, изображения полнокровной жизненной борьбы. Что-то оборвалось в душе композитора. Возможно, причиной тому являлось разочарование в современной общественной жизни, расхождение Брамса в оценке ряда культурных ценностей с представителями молодого, нового поколения, его глубокое, внутреннее несогласие с тем, что они — эти «ниспровергатели» — делали в искусстве (Брамс неодобрительно отзывался не только о Брукнере или Вольфе, но и о Рихарде Штраусе и Густаве Малере). Возможно, сказывалась и духовная подавленность одинокого, усталого человека. Один за другим уходили от него самые близкие люди: в 1892 году умерла Елизавета Герцогенберг, прекрасная музыкантша, с которой его связывала большая дружба; в том же году — сестра Элиза; в 1893-м — еще совсем молодая певица Герминия Шпис, которой Брамс очень симпатизировал; в 1894-м — друг Бильрот, тогда же — Бюлов; в 1896-м — Клара Шуман...

Так или иначе, в произведениях последних лет преобладают чувство смутной тревоги, выражение душевной боли. Но и эта музыка воспекает высокие нравственные идеалы, проникнута подлинным гуманизмом. Достаточно привести в пример фортепианные интермеццо ор. 116—119, Кларнетный квинтет ор. 111 или «Четы-

ре строгих напева» ор. 121. А свою немеркнущую любовь к народному творчеству Брамс запечатлел в прекрасном сборнике 49 народных песен для голоса с фортепиано.

Летом 1896 года Брамс почувствовал недомогание. Болезнь быстро прогрессировала: уже к осени он резко ослаб физически, сильно похудел, лицо пожелтело. Свою разрушительную работу совершал неизлечимый рак печени.

Но гордый дух Брамса не был сломлен: он по-прежнему встречался с друзьями, бывал в театре и на концертах. Правда, дома более не садился за рояль, закрыл его и только глазами читал партитуры Баха.

3 марта 1897 года Брамс еще имел силы заставить себя пойти на концерт Ганса Рихтера, исполнявшего его Четвертую симфонию. Очевидцы рассказывали, что таких оваций зал филармонии еще не знал. После каждой части шквал аплодисментов усиливался. Под конец слушатели встали и, размахивая шляпами, платками, крича и хлопая, приветствовали смертельно бледного Брамса. Он должен был все чаще показываться у балюстрады ложи. Но овациям не было конца: люди в партере и на галерее знали, что они видят своего маэстро, перед которым преклонялись, в последний раз. И он это знал...

Так Вена и Брамс простились друг с другом.

26 марта он слег и более не вставал. 3 апреля, не достигнув 64 лет, Брамс скончался. Он был похоронен вблизи могил Бетховена и Шуберта.

ЛИЧНОСТЬ

«Немногие так тяжело жили, как я», — говорил Брамс, вспоминая годы юности. Но он не жалел, что прошел такую суровую школу жизни. «Не надо баловать молодых людей», — утверждал он и даже возражал против того, чтобы обучающимся музыке назначили государственную стипендию. Характер Брамса закалился в жизненной борьбе, хотя и ожесточился.

Он был автодидактом. Еще ребенком, играя танцы в матросских кабачках Гамбурга, он ставил на пюпитр пианино вместо нот книги — читал их во время игры.

Книга стала лучшим другом его безрадостного детства. Он и позже много читал. Любимые же книги по многу раз перечитывал. Чтение являлось для него не отдыхом и развлечением, но потребностью, жизненной необходимостью. «Чтобы стать хорошим исполнителем, — сказал он однажды, — надо не только много упражняться на инструменте, но больше читать».

«Все свои деньги трачу на книги, — писал Брамс в зрелые годы, — книги моя страсть; с детских лет я столько читал, сколько позволяло время, — без разбора и руководства, идя от худшего к лучшему. Я проглотил, будучи ребенком, бездну рыцарских романов, прежде чем мне попались «Разбойники» Шиллера, о которых я даже не знал, что они принадлежат перу великого поэта. Я тотчас же потребовал все, что мне могли достать этого самого Шиллера, — и так приобщился к высшему».

Не имея возможности в юные годы приобрести заинтересовавшие его стихотворения, Брамс списывал их себе в тетрадь. Потом это стало привычкой. Он шутиливо замечал, что не может понять поэтическое произведение, если не переписет его в записную книжку. Брамс никогда не расставался с ней, часто перечитывал тексты и сочинял музыку на давно записанные им стихи.

Также в молодые годы он завел специальную тетрадь, куда заносил понравившиеся ему изречения. Брамс называл свою тетрадь «драгоценной шкатулкой Крейсlera-младшего» (так он сам прозвал себя, имея в виду известного героя повести Гофмана — героя, воспетого Шуманом в «Крейслериане»). Здесь содержатся записи 1849—1854 годов. Сначала идут Жан-Поль, Гофман, Гердер, Клопшток, Новалис или Софокл вперемежку с революционными стихами Фрейлиграта. Далее следуют Лессинг, Данте, Тассо, Шиллер, Гёте, Клейст, Свифт, Цицерон, Песталоцци, Байрон, Рихард Вагнер, Вебер и многие, многие другие. Список имен огромен (приведены на выбор только некоторые из них) — поразительно много читал Брамс, удивительна широта его интеллектуального кругозора!

Интересуясь литературой, философией, изобразительным искусством, не чуждый притом политике, Брамс был разносторонне образованным человеком.

Среди его близких друзей — музыканты-практики, композиторы и исполнители — Роберт и Клара Шуман, Иоахим, Гримм, Дитрих, Брюль, Дворжак, Таузиг, Леви, Бюлов; критики-музыковеды — Ганслик, Кальбек, Ноттебом, Мандичевский, Шпитта, Дейтерс; литераторы и поэты — Грот, Видман, Келлер; художники — Мелцель и Фейербах; хирург Бильрот, философ Вендт, гравер Алгейер, инженер Феллингер и другие.

В большинстве своем это лучшие представители немецкой и австрийской интеллигенции, правда, далекие, как и сам Брамс, от подлинного понимания социальных противоречий действительности, но хранившие и отстаивавшие лучшие традиции своей национальной культуры. Они не отрывались от жизни народа, знали и любили его, гордились им.

В дружеских беседах Брамс затрагивал многие проблемы национальной истории и культуры. На склоне лет он обронил значительную фразу: «Два самых крупных события в моей жизни — это объединение Германии и окончание издания сочинений Баха».

Здесь в один ряд поставлены, казалось бы, несопоставимые вещи. Но Брамс, не любивший возвышенных фраз, вложил в эти слова глубокий смысл. Кровная заинтересованность в судьбах родины, горячая вера в силы народа органически сочетались у него с чувством преклонения перед национальными достижениями немецкой культуры.

Этот тончайшего духовного склада интеллигент ощущал себя неразрывно связанным с народом. Он ненавидел аристократическую среду с ее внешней и пустой цивилизацией, торжественные банкеты, льстивые речи и — совсем как Глинка (сравните афоризм последнего: «Кучера дельнее господ») — утверждал: «Публика на галерке лучше, чем в ложах». Брамс всегда подчеркивал, что он выходец из народных низов, гордился своим плебейским происхождением и, подобно Бетховену, был прост в обращении, презирал светский лоск, буржуазный комфорт. Одевался небрежно, надеть вечерний костюм с обязательным галстуком-бабочкой для него было мукой; он, в частности, отказался от настоячивых приглашений посетить Англию, потому что, как ему представлялось, там царит светский этикет (и потому лишился предложенного ему почетного звания

доктора honoris causa Кембриджского университета). И в еде был непривередлив, хотя любил поесть.

Его требования к бытовому укладу жизни были очень скромными. Друзей, снимавших ему жилье за городом, просил, чтобы в комнате стояли только кровать, два-три стула, стол — ничего лишнего. Он мог отдыхать в любой обстановке. Однажды, засидевшись у друзей, остался у них ночевать; постели не было — Брамс спал на полу, под роялем, а наутро встал бодрым и свежим.

Он никогда не жаловался на усталость, несмотря на то, что распорядок дня установил суровый: вставал летом в 4—5 часов утра, зимой — в 5—6. Сам заваривал себе кофе, сразу принимался за работу. Трудился много часов подряд. Послеобеденный сон восстанавливал силы. Вечера любил проводить с друзьями — в интимной беседе, на веселых сборищах, в кафе или в театре. Нередко засиживался за дружеской беседой, иногда музицируя, далеко за полночь.

Брамс отличался редким здоровьем: до трагического заболевания, сведшего его в могилу, ему были незнакомы физические недомогания.

Его внешний облик поражал силой, внутренней собранностью, волевым складом характера. Светлый блондин, невысокого роста, приземистый, он обладал широкой, львиной грудью, геркулесовыми плечами, могучей головой. Когда Брамс сидел за роялем, рельефнее выделялась энергичным рывком откиннутая назад голова с лбом мыслителя и пламенным взором голубых глаз. Он был очень близорук, но не любил пользоваться очками; по этому поводу шутил: «Зато многое плохое ускользает из поля моего зрения». Несмотря на внушительную фигуру, Брамс имел голос высокий, резковатый, но приятного тембра.

В возрасте 30—40 лет он выглядел на редкость молодым. (32-летнего Брамса в Баден-Бадене не пустили в игорный дом: его приняли за юношу, не достигшего 18 лет!) Но к началу 80-х годов вдруг состарился, отпустил бороду, быстро поседел, потучнел.

Брамс был страстным любителем природы: он любил ее во всех проявлениях — даже во время непогоды. За городом много гулял, мог в течение дня сделать десятки километров.

Во время прогулок Брамс сочинял музыку. Вот как его описывает современник, бродивший в июле рано утром по лесу:

«Вдруг я увидел человека, который стремительно ко мне приближался, — я принял его за крестьянина. Испугавшись, что вступил в недозволенные владения, я ожидал возможных неприятностей. Но, всмотревшись, в этом крестьянине я, к своей радости, узнал Брамса. Но в каком состоянии он находился, как выглядел! С обнаженной головой, с засученными рукавами, без жилета и воротника, он держал шляпу в одной руке, пиджак тащил в другой — прямо по траве — и бежал с такой быстротой, будто кто-то его преследовал. Приблизившись, я увидел, что пот ручьями струился по его лицу, волосы свисали на лоб. Его глаза были устремлены куда-то вдаль и сверкали, как у хищного зверя. Прежде чем я оправился от испуга, он промчался мимо меня. Мы почти коснулись друг друга. Но я понял, что его нельзя окликнуть: он был охвачен жаром вдохновенья. Никогда я не забуду устрашающего впечатления от той могучей силы, которую излучал весь его облик...»

А вот описание другого современника того, как сочинял Брамс (в обоих случаях речь идет о поздних годах жизни композитора). Друг его подошел к калитке дома. Из квартиры доносилась фортепианная игра, но к музыке примешивались какие-то посторонние звуки, напоминавшие собачий вой. Друг удивился — у Брамса не было пса — и, робко приотворив дверь, отпрянул: взлохмаченный Брамс импровизировал на рояле, оглашая комнату душераздирающими воплями, слезы орошали его лицо...

Так выглядел Брамс в моменты творческих озарений. Но это — только начальная стадия работы.

Романтики устами Шумана провозгласили: «Разум ошибается, чувство — никогда!» Опыленные вдохновением, они желали запечатлеть неповторимый момент рождения и произрастания музыкальной мысли. Иное у Брамса. Оставаясь в кругу романтических образов, он стремился к большой стройности выражения и, ценя вдохновение, еще более ценил выработку. «Сочинять не так уж трудно, — шутиливо говорил Брамс, — но зачеркивать лишние ноты — вот что труднее всего!» Тема

могла не удалась — за это он не осуждал композитора. Но если тот ничего не сумел с нею сделать — это уже, по мнению Брамса, непростительная вина. «То, что называют собственно изобретением, — утверждал он, — дар свыше, от меня не зависящий. И как только этот «дар», то есть творческая находка, запал мне в голову, я должен неустанной работой сделать его своей неотъемлемой собственностью». Однако, ценя отделку вещи, он превыше всего ставил цельность замысла: по его выражению, произведение искусства должно покоиться на дуге, которая организует детали в целое.

Вот несколько практических советов Брамса: «Когда музыкальная идея приходит вам в голову, идите гулять и тогда убедитесь, что мысль, казавшаяся вам законченной, еще вовсе не найдена...»; «Не доверяйтесь удачным находкам, сразу не пишите!»; «Не успокаивайтесь слишком быстро... Отложите в сторону и позже работайте над своим сочинением с новой силой...»

И всюду, во всех высказываниях Брамса как неумолимое напоминание звучит одно и то же слово — «работа». Творчество для него — неустанный труд. Летом он «изобретал», а в зимние месяцы «вырабатывал» изобретенное. Нелегко это давалось Брамсу. Свидетельствуют о том и длительные вызревания многих его замыслов, и груды исписанной, но безжалостно уничтоженной автором нотной бумаги. Он не устал повторять: нельзя писать только по вдохновению — даже мелодию строфической песни!

Брамс был беспощадно самокритичен. В истории музыки он отводил себе крайне скромное место — всерьез сравнивал себя с «ученым музыкантом» Керубини и неподдельно сердился, когда его ставили в один ряд с великими композиторами-классиками. «Я никогда не доверяю своему новому сочинению, — признался он однажды в зрелые годы, — и сомневаюсь, чтобы оно могло кому-нибудь нравиться». А в дни юношеской дружбы с Иоахимом Брамс искренне удивлялся, что тот интересуется его «балладами и сонатками»¹.

¹ Не уверенный в художественных достоинствах каждого нового своего сочинения, Брамс тотчас же по его окончании, до печати, заказывал несколько рукописных копий и рассылал их на отзыв друзьям. Но критические замечания, если таковые были, оставлялись им, как правило, без внимания.

Требовательный к себе, он был столь же беспощаден к другим. Брамс бывал и заразительно веселым, добродушным, внимательным, бывал и колючим, резким, нетерпимым. С приближением старости характер его делался все более тяжелым. Разящая острота его слов больно ранила даже друзей. Одного знакомого композитора, с нежностью относившегося к своей камерной музыке, Брамс спросил: «И вы питаете пристрастие к этой забаве?..» Другому, показавшему новое произведение, Брамс, просмотрев его, задал только один вопрос: «Где вы достаете такую прекрасную партитурную бумагу?» Однажды, попрощавшись с друзьями, он вернулся и сказал: «Простите, я как будто сегодня никого не обидел...» Убийственную иронию вкладывал Брамс в слова: «Продолжайте забавляться в том же роде», которые он произносил, когда знакомился с произведением, почему-либо ему не понравившимся. Зато поистине великолепен — опять в бетховенском духе! — его ответ некоему высокопоставленному лицу, заметившему, что триумфальная тема финала Первой симфонии Брамса показалась ему очень близкой аналогичной теме Девятой Бетховена: «Действительно так, но еще поразительнее, что каждый осел это слышит!..»

Такая прямолинейность суждений иногда затрудняла общение с Брамсом. Но то была форма своеобразной самозащиты: сарказмом, иронией он ограждал себя, дабы никто не смел узнать, что творится в его отзывчивой, до болезненности чуткой, ранимой душе. «Никому не дано заглянуть вглубь другого», — говорил он. А в то же время какой это был удивительно мягкий, сердечный и отзывчивый человек!

Брамс щедро оказывал помощь, но стыдился принимать изъявления благодарности, отвергал любое проявление чувствительности или аффектации, высокопарности; заботливое же внимание к близким часто скрывал за неприхотливой шуткой. «Он являл собой редкий пример великодушия и скромности», — писал о Брамсе его издатель и друг Зимрок, которому композитор доверил все свои финансовые дела.

Начиная примерно с 70-х годов он уже не знал материальных забот, так как все, что писал, издавалось и широко исполнялось. На свои нужды Брамс тратил минимальные средства (основные расходы падали на

приобретение книг и нот, на дальние путешествия). Остававшиеся деньги по возможности раздавал. Так, в письме к мачехе читаем: «У меня денег больше, чем нужно. Огромной радостью для меня будет, если ты воспользуешься ими для себя и близких». Или — в другом письме, к Зимроку (1888): «Отныне я не буду у Вас брать гонорара. Вам более, чем мне, известны мои средства, и Вы знаете, что я могу спокойно прожить и без получения дальнейших сумм».

В заключение последний пример.

В 1879 году, лично познакомившись при посещении Праги с Дворжаком, Брамс отнесся к нему с удивительной сердечностью, добился премии для «Моравских дуэтов», требовал от Зимрока, чтобы тот издавал все его сочинения, рекомендовал их исполнителям. «Меня интересует каждая нота Дворжака», — говорил он. Видя, что молодой автор не умеет править нотную корректуру, Брамс помогал ему; когда же тот уехал на несколько лет в Соединенные Штаты Америки, Брамс, никому не доверяя, сам держал все его корректуры. Он очень отговаривал своего молодого друга от поездки в Америку, обещал помочь устроиться на работу в Вене. Дворжак отказался: жизнь в Праге дешевле, а семья его многочисленна. На что Брамс ответил: «Ну и что же, у меня нет детей, мне не за кем ухаживать — рассматривайте мое состояние как свою собственность».

Таков один из многих фактов бескорыстной, отзывчивой помощи, которую оказывал людям этот сложный, внешне суровый и одновременно простой, сердечный человек.

СИМФОНИИ. КОНЦЕРТЫ

Замыслы крупных сочинений Брамс вынашивал годами. Он длительно и тщательно их обдумывал, испытывая чувство огромной ответственности за судьбу симфонии.

Задача была поставлена им большая и трудная — возродить масштабную циклическую композицию, доказать животворящую силу классических традиций. И трудна она была особенно потому, что ведущие художники второй половины XIX века Вагнер, Лист, Бер-

люоз считали, что этот жанр исчерпал себя и симфония в том виде, как она представлена в творчестве венских классиков, не может быть далее развита. На смену ей выдвинули принципы одночастной романтической поэмы. Композиция такой поэмы основана во многом на иных структурных закономерностях, чем те, которые были закреплены Гайдном, Моцартом или Бетховеном, — она определяется конкретным программным замыслом.

Но, выступая против тех, кто считались самыми передовыми художниками-новаторами в середине XIX века, Брамс не мог объединиться и с романтиками «умеренного толка», а по сути дела, эпигонами Мендельсона, — их, кстати, в то время было немало в Германии, — с теми, кто лишь повторял, слегка обновляя, старые образцы симфонического жанра. Это были подражатели, а не продолжатели великих классиков прошлого. Брамс прекрасно понимал, что такие подражатели скорее порочат дело, которому он посвятил свою жизнь, ибо их музыка далека от жизни — от современных идей, тем и образов. Ему приходилось одному искать возможности передать новый, остроконфликтный, неуравновешенно-взволнованный и сложный мир мыслей и чувств современника в симфоническом цикле. Часто его одолевали сомнения. Относясь с беспощадным критицизмом к себе, он начинал сомневаться в своих силах. Об этом, например, свидетельствует следующее письмо начала 70-х годов, адресованное дирижеру Леви: «Я никогда не напишу симфонии! Ты не представляешь, какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта (имеется в виду Бетховен. — М. Д.)!..»

Тогда, когда набрасывались приведенные строки, 40-летний Брамс усердно трудился над своей Первой симфонией. Он был уже автором «Немецкого реквиема», Первого фортепианного концерта. На ближайшее десятилетие падает создание еще трех симфоний, Второго фортепианного и Скрипичного концертов — то есть всего лучшего, с чем связано имя Брамса-симфониста.

Произведения эти глубоко самобытны и представляют собой одно из самых значительных явлений в музыке XIX века. Им свойствен свободно-импровизационный, поэменный склад, эмоционально-образное богатство.

Но романтическая поэдность сочетается со строгой дисциплиной мышления, железной логикой музыкального развития, основанной на использовании классических структурных закономерностей.

Многими нитями Брамс связан со своими предшественниками. Драматизм его музыки идет от Бетховена; от Шуберта он перенял опору на бытовые, песенно-танцевальные жанры; с Шуманом его сближает страстный, личный тон повествования. Продолжая линию действенного симфонизма Бетховена, Брамс все же меньше внимания уделил народно-героическим образам: окружающая немецкая действительность не давала стимулов к этому; он посвятил свои произведения преимущественно выражению душевной драмы современника. Тема личности, ее жизненной борьбы и нравственного совершенствования заняла у Брамса первенствующее место. Но лирико-драматические образы он нередко обогащал эпическими; так в его творчество входила большая тема родины.

Всеми помыслами Брамс стремился к тому, чтобы сделать свою музыку содержательной. Однако он не хотел в угоду избранному литературному сюжету нарушать логику музыкального развития, ибо в логике этой искал средства для более объективного отражения действительности. Но если музыка Брамса не опирается на литературные или живописные источники, то все же она покоится на широко понимаемой программности: определенной поэтической идеей обусловлены ее образы, их соотношение и взаимодействие. Более того, Брамс не отвергал возможности словесного истолкования содержания своих сочинений и даже сам признавался, что, создавая мелодии инструментальных пьес, часто напевал их на стихотворные тексты, то есть, иначе говоря, наделял инструментальную музыку конкретным образным смыслом. В некоторых же своих симфонических и камерно-инструментальных сочинениях он использовал напевы собственных песен, которые в условиях данного произведения выполняли важную драматургическую функцию¹.

¹ Характерно также встречающееся в его инструментальных пьесах обозначение «cantando» — «напевая»; оно относится к тем темам, столь типичным для Брамса, в музыке которых переплавлены структурные и интонационные особенности мелодики речи.

Брамс трактовал циклическую композицию — в согласии с классиками, прежде всего Бетховеном, — как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Содержание окаймляющих, крайних частей он обычно наделял напряженной конфликтностью, тогда как средние служили отдохновением, лирическим отступлением в разбушевавшейся стихии драматических столкновений; лирические интермеццо, как правило, приобретали более камерный характер. В таком толковании музыкально-драматических концепций проявляется своеобразие творческой манеры Брамса: в симфонический стиль он привносил черты камерности. Чем это вызвано?

При всем том, что Брамс неустанно прикинул к неиссякаемому роднику народной песни и учился у классиков мастерству лепки рельефных образов, музыка его сложна, отражая противоречивость современной действительности. Эта сложность коренится в необычайном богатстве оттенков, переходов от одного состояния к другому, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер, наконец, в показе изменчивости этих состояний, их многозначности. Передача подобной изменчивости и многозначности содержания потребовала не крупного, декоративного мазка, а детализированного, тонкого штриха, что и является отличительной особенностью камерности. Отсюда пренебрежение Брамса колористическими эффектами, хотя, в соответствии с замыслом, оркестр его звучит поэтично и выразительно. Но специфически красочные моменты, к которым так тяготеют Берлиоз или Лист, его не привлекают. Брамс более график, чем колорист: образующие его музыку мотивы переплетаются в сложном рисунке. Он — строитель, созидатель непрерывно развивающейся музыкальной мысли, окрашенной в романтически-возбужденные тона.

Несмотря на общие черты, содержание каждой симфонии Брамса отмечено неповторимой индивидуальностью. А в целом они образуют высшее достижение немецкого симфонизма послебетховенской поры.

Первая симфония с-moll, op. 68 создавалась на протяжении примерно пятнадцати лет. Еще в 1862 году была закончена первая часть (без медленного вступления). Но дальнейшая работа велась интенсив-

но лишь в 1874—1876 годах. Симфония была завершена, когда композитору исполнилось 43 года. Тем не менее многое в ней напоминает о более раннем периоде творчества.

Есть в этом произведении та эмоциональная неуравновешенность, которая выдает следы величайшей душевной борьбы. Не случайно первоначальный замысел симфонии родился под воздействием байроновского образа Манфреда — этого гениального воплощения мятущейся, раздираемой противоречиями личности, наделенной сильными страстями.

Резкие эмоциональные взлеты и падения свойственны музыке крайних частей (особенно первой). В них слышатся и отзвуки титанической бетховенской поступи (преимущественно в финале). Более интимны и лиричны средние части — характер их ближе Шуману, отчасти Шуберту (третья часть). Тем не менее Брамс всюду говорит своим языком — драматичным, но сумрачным и сосредоточенным, порывистым, но не экстатичным, страстно-кипящим, но сдержанным. Единство симфонии осуществляется также путем мотивных переключек, которыми пронизаны все части, в особенности первая и финал.

Медлительно разворачивающееся вступление предвосхищает содержание будущей драмы: здесь намечены, как в зародыше, важнейшие темы первой части. Колорит вступления зловещий, в нем слышатся вздохи, стоны, резкие вскрики.

На зловещих ударах литавр и контрабасов вступают две темы — одна нисходящая (у альтов и деревянных духовых), другая хроматически восходящая (у скрипок и виолончелей). Последняя проходит то в верхних голосах, то в басу, то звучит как *cantus firmus* в полифонических сплетениях, подобно лейтмотиву, приобретающая различное смысловое значение в зависимости от драматической ситуации:



Затем возникает новый мотив, широкие интервальные скачки которого будут позже, в Allegro, выражать состояние отчаяния:



И как бы в отдалении проходит тема — предвестник главной партии Allegro; мерцание мажора — минора характерно для этой мятежно-порывистой темы:



Потом все замирает.

Крутой поворот — и начинается собственно первая часть. Тревога, которая еще прежде ощущалась, теперь усиливается, граничит с отчаянием, моменты просветления редки. Образы драматической борьбы оттеняются темой, олицетворяющей робкую надежду (побочная партия), — эта тема, однако, далее мало разрабатывается¹. Зато краткий энергичный мотив, внезапно возникающий у альтов (заключительная партия), вносит еще большую активность в развитие всей части:



¹ Она напоминает аналогичный образ в оркестровой увертюре Шумана «Манфред».



Разработка проведена очень сжато. На высшей точке драматического напряжения начинается реприза. Под конец части вновь всплывают мотивы вступления. Заключительный всплеск темы главной партии первой части симфонии обрывается, не разрешая мучительной борьбы.

После отгремевшей бури страстей особенно тепло и задушевно звучат средние части. Характер их движения неторопливый: возникают картины умиротворенной природы, ласкающие взор ландшафты, светлые, печальные воспоминания. Порой прорывается вздох измученной души.

I симфония, 2 ч.

Andante sostenuto

5
Фар.
Стр.

Настроение сдержанной грусти сохраняется и в третьей части, где вместо традиционного скерцо дано своеобразное, но очень типичное для музыки Брамса смешение меланхолии с мягким юмором; моментами же прорываются эпизоды неомраченной радости. Здесь явственно заметна преемственная связь с жанрами венского музыкального быта:

6 **Un poco allegretto grazioso** I симфония, 3 ч.

Кларн

p dolce

Так осуществляется отход от образов тревоги, смятения, отчаяния. Тем большее значение в композиции симфонического цикла приобретает финал. Недаром по количеству страниц он занимает в партитуре около половины всего произведения! Это — драматургический центр симфонии. В подобной трактовке финала Брамс плодотворно развивает традиции бетховенской Пятой или Девятой симфонии.

Медленное вступление живописует последнюю грань отчаяния. Как благая весть о решающем переломе в драме звучит призывная мелодия валторн:

7 **Più andante** I симфония, 4 ч, вступление

Валт.

Хорал медных духовых привносит еще большее успокоение. Подступ к финалу завершен. Тогда во всем своем величии предстает героическая главная тема Allegro, минорный вариант которой прозвучал еще в первых тактах вступления. В ней много общего с бессмертным гимном свободе из Девятой симфонии Бетховена:



Это не случайное совпадение. Брамс сознательно — как символ братства и торжества света — использует бетховенскую мелодию, частично ее видоизменяя. Но дальнейшее музыкальное развитие (по форме это сонатное *allegro*, где совмещены функции разработки и репризы) проходит еще ряд стадий напряженной борьбы; прорываются и вспышки отчаяния, воскрешающие страшные образы вступления. В момент катастрофы (словно задыхаются синкопы всего оркестра *FF*) солирующие валторны вновь возвещают «благую весть». Движение временно успокаивается для нового динамического нагнетания, на этот раз приводящего к ликующей коде.

В методе использования главной темы финала заключается существенное отличие Первой симфонии Брамса от Девятой Бетховена: там тема радости рождалась как итог, вывод всего произведения, тогда как здесь, у Брамса, героическое начало скорее оттеняет и обостряет душевную драму. Лишь в коде он приходит к восторженному прославлению жизни.

Вторая симфония *D-dur*, оп. 73 по сравнению с романтически-возбужденной Первой предстает более «классичной»; по структуре она примыкает к гайдн-бетховенскому типу; по содержанию она резко отлична от своей предшественницы. Таково разительное про-

явление указанного выше «параллелизма» в решении Брамсом творческих задач: патетике, тревожным и сумрачным краскам Первой симфонии противопоставлена озаренная солнцем идиллия, в музыке которой все дышит силой и здоровьем, сердечным теплом и чувством умиротворенности¹. В счастливую минуту была задумана эта симфония — чудесным летом 1877 года на берегу живописного озера в Австрии (годом позже там же был создан близкий по настроению Скрипичный концерт). Оркестровка симфонии прозрачнее, проще, чем в Первой.

Экономными средствами Брамс добивается большой выразительности. Можно, например, указать на поэтичное применение валторны в первой части (особенно перед кодой) или тонкую нюансировку темы побочной партии в той же части, где верхний голос поручен виолончелям, нижний — альтам:



или при изложении основной музыкальной мысли второй части в противодвижении виолончелей и фаготов; или поэтичный колорит в сочетании деревянных инструментов с *pizzicato* виолончелей — в третьей:



Характерно также, что три тромбона и туба активнее используются в крайних частях.

¹ Вспоминается аналогичное сопоставление «Героической» и «Пасторальной» симфоний Бетховена, которые также создавались почти одновременно.

Пасторальным складом отмечено начало первой части; далее, наряду с прекрасными лирическими эпизодами, возникают энергичные, мужественные образы; порой раздаются и мятежные возгласы протеста, но светлый колорит преобладает.

Пасторальности способствуют многие выразительные факторы: «вольнычный» бас, расчлененность музыкальной ткани с подчеркнутым кадансированием, вообще — размеренность, где ведут движение терцовые и секстовые интервалы; с ними — с этими простейшими интервалами — проводится затейливая контрапунктическая работа; причем преобладает вальсовый ритм. В целом же создается ощущение некоего внеличного покоя с внезапными вспылками эмоционально-порывистых озарений, в чем значительна роль побочной партии, чудесная тема которой (см. пример 9) возникает неожиданно, каждый раз по-новому.

Задумчива, возвышенна музыка второй части. Словно зовы природы слышатся в мелодии валторн (позже у деревянных духовых инструментов). Средний эпизод части имеет более изысканный характер; главенствует же в ней сосредоточенное состояние раздумья. В очаровательном лендлере третьей части элегичность сочетается с прихотливой скерцозностью (см. пример 10). И наконец, в финале воссозданы пестрые картины веселого народного торжества, где чувство нерушимого оптимизма особенно ярко запечатлено в теме побочной партии (это ощущение, в частности, создается настойчивым опеванием мажорной III ступени):



Страстной любовью к природе и к человеку проникнута эта симфония, воспевающая светлые стороны жизни. В ней есть несомненные черты общности с «Пасторальной» Бетховена. Но существенны и отличия. Брамсу не свойственна зарисовка жанровых сцен; он более субъективен в передаче настроений, возникающих от соприкосновения с природой, и одновременно

более порывист, драматичен. Поэтому, прославляя свет жизни, он не может не заметить и тех туч, которые иногда возникают на небосклоне, заслоняя солнце...

В Третьей симфонии F-dur, op. 90 Брамс возвращается к образам борьбы. Замысел ее долго вынашивался (существует предположение, что использовались эскизы ранних лет) — произведение было закончено в 1883 году. Подобно Первой, и эта симфония содержит много страниц патетической музыки. Но в начальных же ее тактах — иной образ, более героический и действенный.

Торжественным возгласом — своего рода лейтмотивом-«девизом» открывается первая часть:

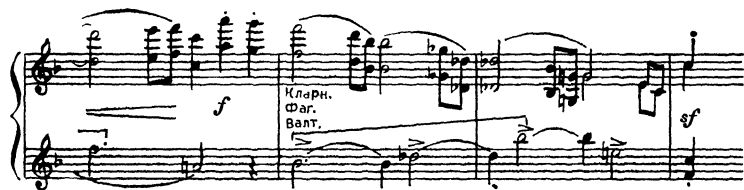


Это вызов судьбе! Лейтмотив пронизывает музыку всей симфонии и предстает в различных мелодико-ритмических и гармонических вариантах, преимущественно в мажоро-минорном ладу. Вдохновенная, бурно низвергающаяся тема главной партии рождается из обращения этого мотива; при этом в басу неизменно повторяется, наподобие удержанного противосложения либо пассакальи, начальный лейтмотив:

III симфония, I ч., главная партия

Allegro con brio

13 Скр.



Драматизм первой части выявлен с предельным лаконизмом (это напоминает аналогичную часть Пятой симфонии Бетховена). Она заканчивается умиротворяющими тонами. Тем органичнее переход к следующей части — *Andante*, музыка которой имеет величаво-спокойный характер. Правда, в середине части безмятежный тон сметен патетическим порывом — как бы предчувствием будущих ожесточенных схваток. Третья часть может служить образцом в выражении столь специфичного для Брамса светло-печального настроения. Это замечательно выражено в главной теме с ее прихотливой сменой ямбических и хорейских ударений, что способствует передаче богатого психологическими оттенками содержания:

III симфония, 3 ч.



Мучительно страстный вздох в конце третьей части драматургически обосновывает конфликтную сущность финала.

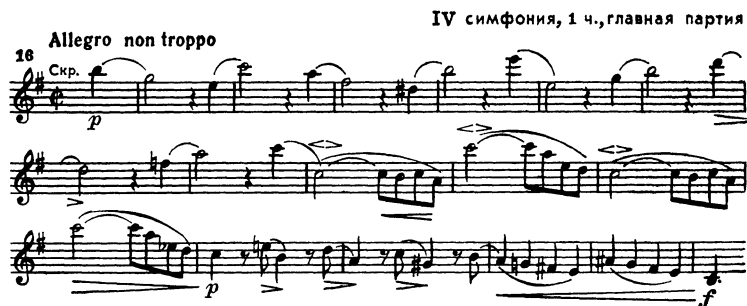
Именно в финал перенесена развязка неистовой схватки с судьбой (ему отведено более трети страниц всей партитуры). И вновь — множество различных тем-образов. Их столкновение и борьба рождает своеобразную трактовку структурных закономерностей сонатного *allegro* (в репризе опущено проведение главной партии). Музыка проникается зловещими шорохами, горестными стенаниями, но одновременно и отважными призывами, героическими возгласами:



Однако в самый острый момент катастрофы буря внезапно утихает. Как и в первой части, Брамс не показывает завершения борьбы, окончательного итога битвы: буря страстей отгремела, мягко струится свет, просветленно звучит мужественно-героическая тема, с которой начиналась симфония.

Четвертая симфония е-moll, op. 98 создавалась на протяжении 1884—1885 годов. Она принадлежит к числу наиболее совершенных и самобытных творений Брамса. С потрясающим драматизмом и негибаемой стойкостью духа в ней рассказывается о трагических перипетиях жизненной борьбы.

Замечательно начало первой части: как продолжение ранее начатой душевной беседы звучит сердечный напев струнных инструментов. Его играют скрипки в октаву; альты и виолончели сопровождают арпеджио; деревянные духовые дают имитации терциями. Из сочетания терций и секст — любимых интервалов Брамса — образуется эта мелодия¹:



Элегическое повествование становится все более напряженным и прерывается воинственным кличем — призывом к действию:

¹ В ней есть черты общности с романсом Брамса «О, если б знал я путь назад» op. 63 № 8.



Применение гармонического мажора придает героической теме суровый, тревожный оттенок. Ее появление — в явном или скрытом виде (она проводится во всей части не менее десяти раз) — всегда неожиданно, дает стимул к активизации музыкального развития. Так и здесь: тема-призыв, обрамляя страстную (словно признание!) мелодию побочной партии, еще более подчеркивает ее лиризм:



Разработка, как обычно у Брамса, сжатая и напряженная, приводит к несколько видоизмененной репризе. Большое значение имеет обширная кода: начальная элегическая тема приобретает теперь трагические очертания. Подобные свободные переходы от одного состояния к другому характерны для этой части — они сообщают музыке черты балладного повествования.

Романтично начало следующей части. Задумчивый монолог валторн выдержан в духе старинного романса (использован фригийский лад):

Andante moderato

IV симфония, 2 ч.

19 Дер.

f

Валт.

+ Фог

dim.

pp

Вторжение преобразованной темы-призыва не может нарушить созерцательного настроения. Оно прекрасно выражено в коде, где поет восьмиголосный хор струнных *divisi*. Этот замечательный колористический эффект опровергает ходячие суждения о якобы недостаточной красочности фантазии у Брамса, что еще более опровергается третьей частью, изображающей шумное карнавальное веселье: словно жизнь во всем великолепии своих красок вторглась в ход развития личной драмы.

Но неумолим жестокий приговор судьбы! Именно так звучит суровый хорал духовых инструментов, излагающих тему финала. Эта восьмитактная тема служит основой для 32 вариаций и проходит в разных голосах, но преимущественно в басу¹. Сама тема конфликтна по содержанию, что вызвано диссонирующим повышением IV ступени в миноре как вводного тона к доминанте. Появление этого звука сопровождается грозным тремоло литавр:



Удивительно искусство, с каким Брамс осуществляет в пассакалье непрерывность развития, стирая грани переходов от одной вариации к другой. Он обрушивает на слушателя смену контрастных состояний: здесь слышатся мольба, отчаяние и надежда, гнев и мятежный порыв, но все они органично сплавлены в единый музыкальный поток. Однако, идя по бетховенскому пути, Брамс привносит закономерности сонатных принципов в построение вариационного цикла². Так образуются

¹ Точнее сказать, эта пассакалья имеет 31 вариацию и развернутую коду. Тема навеяна музыкой Кантаты № 150 Баха.

² Приводимая далее нумерация отсутствует в партитуре Брамса: желая подчеркнуть непрерывность музыкального развития, он отказался от указания порядкового номера вариации.

три раздела формы: вариации I—X дают экспозицию трагедии, XI—XV — ее лирический центр, где выделяется волнующий монолог флейты, к которой присоединяются затем кларнет, гобой (XII):



Драма уступает место идиллии, и минорный лад сменяется мажором (E-dur, XIII—XIV). Музыка замирает на жалобной фразе флейты и прерванном кадансе. В XVI вариации внезапно возвращаются начальные образы — это своего рода расширенная реприза, вбирающая в себя раздел разработки. Постепенно все более усиливается накал драматизма. Эти страницы (как и в коде первой части) покоряют душевным величием и выражением непреклонного мужества. Симфония завершается трагической развязкой, словно возглашая: несмотря на жестокие испытания, дух не сломлен, борьба продолжается!..

*

К числу крупных симфонических произведений Брамса принадлежат четыре инструментальных концерта: два для фортепиано и по одному — для скрипки и для скрипки с виолончелью. Эти концерты по содержанию близки симфониям и в целом не уступают им в художественной ценности.

Первый фортепианный концерт d-moll, op. 15 — детище мятежного периода «бури и натиска» в биографии композитора. Примечательна судьба этого произведения.

«Скрытыми симфониями» называл Шуман фортепианные сонаты молодого Брамса. Так и этот концерт был сначала, в 1854 году, оформлен как соната для двух фортепиано. Планы переработки сонаты в симфонию не увенчались успехом. Вместо четырех частей,

Брамс ограничился тремя. (Ранее существовавшая вторая часть — в ритме траурной сарабанды — позже перешла в «Немецкий реквием».) Ему нелегко далось и превращение финала в жизнерадостно-виртуозную пьесу.

Следы переработок заметно сказались на музыке концерта (его редакция была завершена в 1859 г.). При распределении материала между партиями солиста и оркестра сохранилось нечто и от фортепианной сонаты, и от симфонии; отсюда известная неуравновешенность в сочетании этих партий. И в сопоставлении частей, в развитии их образов не все совершенно. Тем не менее очень сильное впечатление производит гигантски развернутая первая часть; ее начальный раздел навеян Девятой симфонией Бетховена. В то же время широко развитая вторая тема, выдержанная более в манере Шумана, дает предвосхищение эпической струи в творчестве Брамса. Пленяет также поэтичным лиризмом вторая часть, тогда как третья кажется несколько легковесной для столь мятежного по духу произведения¹.

Остальные три концертных сочинения написаны в пору высшего расцвета мастерства.

В отличие от порывистого, эмоционально неуравновешенного Первого концерта, Второй концерт B-dur, op. 83 (1878—1881) является цельным по замыслу, стройным по композиции. Это своего рода четырехчастная симфония с солирующим фортепиано, музыке которой присущи эпическая широта, богатырский размах. Не случайно первоначальные эскизы концерта относятся примерно ко времени завершения Второй симфонии. Есть немало черт, сближающих оба произведения, в которых прославляется радость жизни, утверждается легендарный образ родины. Именно этот образ (тему сначала провозглашает валторна) главенствует в первой части. Следующая — демоническое скерцо, вызывающее представление об играх неких исполинских великанов; оно было позже дописано — в противовес «прелюдировшему» характеру первой части. В третьей

¹ Напоминаем, что с первым исполнением концерта Брамс потерпел катастрофическую неудачу. В течение ближайших 45 лет произведение это не смогло удержаться на эстраде. Реабилитация пришла лишь в 1874 г., после того как Клара Шуман сыграла его в Вене.

автор словно остается наедине с природой, преисполненный возвышенных чувств. Чудесная мелодия виолончели соло передается фаготу, затем скрипке; солист не принимает участия в ее разработке (аналогичный прием использован в средней части Скрипичного концерта)¹. Жизнедеятельный, непринужденный в своем веселье финал (в нем частично использованы венгерские мотивы) достойно венчает монументальный концерт-симфонию.

Исполнение его требует от пианиста большого напряжения сил. Это вызвано не столько сложностью виртуозных пассажей, особенно так называемой крупной аккордовой техники, сколько — при большой свободе, рапсодичности изложения — необходимостью подчинить сольную партию общему симфоническому развитию концерта.

Скрипичный концерт D-dur, op. 77 стоит в ряду лучших произведений этого жанра в мировой литературе. Он написан в том же 1878 году, когда был начат Второй фортепианный концерт. И здесь, особенно в пасторальном складе начала первой части, обнаруживаются связи со Второй симфонией (также D-dur):



Но далее развитие приобретает поэмные черты, вовлекается все новый, разнохарактерный круг образов. Редкой красоты пластичная мелодия (побочная партия):

¹ Эта мелодия встречается в одновременно изданном романсе Брамса «Тоска по смерти» op. 86, начальная строка которого гласит: «С далекой чужбины обращается сын твой с мольбой, отец в вышине».

Побочная партия

Allegro non troppo

23

p
Стр.

словно сметается решительно-волевым напором энергичной темы (заключительная партия):

Заключительная партия

Allegro non troppo

24

Скр.
f

Последняя привносит драматизм в развитие. Несмотря на такую многосторонность содержания, первая часть облечена в строгую классическую форму со старой структурой двойной экспозиции (и без вписанной в ноты сольной каденции). Что же касается скрипичной партии, то она насыщена полифонической разработкой, исполнением которой так славился Исаак, — ему посвящен этот концерт.

Глубоким, сосредоточенным настроением проникнута музыка второй части (ее открывает простой напев гобоя):

Скрипичный концерт, 2 ч.

Adagio

25

Гоб.
p dolce
dolce

Яркий контраст дает финал с его искрометным движением, в которое вплетены горделивые и страстные венгерские напевы:

Скрипичный концерт, 34.

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

26

ff

6

sf

ben marc.

6

8

На уровне лучших произведений Брамса находится также Двойной концерт для скрипки и виолончели а-молл, оп. 102 (1887). Драматизм первой части, подчас приобретающей героические черты, дополняется эпическим складом второй. Величавая тема этой части принадлежит к числу наиболее удавшихся национальных образов концертно-инструментальной музыки Брамса.

В финале же преобладают скерцозно-танцевальные моменты, опять-таки выдающие свое венгерское происхождение. Вместе с тем он имеет обобщающее, синтезирующее значение: в финал введены и драматические, и эпические моменты из предшествующих частей произведения.

Меньший интерес представляют остальные пять оркестровых сочинений Брамса. К раннему периоду творчества относятся две серенады — ор. 11 и 16 — в духе старинных сюит-дивертисментов Гайдна или Моцарта. Две увертюры — «Академическая» ор. 80 на мелодии популярных студенческих песен (написана по случаю присвоения Брамсу почетного звания доктора наук) и «Трагическая» ор. 81, навеянная образами «Фауста» Гёте, — носят в творческой биографии Брамса более случайный характер. В формировании его симфонического стиля существеннее роль Вариаций на тему Гайдна ор. 56 (1873; есть также авторская редакция для двух фортепиано) ¹.

ВОКАЛЬНО-ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Брамс оставил семь вокально-оркестровых произведений. Самое значительное из них — «Немецкий реквием» для сопрано, баритона, хора и оркестра ор. 45. Более десяти лет композитор обдумывал план сочинения, сначала представлявшего собой трехчастную кантату.

Напряженная работа велась в 1857—1859 годах. Затем наступила долгая пауза. После смерти горячо любимой матери, в 1865 году, Брамс с новой силой принимается за «Реквием». К осени следующего года закончена его первая редакция; в 1868 году добавлена еще одна часть. После исполнения в Бремене, принесшего Брамсу славу, «Реквием» зазвучал во многих городах Германии; вскоре состоялись его премьеры в Лондоне, Петербурге, Париже.

По художественным достоинствам «Реквием» Брамса не уступает подобным же сочинениям Берлиоза или

¹ Темой послужил хорал, который у Гайдна связан с образом мудрого средневекового отшельника св. Антония, устоявшего перед искушениями и соблазнами дьявола. Красивая легенда вдохновила на создание живописных полотен или повестей многих художников и писателей (например, Г. Флобера). Очевидно, этот сюжет увлек и Брамса, когда он избрал в качестве основы для своих вариаций данный хорал. Но вряд ли в их последовательности следует искать воплощение программного замысла.

Верди¹, хотя сильно отличается от них. Брамс отказался от канонического текста заупокойной мессы, заменив его другим — немецким, заимствованным из Старого и Нового завета. Но дело не только в тексте — отличия глубже: они заключаются в новом содержании «Реквиема». Брамс не живописует ужасов «страшного суда», не обращается с мольбой о покое для усопших — он находит слова ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких («Я хочу вас утешить, как мать утешает», — поется в хоровом рефрене пятой части); он стремится вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду. Сладостная печаль и эпическая мощь — основные сферы выразительности этой партитуры.

В окончательной редакции «Реквиема» семь частей, в трех заняты солисты. Его идейно-тематический план был разработан самим Брамсом.

Первая часть посвящена памяти усопших. Главенствуют образы сдержанной скорби, характер которых предопределен начальным сумрачным мотивом альтов; здесь полностью отсутствуют светлые звучности скрипок, кларнета, труб. Вторая часть говорит о пути человека к могиле — о неизбежности смерти. Зловещая сарабанда воссоздает призрачно-страшную траурную поступь². Резкий перелом в настроении: возникают темы робкой надежды, но они не получают завершения. Третья часть начинается с выражения чувств страха, сомнения (соло баритона), которым противостоит мощная fuga хоровых голосов, поддержанная оркестром и органом на сплошном громе литавр; так утверждается неизбывная сила жизни. Эти три части образуют первый раздел «Реквиема». Следующие две — его лирический центр. Четвертая часть, в духе колыбельной, проникнута песенными образами народно-бытового склада (вспоминаются заключительные хоры «Страстей» Баха). В пятой части исключительной задушевностью отмечено соло сопрано; ему отвечают ласковые рефрены хора.

¹ Кстати, Брамс высоко ценил «Реквием» Верди, который дал также свободную музыкальную трактовку обычных образов реквиема, но, в отличие от Брамса, придерживался старого латинского текста.

² Музыка этой части сначала предназначалась для Первого фортепианного концерта.

27 *Langsam*

Вы полны

con sord

Скр.

p dolce

пе-ча-ли

Начинается последний раздел: драматическая линия завершается в шестой части, а лирическая — в седьмой. В первой половине шестой части переданы образы смятения, гнева и протеста (солирует баритон), отдаленно напоминающие образное содержание финала Четвертой симфонии. Это — словно вызов судьбе. Во второй половине, в широко развернутой фуге, утверждается победа жизни над смертью, силы духа над сомнениями и страхом.

В целом же данная часть по замыслу соответствует разделу «Dies irae» канонических реквиемов. Седьмая часть — эпилог. Вновь мысль возвращается к умершим, преобладает чувство скорби, но оно носит просветленный характер. Повторяется и главная тема первой части, которой придан более светлый колорит (включены скрипки, деревянные духовые инструменты, арфа). Особенно умиротворенно звучат последние страницы «Немецкого реквиема».

В том же печально-умиротворенном плане выдержан ряд других вокально-симфонических сочинений: Рапсодия для альты (меццо-сопрано), мужского хора и оркестра ор. 53 (текст Гёте) и написанные для хора «Песнь судьбы» ор. 54 (текст Хёльдерлина), «Нения» ор. 82 («Скорбная песнь», текст Шиллера), «Песнь парок» ор. 89 (текст Гёте). Как отклик на события франко-прусской войны появилась «Триумфальная песнь» ор. 55 (текст из Апокалипсиса); в музыке этого хора ощущается воздействие ликующих гимнических песнопений Генделя.

Все перечисленные произведения созданы после «Реквиема». Одновременно с ним сочинялась кантата «Ринальдо» ор. 50 (текст Гёте), приближающаяся по характеру к оперной сцене.

Здесь представляется уместным вкратце коснуться вопроса об оперных замыслах Брамса. Его симпатии были на стороне Моцарта, он преклонялся перед «Фиделио», высоко ценил «Медею» Керубини, с уважением отзывался о Верди, но более любил «Кармен» Бизе (а из французских комических опер — «Белую даму» Буальды).

Брамс пристально изучал творчество Вагнера и хотя редко о нем высказывался, но не скрывал восхищения некоторыми страницами его опер — в частности, I актом «Валькирии», сценой Брунгильды и Зигмунда из II акта, полетом валькирий, прощанием Вотана с Брунгильдой; многое одобрял в «Гибели богов» и «Мейстерзингерах» (однажды обронил саркастическую фразу: «За 8 тактов «Мейстерзингеров» охотно отдам все прочие «М» — Массне, Масканы и других»). Но в то же время Брамс подчеркивал свои принципиальные разногласия с Вагнером. Ему мерещился иной тип музыкальной драмы — с речитативами или речевыми диалогами и формально законченными, завершенными музыкальными номерами. Действие, говорил он, должно быть сосредоточено в речитативах или диалогах, музыка не в состоянии его выразить, ее задача — обрисовывать чувства, переживания героев.

Брамс настойчиво искал близкие себе сюжеты. В 1868 году он составил специальный список своих оперных замыслов. Его волновали театральные сказки Гоцци — такие, как «Король-олень», «Ворон»; он даже

приступил к написанию I акта пьесы Кальдерона «Секрет на весь свет», переработанной Гоцци. Нетрудно понять, откуда у Брамса возник интерес к этим пьесам: в форме сказки в них прославлена личная отвага, верность в дружбе и любви, нравственное совершенствование человека, закаляющегося в жизненных испытаниях. (Любопытно, что сюжет одной из первых опер Вагнера — «Феи» по пьесе «Женщина-змея» — также был заимствован у Гоцци.) Аналогичные темы воплощены и в философской сказке-феерии Моцарта «Волшебная флейта»; вероятно, именно она послужила Брамсу путеводной нитью в его музыкально-театральных исканиях.

За помощью в создании либретто композитор обращался ко многим литераторам: к поэту П. Гейзе, И. Тургеневу, к своим друзьям — швейцарскому публицисту И. Видману, венскому критику и поэту М. Кальбеку (еще в 1886 году просил последнего написать «нечто вроде „Дон-Жуана“») и другим. К сожалению, эти начинания не увенчались успехом. Но возможно, что Брамс не писал оперы по другой причине: он имел все основания бояться ступить на землю, так прочно завоеванную его фанатичным недругом Вагнером. Во всяком случае, чувствуя приближение старости, Брамс любил повторять: «Об опере и женитьбе более ни слова!» — и пояснял, что и в том и в другом вопросе только молодость может себе позволить ошибку — чтобы затем ее исправить, то есть написать следующую оперу или вторично жениться, теперь же это поздно...

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА

Художественные склонности Брамса в области музыкальных жанров были изменчивы.

Сначала, в юношеские годы, его более привлекало фортепиано, вскоре затем наступила пора камерных инструментальных ансамблей; в годы полного расцвета гения Брамса, в 60—80-х годах, возросло значение крупных вокально-оркестровых произведений, потом — чисто симфонических; к концу жизни он вновь вернулся к камерно-инструментальной и фортепианной музыке. Но в долгие годы напряженной творческой работы у него

неизменно сохранялся интерес к вокальному жанру. Он посвятил этому жанру 380 произведений: около 200 оригинальных песен для одного голоса с фортепиано, 20 дуэтов, 60 квартетов, около 100 хоров а *capella* или с сопровождением.

Вокальная музыка служила Брамсу своеобразной творческой лабораторией. В работе над ней — и как композитор, и как руководитель любительских певческих объединений — он теснее соприкасался с демократическим музыкальным бытом. Брамс проверял в этой сфере возможности передачи идейно глубокого замысла доступными, доходчивыми средствами выражения; наделял свои сочинения песенным тематизмом, совершенствовал приемы контрапунктического развития. Певучесть, протяженность многих мелодий его инструментальных произведений, особенности их строения и полифонической ткани, голоса которой живут самостоятельной жизнью и вместе с тем тесно связаны друг с другом, возникли именно на вокально-речевой основе.

Вместе с тем вокальная музыка позволяет лучше узнать, яснее обнаружить духовные запросы композитора, его интересы в области смежных искусств, поэзии и литературы. Суждения Брамса по этим вопросам были определенными, а симпатии в годы зрелости стойкими.

В дни юности он увлекался Шиллером и Шекспиром, а также Жан-Полем и Гофманом, Тиком и Эйхендорфом. Как и другие деятели немецкой культуры середины XIX века, Брамс находился под обаянием романтической поэзии. Но позже отношение к ней изменилось. С годами ему становилась все более чуждой и романтическая поза, и романтическая ирония, и романтическая растрепанность чувств. Он стал искать в поэзии иные образы.

Трудно обнаружить симпатии зрелого Брамса к какому-либо одному литературному направлению, хотя по-прежнему преобладают поэты-романтики. В вокальной музыке он использовал стихи более пятидесяти поэтов. Поклонник композитора Офюльс собрал и в 1898 году издал тексты, положенные Брамсом на музыку. Получилась любопытная антология немецкой поэзии, в которой наряду с популярными именами встречается и много таких, которые теперь мало кому известны. Но Брамса привлекала не столько индивидуальная манера автора,

сколько содержание стихотворения, простота и естественность речи, непритязательный тон рассказа о значительном и серьезном, о жизни и смерти, о любви к родине и к близким. К поэтической же абстракции и туманной, вычурной символике он относился отрицательно.

Среди поэтов, к которым Брамс чаще всего обращался, выделяется несколько имен.

Из ранних романтиков ему полюбился умерший в молодые годы Л. Хёльти, в сердечной поэзии которого наивная эмоциональная порывистость сочетается со сдержанной скорбью. (Брамс любил Хёльти за «красивые, теплые слова» и на его стихи написал 4 песни¹.) У представителей позднего романтизма И. Эйхендорфа, Л. Уланда, Ф. Рюккерта он брал стихи, отмеченные задушевностью, простотой формы, близостью к народным источникам. Те же черты его интересовали у Г. Гейне и поэтов так называемой мюнхенской школы — П. Гейзе, Э. Гейбеля и других. Он ценил у них музыкальность стиха, совершенство формы, но не одобрял пристрастия к изысканным выражениям. Также не принимал он и шовинистические мотивы в творчестве таких поэтов, как Д. Лилиенкрон, М. Шенкендорф или К. Лемке, но ценил их зарисовки родной природы, проникнутые то светлым, радостным, то мечтательным, элегическим настроением.

Выше же всего Брамс ценил поэзию Гёте и Г. Келлера, тепло относился к лучшему новеллисту Германии той поры Т. Шторму — поэту севера страны, откуда родом Брамс.

Однако, преклоняясь перед Гёте, Брамс лишь изредка обращался к музыкальному претворению его поэзии. «Она столь совершенна, — говорил он, — что музыка здесь излишня». (Вспоминается аналогичное отношение Чайковского к стихам Пушкина.) Мало представлен в вокальных сочинениях Брамса и Готфрид Келлер — этот выдающийся представитель немецкой реалистической литературы XIX века, живший в Швейцарии. Их связывали тесные дружеские отношения, и в складе творчества можно обнаружить немало общих черт. Но, вероятно, Брамс полагал, что совершенство стихов Кел-

¹ Сведения даются только по сольной вокальной лирике; ансамбли и хоры не приняты во внимание

лера, как и Гёте, ограничивало возможность их музыкального претворения.

Два поэта наиболее полно отражены в вокальной лирике Брамса. Это Клаус Грот и Георг Даумер.

С Гротом, профессором истории литературы в Киле, Брамса связывали долгие годы дружбы. Оба они обязаны образованием самим себе; оба из Гольштинии, влюблены в обычаи и нравы родного северного края. (Грот даже писал стихи на северном крестьянском диалекте — *plattdeutsch*.) К тому же друг Брамса был страстным любителем музыки, знатоком и ценителем народной песни.

Иначе обстояло дело с Даумером. Этот ныне забытый поэт, примыкавший к мюнхенскому кружку, издал в 1855 году сборник стихов «Полидора. Всемирная книга песен» (по типу знаменитого собрания поэта-просветителя И. Гердера «Голоса народов в песнях», 1778—1779)¹. Даумер дал свободную транскрипцию поэтических мотивов народов многих стран. Не это ли творческое обращение с фольклором привлекло к поэту внимание Брамса? Ведь и он в своих произведениях так же свободно подходил к использованию и разработке народных мелодий.

Все же поэзия Даумера неглубока, хотя выдержана в духе народных песен. Бесхитростный тон повествования, чувственный жар, наивная непосредственность — все это привлекало Брамса.

Они прельщали его и в переводах других поэтов из народной поэзии — итальянской (П. Гейзе, А. Копиш), венгерской (Г. Конрат), славянской (И. Венциг, З. Каппер)².

Вообще народным текстам Брамс явно отдавал предпочтение: более четверти из 197 сольных песен основано на них.

Это не случайно.

¹ Сборник издан в двух томах; во втором содержатся также тексты славянских, в том числе русских, народных песен.

² Брамс написал в различных жанрах свыше 20 вокальных произведений на славянские народные тексты, в том числе на тексты Венцига, либреттиста Сметаны (5 и столько же на тексты Каппера). Среди них такие жемчужины вокальной лирики Брамса, как «О вечной любви» ор. 43 № 1, «Путь к любимой» ор. 48 № 1, «Клятва любимой» ор. 69 № 4.

В 14 лет Брамс попробовал силы в переложении для хора народных мелодий, а за три года до смерти написал свое духовное завещание — 49 песен для голоса с фортепиано. В промежутке — на протяжении многих десятилетий — он вновь и вновь обращался к народным песням, некоторые полюбившиеся ему напевы обрабатывал по два-три раза, разучивал с хорами. Еще в 1857 году Брамс писал Иоахиму: «Для собственного удовольствия работаю над народной песней». «Я жадно впитываю ее в себя», — говорил он. Много радости доставляло ему дирижирование в Гамбурге собственными хоровыми обработками народных мелодий. И позже, в 1863 году, первый свой концерт в Венской певческой капелле Брамс ознаменовал исполнением трех народных песен. Десять лет спустя, возглавив Общество друзей музыки, он неизменно включал народные песни в программы концертов.

Размышляя о судьбах современной вокальной лирики, полагая, что «она сейчас развивается в неверном направлении», Брамс произнес замечательные слова: «Народная песня — мой идеал» (в письме к Кларе Шуман, 1860). В ней он находил опору в поисках национального склада музыки. Вместе с тем, обращаясь не только к немецкой или австрийской песне, но и к венгерской или чешской, Брамс пытался найти более объективные средства выразительности для передачи обуревавших его субъективных чувств. Верными помощниками в этих исканиях композитору служили не только мелодии, но и поэтические тексты народных песен.

Отсюда проистекало также пристрастие к строфической форме. «Мои небольшие песни мне милее развернутых», — признавался он. Стремясь к максимально обобщенному претворению текста в музыку, Брамс запечатлевал не столько декламационные моменты, как это свойственно отчасти Шуману, в особенности же Гуго Вольфу, но верно схваченное настроение, общий склад выразительного произнесения стиха.

Принципиальное отличие здесь заключалось в том, что Брамс вслед за Шубертом более исходил из основного содержания стихотворения, менее вникая в его оттенки как психологического, так и живописно-изобразительного порядка, в то время как Шуман, а в еще

большей степени Вольф стремились рельефнее передать в музыке последовательное развитие поэтических образов, выразительные детали текста и поэтому шире использовали декламационные моменты. (Можно и в русском романсе XIX века сопоставить аналогичные две струи: с одной стороны, Глинка — Чайковский, с другой — Даргомыжский — Мусоргский.) Однако не следует рассматривать эти две струи как взаимоисключающие: есть декламационные моменты в вокальной лирике Брамса (или Шуберта), равно как песенные у Шумана. Речь идет о преобладающем значении того или иного начала. Это чутко подметил Эдвард Григ, сказав, что Шуман в своих песнях более поэт, тогда как Брамс — прежде всего музыкант.

Тем не менее при работе над вокальными произведениями Брамс советовал подолгу вчитываться в текст, большое внимание уделять артикуляции, расчленению мелодии. «Надо иметь в виду, — учил он, — что в песне кладется на музыку не только первая строфа, но все стихотворение». Он ссылался на пример из творческой практики Шуберта (каждая его песня, утверждал Брамс, может научить многому!): тот однажды отбросил прекрасную мелодию, которая лучше, чем ее позднейший вариант, соответствовала первой строфе, однако не отвечала содержанию последующих.

«Но, — указывал далее Брамс одному своему ученику, — когда сочиняете песни, то одновременно с мелодией обращайтесь внимание на здоровый, крепкий бас. Вы слишком прилепились в сопровождении к средним голосам. В этом ваша ошибка». Очень важное для Брамса замечание! В его песнях (это вообще характерная черта брамсовского метода композиции) не только мелодия, но каждый голос в сопровождении, в том числе и бас, живет, дышит, развивается; здесь нет, как у Листа, фактурно, колористически дополняющих мелодию голосов.

Преобладает мотивно-вариационная и контрапунктическая техника, помогающая установлению взаимосвязи всех выразительных элементов композиции. Вот почему Брамсу удавалось внести такое разнообразие в форму вокальных (да и фортепианных) миниатюр: то при повторении куплета он вносил еле заметные изменения в соотношение мелодии и аккомпанемента, то

прибегал к варьированной строфе (подчас далеко отходя от начального образа, но не порывая с ним мотивной связи), то сопоставлял несколько родственных друг другу мотивов, сплетая их воедино.

Показателен в этом отношении первый же опубликованный Брамсом романс «Верность в любви» ор. 3 № 1 (1853).

Характерна и сама тематика романса — о разбитой, но верной и стойкой любви. Общее настроение метко передано «усталыми» триолями сопровождения к мерным вздохам мелодии. Подобное сопоставление в одновременности различных ритмов (дуоли или квартоли с триолями и т. п.) — также излюбленный прием Брамса:

„Верность в любви“

28 *Sehr langsam* *p con espressione*

О ди - тя, о ди - тя, по - гру -

зи тос - ку в без дну вод, в безд ну тем - ных вод!

Он говорил: по расстановке пауз можно отличить настоящего мастера вокальной музыки от дилетанта. Брамс и был таким мастером: его манера «произнесе-

ния» мелодии отчетлива. Уже в начальной ритмоинтонации запечатлен тематизм песни; краткий мотив баса пронизывает и партию голоса («Бас придает мелодии характерность, разъясняет и довершает ее», — учил Брамс).

Благодаря таким приемам достигается замечательная слитность выражения. Способствует тому и мотивная связь, осуществляемая путем повторов и переключек, свободного тематического развития или дублирования мелодии в партии фортепиано. Примерами могут служить «Под дождем» ор. 59 № 3, «Тайна» ор. 71 № 3, «Смерть — это светлая ночь» ор. 96 № 1, «Как мелодии влекут меня» ор. 105 № 1, «Глубже все моя дремота» ор. 105 № 2:

„Глубже все моя дремота“

29 *Langsam und leise*

Глуб — же все мо — я дре — мо — та.

pp sempre legato

Все то — мит ме — ня за бо — та,

Названные произведения принадлежат к количественно наиболее значительной, хотя и неравноценной

группе романсов Брамса. Это — сдержанные раздумья, окрашенные в сладостные, томительные тона; в них выражена страстная мечта о покое; песни эти проникнуты духом утешения и сострадания¹. Встречаются и монологи о несбыточном счастье, о неизбежности увядания, неотвратимости смерти; они подчас имеют однотонный, сумрачный колорит. Однако и при передаче скорбной тематики Брамс создавал творения, волнующие силой нравственного убеждения, мужественностью².

Иная сфера образов и соответственно иные художественные средства характерны для песен Брамса, выдержанных в народном духе. Их тоже немало. В этой группе можно наметить две разновидности песен. Для первой характерно обращение к образам радости, веселья, юмора. При передаче их отчетливо проступают черты немецкой народной песенности. В частности, используется движение мелодии по тонам трезвучия; сопровождение имеет аккордовый склад³. Подобные песни часто обладают четным размером; их движение организовано ритмом бодрого шага, подчас марша.

Аналогичные образы, но с более личной, интимной окраской предстают в плавных трехчетвертных песнях, музыка которых проникнута интонациями и ритмами австрийских народных танцев — лендлера, вальса. Брамс дает эти танцевально-жанровые образы в бесхитростно простом преломлении — с оттенком то лукавства, то затаенной грусти. Здесь сосредоточены самые теплые, сердечные страницы музыки Брамса. Мелодика его приобретает гибкую пластичность и ту естественность развития, которая свойственна народным напевам⁴; одновременно в принципах мотивного развития сказывается типично брамсовская техника композиции (см. пример 31).

¹ «Мое раненое сердце» ор. 59 № 7, «О, если б знал я путь назад» ор. 63 № 8, «Мы бродили» ор. 96 № 2, «Мои песни» ор. 106 № 4.

² «О, свежесть леса» ор. 72 № 3, «Смерть — это светлая ночь» ор. 96 № 1, «На кладбище» ор. 105 № 4.

³ «Кузнец» ор. 19 № 4, «Песня барабанщика» ор. 69 № 5, «На-
прасная серенада» ор. 84 № 4, «В зеленых липах» ор. 97 № 4.

⁴ «Путь к любимой» ор. 48 № 1, «Колыбельная» ор. 49 № 4, «Клятва любимой» ор. 69 № 4, «Любовная песня» ор. 71 № 5, «Гуляка» ор. 86 № 3.

30 Allegro

„Кузнец“

я слы - шу друж - ка, он

мо - лот вьды - ма - ет раз - ма - хом мо -

- гу - чим и вновь о - пу - ска - ет

31 Con grazia

„Путь к любимой“

уж ме - сяц за - хо - дит и



Нередко эти песни написаны в излюбленной Брамсом форме народной баллады-диалога, где в тексте противопоставлены реплики двух героев — пылкого юноши и застенчивой девушки или матери и дочери и т. п. Замечательный пример такого диалога — песня «О вечной любви» ор. 43 № 1.

Брамс издавал свои сольные песни тетрадами. Их список открывают «Шесть напевов» ор. 3 (1853), а замыкает ор. 121 — «Четыре строгих напева», последнее произведение, опубликованное при жизни композитора. Бывало, что в один год он выпускал по несколько тетрадей (в 1854 — три, в 1868 — шесть, в 1877 — четыре). Но бывали и периоды молчания, хотя работа над вокальной музыкой не прекращалась.

Пьесы сопоставлены в сборниках свободно, обычно не подчинены единому замыслу; «новеллистических» вокальных циклов в манере Шуберта или Шумана Брамс не писал. Существующие же два цикла — «Пятнадцать романсов из «Магелоны» Тика» ор. 33 (1865—1868) и упомянутые «Четыре строгих напева» (1896) — скорее приближаются к сольным кантатам. Первый цикл воскрешает эпизоды рыцарского

романа XII—XIV веков, позже ставшего очень популярным у немецкого народа, о любви графа Петера к прекрасной Магелоне. Л. Тик в своей поэтической обработке (1812) подчеркнул романтические моменты — темы странствий и верной любви, — сохранив, однако, общий колорит средневековой легенды. Брамс отобрал из 17 стихотворений 15. Некоторые из романсов имеют черты оперной арии. Во втором цикле, написанном на духовные тексты, он прославил стойкость духа перед лицом смерти и для выражения разнообразного, глубоко человеческого содержания органично сочетал приемы вокального речитатива, ариозо, песни. Особенно впечатляют лирически просветленные страницы второй и третьей пьес.



Основные струи в вокальной лирике Брамса прослеживаются и в его ансамблях. Он издал пять тетрадей дуэтов и семь — квартетов с фортепианным сопровождением. Музыка ранних дуэтов (ор. 20) отмечена влиянием то шумановской порывистости («Путь к любви»), то элегичности Мендельсона («Моря»). Наступление периода творческой зрелости знаменуют такие сочинения, как поразительный по красоте и простоте выражения дуэт «Монахиня и рыцарь» или живые сценки бытового плана — «У порога» и «Охотник и его возлюбленная» ор. 28 (дуэты ор. 75 вновь выдержаны в форме диалога; ср. также ор. 84).

По-брамсовски самобытные черты сердечной, незатейливой лирики бытового плана закрепляются далее в квартетах ор. 31, особенно в песнях «Приглашение к танцу» и «Путь к любимой»¹. Наиболее полное выражение она получает в двух тетрадах «Песен любви» — ор. 52 и 65. Композитор назвал их вальсами для 4 голосов и для фортепиано в 4 руки (всего 33 пьесы). Он использовал тексты Даумера, в которых поэт дал индивидуальную обработку мотивов русского и польского народного творчества.

«Песни любви» образуют своеобразную параллель к

¹ На тот же чешский народный текст позже написана сольная песня ор. 48 № 1.

знаменитым четырехручным фортепианным вальсам Брамса ор. 39. В этих очаровательных вокальных миниатюрах, в которых плавный ритм лендлера нередко вытесняет движение вальса, сочетаются элементы песни и танца. Каждая пьеса имеет лаконичный сюжет, повествующий о радостях или горестях любви. В первой тетради тона светлее и ярче, во второй — сумрачнее и тревожнее; эпилог (на слова Гёте) завершается просветленно. Это — чакона в характере медленного лендлера с канонической средней частью. Кстати сказать, в «Песнях любви» Брамс широко использует контрапунктические приемы как в переплетении партий вокального ансамбля и фортепианного сопровождения, так и в сочетании самих вокальных голосов. Но — в этом и заключается мастерство Брамса-полифониста! — контрапунктические ухищрения не являются самоцелью. К такой музыке вполне применим афоризм Шумана, в шутивно-серьезном тоне утверждавшего, что «самой лучшей фугой будет всегда та, которую публика примет приблизительно за штраусовский вальс, другими словами, та, где корень искусства скрыт, как корень цветка, так, что мы видим лишь самый цветок».

Иную параллель — на этот раз с венгерскими танцами — образуют «Цыганские песни» для вокального квартета с фортепиано ор. 103¹. Но подчас, как справедливо подметили друзья Брамса, в этих огненно-страстных плясовых мелодиях или тонких, хрупких элегиях звучат не цыганские или венгерские мотивы, а скорее по-дворжаковски чешские!

Произведения бытовой лирики содержатся и в других сборниках вокальных ансамблей². С ними соседствуют глубокие размышления, философские раздумья, лирические монологи, превосходный образец которых — большой, развернутый квартет «К родине» ор. 64. С какой теплотой поет Брамс хвалу отчизне, дарующей человеку мир, примиряющей его с действительностью. Представление о мирном, спокойном в своем величии

¹ Из 11 ансамблевых песен Брамс 8 переложил для сольного пения с фортепиано. Еще 4 песни на цыганские тексты для вокального квартета содержатся в ор. 112.

² Например, среди дуэтов ор. 61 — «Сестры», «Девушка из монастыря», «Посланцы любви» или из ор. 66 — «Охотник» и др.

образе родины вызывают и ласковые, сладостные, как легкий, затаенный вздох, интонации голоса, и полнота арпеджированного сопровождения фортепиано.

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аналогичные образы встречаются в хоровой музыке Брамса. По составу своему она разнообразна: наряду с вокальными произведениями с инструментальным сопровождением¹, Брамс оставил множество пьес для женского или смешанного хора а cappella (для мужского состава всего пять номеров). Он писал их преимущественно в средний период творчества.

Первые опыты были связаны с усвоением старинной, добаховской полифонии². Брамс сохранил эту архаическую манеру, индивидуально ее переработав, в некоторых своих позднейших хоровых пьесах³. Одновременно он усваивал приемы голосоведения и гармонизации, присущие немецкому хоралу. Но полнее всего представлены хоры как общедоступного, бытового плана, так и более сложные, использующие принципы свободного полифонического развития. В первом отношении (подобно дуэтам ор. 28 или квартетам ор. 31) знаменательную веху составили сборники для смешанного хора ор. 42 и для женского — ор. 44⁴.

Особое место занимают «Пять мужских хоров» ор. 41, задуманные как солдатские песни патристического содержания. Вступлением служит старинный напев, гармонизованный в хоральном стиле⁵. Далее следуют: яркая, как плакат, декламационная песня «Добровольцы, сюда», суровая траурная мелодия —

¹ О крупных сочинениях для хора уже была речь в предыдущей главе. Помимо того, существуют хоры с небольшими инструментальными ансамблями (ор. 12, 13, 17, 27).

² В 1856 году Брамс написал мессу, а также несколько пьес в форме канона, которые позже уничтожил. Образцом этой манеры могут служить три женских хора на католические тексты ор. 37.

³ См. мотеты, 13 канонов для женского хора ор. 113 и др.

⁴ Наиболее популярны: «Винета» ор. 42, «Розмарин» и «Старинная любовная песенка» ор. 62, «Горбатый гудошник», «Девушка» и «О, сладостный май» ор. 93.

⁵ В ор. 43 содержится авторская обработка этого номера в виде сольной песни.

«Погребение солдата», простая песенка «Маршировка», высмеивающая казарменную жизнь, и смелый призыв «Будь настороже!». В целом это единственная у Брамса попытка претворения традиций мужского «лидертафельного» пения.

Выражение того же мужественного, смелого и открытого чувства находим в ряде других произведений для смешанного хора¹.

Наиболее совершенными по разработке являются «Пять песен для смешанного хора» op. 104. Сборник открывается двумя ноктюрнами, объединенными общим названием «Ночная стража»; их музыка поражает тонкой звукописью. Замечательные звуковые эффекты в сопоставлении верхних и нижних голосов содержатся в песне «Последнее счастье»; особый ладовый колорит — в пьесе «Утерянная юность»; темными, сумрачными красками выделяется последний номер — «Осенью». Это — выдающиеся образцы хорового письма Брамса.

В заключение остановимся на обработках немецких народных песен — они существуют и в хоровой редакции, и в редакции для сольного пения с фортепиано (всего свыше 100 песен).

К работе над народной песней Брамс относился крайне требовательно. В 1879 году, в зените славы, он писал: «Неохотно вспоминаю, как я сам искажил многие народные напевы; к сожалению, кое-что из этого опубликовано». Приведенный отзыв (кстати сказать, незаслуженно резкий) касается сборников «14 детских народных песен для голоса с фортепиано» и также «14 песен для смешанного хора» — оба сборника были изданы в 1864 году. Любовно и тщательно он отделявал свой последний сборник 1894 года. Ни об одном собственном сочинении Брамс не высказывался так тепло. Он писал друзьям: «Пожалуй, впервые я отношусь с нежностью к тому, что вышло из-под моего пера...» (к Дейтерсу); «С такой любовью, даже влюбленностью я еще ничего не создавал...» (к Иоахиму).

Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древ-

¹ См. «Прощай!» или «Напутствие» (на текст Гёте) op. 93.

ность. Его в равной мере волновали песни разных времен — старые и новые. Брамс интересовала не историческая достоверность напева, но выразительность и целостность музыкально-поэтического образа¹. С большой чуткостью он относился не только к мелодиям, но и к текстам, тщательно выискивал их лучшие варианты. Просмотрев множество фольклорных собраний, он отобрал то, что представлялось художественно совершенным, что могло способствовать воспитанию эстетических вкусов любителей музыки.

Именно для домашнего музицирования Брамс составил свой сборник «Немецкие народные песни для голоса с фортепиано» (сборник состоит из семи тетрадей по семи песен в каждой; в последней тетради песни даны в обработке для запевалы с хором). Многие годы он лелеял мечту об издании такого сборника. Около половины включенных в него мелодий он еще раньше обработал для хора. Теперь Брамс поставил перед собой иную задачу — тонкими штрихами в несложной партии фортепианного сопровождения подчеркнуть и выделить красоту вокальной партии (так же поступали Балакирев и Римский-Корсаков в обработках русской народной песни):

„Сестрица“

32 Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme

О сестра, о сестра, ско-ро ль мы пой-дем до-мой?

p

¹ С этой точки зрения он предпочитал сборник немецких народных песен, составленный в 1840-х годах В. Цуккальмалью (1803—1869), всем остальным сборникам, в том числе Л. Эрка (1856). Последнее собрание, сильно расширенное, было переиздано в 1893 г. Ф. Бёме. Брамс с негодованием говорил об антихудожественном подходе Бёме к фольклору.

Решение подобной задачи под силу только большому национальному художнику. Никто из немецких композиторов после Мендельсона и Шумана так пристально и вдумчиво не изучал немецкое музыкально-поэтическое творчество, как Брамс. Вот почему он сумел насытить произведения столь национальными по духу и интонационному складу вокальными мелодиями.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Брамс был замечательным пианистом. Но в зрелые годы как солист редко выступал с исполнением чужих произведений, тогда как в кругу близких охотно играл Баха (особенно Органную токкату F-dur и «Гольдберговские вариации»), Моцарта, Бетховена (очень любил последние сонаты), Шуберта, вальсы Штрауса, Шумана (выделял Фантазию C-dur, Симфонические этюды, «Крейслериану», но не питал симпатий к «Карнавалу»).

Память его была поистине чудесной. Так, однажды в ответ на признание Бюлова, которому нелегко далось исполнение в концерте пьес первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Брамс ответил, что он помнит любую из прелюдий и фуг обоих томов. И тут же, сев за рояль, убедил в этом изумленных слушателей. Известно также, что, отправляясь в концертную поездку, Брамс не брал с собой нот: все свои произведения как солист, ансамблист или дирижер он играл по памяти.

Игру 20-летнего Брамса Шуман назвал «высокогениальной». Все слышавшие его единодушно отмечали силу и мощь, полноту звучания, мужественную энергию ритма; порой даже казалось, будто это играет не один, а двое пианистов в четыре руки! С другой стороны, современники указывали на интонационную чуткость, выразительность, пластичность исполнения и на то предпочтение, которое Брамс оказывал умеренным темпам и тончайшим градациям звука в рамках $mP—mF^1$.

¹ Эти черты свойственны и Брамсу-дирижеру. До середины 70-х годов он преимущественно выступал с хорами, но с 1876 г. усиливается его концертная деятельность дирижера-симфониста.

Несмотря на свою исключительную пианистическую одаренность, Брамс все же не был виртуозом в узком смысле этого слова. Его исполнению не хватало того, что Чайковский называл «виртуозной жилкой». Все, что было связано с внешним эффектом, с необходимостью принаравливаться к условиям большой эстрады, претило Брамсу.

«По совести сказать, — признавался композитор своим друзьям, — мне противны публичные выступления». Тем не менее на протяжении всей своей жизни он много работал над фортепианной техникой.

Склад пианизма Брамса наложил свой отпечаток на его фортепианную музыку. К числу характерных приемов относятся движение параллельными интервалами в терцию, сексту или октаву; ведение мелодии в среднем голосе:



Характерен также мерцающий колорит струящихся фигураций. В создании камерной звучности значительна также роль зыбких, сложных ритмов, которые так свойственны музыке Брамса, — синкопированных или сочетающих четные размеры с нечетными:

Интермеццо op. 117 №2



Интермеццо op. 119 №1



Но есть и другие стороны в фортепианном творчестве Брамса. Еще в начале 60-х годов он воскликнул: «Да сохранится у нас свежее, открытое и по возможности радостное отношение к жизни!» При выражении этих чувств, образов мужественной силы выработался ряд иных приемов. К ним принадлежат: сочная аккордовая техника, придающая фортепианной звучности оркестральный колорит, энергичные пунктированные ритмы, смелые скачки в мелодии, непреклонные унисоны и т. д.:

Рансодия op. 119 №4





Отводя технике служебную роль, Брамс все же уделял работе над ней много внимания. Тому свидетельство — две тетради вариаций на тему Паганини ор. 35, 51 упражнение для фортепиано (изданы в 1893 г.), транскрипции Рондо Вебера и Чаконны Баха для совершенствования левой руки и т. п. Большое значение в своих этюдах Брамс придавал развитию самостоятельности пальцев обеих рук (и с этой точки зрения ценил этюды Крамера). В исполнении мелодии он требовал строжайшего legato, особое внимание уделял ее артикуляции, «произнесению» — расстановке пауз, акцентов, лиг.

Брамс любил фортепиано и сознавался, что пишет для него охотнее, чем для любого другого инструмента. Не этим ли объясняется такое большое количество у Брамса камерных ансамблей с участием фортепиано? Не считая вокальных, из 24 инструментальных ансамблей в 16-ти имеется фортепианная партия. Но для пианиста-солиста он написал не так много произведений, причем преимущественно в ранний и поздний периоды творчества.

Фортепианное наследие Брамса образуют 3 сонаты, 5 вариационных циклов (один — четырехручный), 5 баллад и 3 рапсодии, 27 небольших пьес (не считая написанных для фортепиано в 4 руки, но чаще исполняемых в двухручном переложении).

Обратимся теперь к главным произведениям.

Три фортепианные сонаты принадлежат к наиболее ранним сочинениям, которые композитор решился опубликовать. Остальные произведения, написанные до встречи с Шуманом, — а среди них были и крупные, в

том числе еще четыре сонаты, — молодой взыскательный к себе автор не счел возможным дать в печать¹.

Удивительной свежестью чувств, непосредственностью выражения покоряет музыка этих сонат, созданных в 1852—1853 годах. То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, — Бетховена, Шуберта, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы — Гофмана и Жан-Поля, с ее порывистой, возбужденной речью и фантастически-причудливой поэтической формой. Но сквозь все эти влияния явственно проступает самобытная индивидуальность молодого Брамса — страстного мечтателя, юноши с этически чистой, целомудренной душой, но наделенного мятежными чувствами, бурным темпераментом.

Самой ранней является Соната *fis-moll*, изданная как Вторая, ор. 2. Ее первая часть рапсодична, проникнута мягущимися настроениями. Та же тема, будучи преобразованной, звучит то *fortissimo*, то *pianissimo* и служит основанием для стремительных, динамичных кульминаций. Контрастное сопоставление созерцаний и восторженных порывов воплощено и во второй части — *Andante*, проникновенной теме с тремя вариациями². Скерцо основано на видоизменении данной темы; превосходит в нем средний раздел — трио, музыка которого по складу близка шубертовским маршам. Вступительный мотив финала перекликается с основным образом первой части. Подобные переклички указывают на попытки молодого Брамса усвоить некоторые композиционные принципы Листа.

Путем таких тематических перекличек перекинута арка от начальной части к последней и в следующей Сонате *C-dur*, помеченной ор. 1.

И здесь элегическая задушевность соседствует с титаническими порывами — недаром в эти годы Брамс называл себя «юным Крейслером»! Но музыка первой части (и во многом финала) более наделена героическими

¹ Исключение составляет виртуозное фортепианное Скерцо *es-moll* ор. 4, в котором 18-летний автор находится еще под воздействием различных влияний Шопена и Шумана, отчасти музыки немецкой романтической оперы (Маршнера).

² Эту тему Брамс позже использовал в вокальном дуэте «Звучания» ор. 66.

чертами; начало ее напоминает главенствующие образы отчасти Сонаты № 29 В-dur Бетховена, отчасти фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта. И форма этих частей более стройная. Им противостоит глубокое лирическое содержание второй части — *Andante*, написанной в вариационной форме на тему старинной немецкой любовной песни¹, а также страстная, самозабвенная устремленность музыки среднего раздела скерцо.

Третья соната f-moll, op. 5 — самое зрелое сочинение в этой триаде; оно прочно сохранилось в репертуаре пианистов нашего времени. По кругу образов эта соната сродни Сонате f-is-moll, но ее композиция более целенаправленная: отчетливее проявляется позже столь свойственное зрелому мастеру стремление сковать необузданную фантазию романтика железным обручем классической формы. Все музыкальное развитие словно устремлено к медленной второй части — *Andante*, которая снабжена стихотворным эпиграфом:

Наступает вечер, встает луна,
Две души соединились в любви,
Пребывают в блаженстве

Третья соната, 2 ч



¹ Брамс вернулся к этой мелодии в сборнике «Немецкие народные песни» 1894 года, поместив ее обработку в последнем, 49-м номере «Змея укусила себя за хвост», — шутливо заметил Брамс по поводу использования им в одном из своих последних сочинений темы op. 1.

Это — чудесный ноктюрн; музыка его, преисполненная тонких, поэтичных деталей, выражает полноту восторженных чувств. Первая часть, драматически сконцентрированная, вновь использующая резкие динамические контрасты (господствует главная партия), звучит как расширенное вступление к *Andante*. Ритмически острое танцевальное скерцо с элегически-мечтательным средним разделом сменяется интермеццо — четвертой частью, в которой сжато излагается содержание *Andante*, но в сумрачных тонах, в духе траурного марша. Интермеццо непосредственно примыкает к драматически неустойчивому, мятущемуся финалу. Так скрытая программа отчетливее выявляет замысел этого значительного произведения¹.

Подобная программность присуща Первой из четырех баллад ор. 10, написанной на сюжет известной шотландской народной легенды «Эдвард». Широкими мазками набросанная эпическая картина наделена сильным драматизмом. В других номерах балладное начало не так ясно выражено. Небольшая, буйного склада третья пьеса (Интермеццо) имеет ритмически прихотливые очертания. Остальным свойствен певучий лиризм — более отмеченный индивидуальным своеобразием во второй и близкий к шумановскому в четвертой пьесе (ср. романс «Орешина»).

Эпическое начало, суровый драматизм, яркие контрасты присущи произведениям, созданным в том же жанре в более поздний период. Таковы две рапсодии (*h-moll* и *g-moll*) ор. 79, Баллада *g-moll*, ор. 118 и Рапсодия *Es-dur*, ор. 119. Они проникнуты мужественной энергией, мощью выражения; их тематизм словно высечен из мраморной глыбы, особенно в балладе и последней рапсодии. По духу они близки ранним произведениям Брамса, но насколько отточеннее стала форма, и как изобретательно, свободно использованы в них возможности трехчастной (Рапсодия ор. 79 № 1, Баллада ор. 118, Рапсодия ор. 119) или со-

¹ Вслед за Третьей сонатой была задумана Четвертая, *d-moll*. Ее три части Брамс играл Кларе Шуман. Но замысел не укладывался в рамки фортепиано. На этой основе композитор пытался создать симфонию, однако в конечном итоге написал Фортепианный концерт ор. 15, о котором говорилось выше (см. с. 114—115).

натной композиции (Рапсодия ор. 79 № 2). Это великолепные образцы концертного пианизма Брамса.

Четыре баллады ор. 10 замыкают первый период его фортепианного творчества. Следующее десятилетие посвящено вариационным циклам. С 1853 по 1863 год Брамс издал 6 таких циклов¹.

В разработке этой формы Брамс следует заветам старых мастеров: во всем цикле выдерживается одна тональность (одноименный мажор и минор), неизменным остается и рисунок басовой партии, зато свободным изменениям подвергаются мелодия, гармония, ритм. Однако последование вариаций целеустремленно.

Брамс указывал, что после Шумана возник новый тип цикла, основанный не на формальном варьировании темы. Он не смог найти точного определения для этого типа и назвал его *Phantasievariationen*, что в вольном переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею. Именно таковы лучшие образцы данного жанра у Брамса: в области симфонической литературы — Вариации на тему Гайдна ор. 56 или потрясающая пассакалья Четвертой симфонии, а в области фортепианной — Вариации и фуга на тему Генделя В-dur, ор. 24 (1861) и Вариации на тему Паганини а-moll, ор. 35 (1862—1863).

В первом цикле светлые, радостные вариации, выдержанные в духе генделевской темы, сменяются элегическими минорными, героически-фанфарные — скерцозными, лирические — танцевальными. Но неуклонно подготавливается кульминация — мощная фуга, утверждающая чувство нерушимого оптимизма. Таким содержанием в целом проникнут весь цикл; он принадлежит к числу тех произведений, в которых запечатлены героико-эпические черты творчества Брамса.

Вариации ор. 35 задуманы в ином плане: композитор назвал их «этюдами для фортепиано». Всего он написал 28 этюдов, распределив их поровну в двух тетрадах. Каждая из вариаций основана на показе какого-либо пианистического приема, определенного вида техники. Здесь заключена своего рода энциклопедия пианизма Брамса. Но он не ограничивался только техническими задачами. Пьесы и первой и второй тетради — в обеих

¹ Ор. 9, 21 № 1 и № 2, ор. 23, 24, 35.

вначале излагается тема известного Каприса Паганини¹ — основаны на неуклонном музыкальном развитии, приводящем к эффектной, бравурной кульминации. Но если в предшествующем цикле Брамс более опирался на староклассическую манеру — в духе «Гольдберговских вариаций» Баха, то в этюдах скорее развиты бетховенские традиции.

Итак, после сонатной триады Брамс обратился к овладению контрапунктическим мастерством, методом мотивно-вариационного развития. Все это скажется на последующих крупных произведениях. Что же касается фортепианной литературы, то отныне, с середины 60-х годов, Брамс обращается к миниатюре.

Прежде всего это музыка бытового плана, для домашнего музицирования на фортепиано в 4 руки — Вальсы ор. 39 (1865) и Венгерские танцы (1-я и 2-я тетради — 1869 г., 3-я и 4-я — 1880). Названные произведения снискали всесветную популярность, переложены для многих инструментов и оркестровых составов. Популярность вполне заслуженна — такое очарование присуще этим пьесам, то исполненным бесхитростного лиризма, то пленяющим энергией, задором. Всюду ярко проступает мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства.

В вальсах Брамс предстает истым шубертианцем. Музыка пьес (всего их 16), как уже говорилось, приближена к характеру лендлера, пронизана песенными интонациями, в них ясно заметны черты бытовых образов. Но разработка полна тонких, поэтичных деталей, особенно в вальсах № 2 E-dur, № 7 cis-moll, № 8 B-dur, № 12 E-dur, № 15 As-dur, № 16 cis-moll.

Если в вальсах отражено воздействие венской бытовой музыкальной культуры, то танцы явились данью восхищения венгерским фольклором. С юношеских лет, после встречи со скрипачом Ременьи, Брамс интересовался народными венгерскими мелодиями². Свое пре-

¹ Та же тема обработана Листом в его известном Этюде-каприсе и Рахманиновым в Рапсодии для фортепиано с оркестром.

² Первое претворение венгерских мелодий в музыке Брамса содержится в вариациях ор. 21 № 1 (1853). В те годы, да и позже, он часто и охотно импровизировал на тему известного «Ракоци-марша». В вальсах также иногда прорываются ритмы и интонации венгерского фольклора (см. № 11, 13, 14).

клонение перед ними он запечатлел в этих танцах (о венгерских влияниях в музыке Брамса см. подробнее на с. 161).

Композитор скромно обозначил работу как аранжировку, оговорив, правда, в беседе с одним другом, что на национальные напевы он «взглянул романтическим оком». Но это не просто гармонизации напевов. В рамках одной пьесы Брамс обычно сочетает несколько контрастных мелодий, отшлифовывает их, варьирует, свободно вплетает изобретенные им темы¹. В первых двух тетрадах (№ 1—10) колорит светлее, ритм зажигательнее, сопоставления ярче; в последних двух (№ 11—21) преобладают сумрачные тона, умеренные темпы, фактура этих пьес сложнее, они дальше отходят от бытовых прообразов.

В последний период творчества Брамс переключился на камерную трактовку фортепиано. В 1892—1893 годах в четырех сборниках — ор. 116—119 — он опубликовал 20 пьес (частично написанные ранее). За исключением Баллады ор. 118 и Рапсодии ор. 119, все это мелкие пьесы, которые Брамс наделил названиями «Каприччио» (3 пьесы) и «Интермеццо» (14 пьес; им родствен Романс ор. 118)². Первые носят деятельный, оживленный характер; вторые проникнуты чувством сдержанной скорби или просветленной печали — они близки по духу лирико-философским песням позднего Брамса. Здесь раскрываются личные, интимные грани душевной жизни автора — это словно его дневниковые записи, лирические монологи. Гибкость в передаче оттенков мыслей и переживаний сочетается в них с предельным лаконизмом композиции (в интермеццо изобретательно варьированы возможности простой трехчастной формы), а сложное содержание выражено скупыми средствами — прежде всего словно говорящей мелодикой.

«Колыбельными своих страданий» назвал Брамс Три интермеццо ор. 117. Первому из них (Es-dur) предпослан стихотворный эпиграф из шотландской народной песни:

Спи, сладко спи, дитя мое,
Чтоб не видеть мне слез твоих!

¹ В № 11, 14 и 16 народные напевы не использованы.

² До того, в 1876 г., Брамс издал 4 каприччио и 4 интермеццо ор. 76.



Напевными речевыми интонациями насыщены также мелодии op. 116 № 6 (E-dur), op. 118 № 2 (A-dur, особенно средний раздел), Романс op. 118 № 5 (F-dur), op. 119 № 3 (C-dur) и другие. Вместе с тем фортепианная фактура этих пьес сложная, многослойная, ритмы прихотливы, часты модуляционные отклонения. И, как широкий вздох измученной души, на этом зыбком фоне рельефно вырисовываются выразительнейшие мелодии редкой красоты.

Таковы сокровенные душевные исповеди Брамса, которые он доверил под конец жизни своему любимому инструменту.

*

Брамс много работал в камерно-инструментальном жанре. Характерная для него склонность к тонкой отделке художественных деталей, что является отличительной особенностью камерности, обусловила этот интерес. Причем продуктивность возрастала в переломные годы, когда Брамс ощущал необходимость дальнейшего развития и совершенствования своих творческих принципов.

Можно наметить три периода в становлении камерно-инструментального стиля Брамса, которые в целом соответствуют основным периодам его творчества, хотя частично и не совпадают с ними.

На десятилетие 1854—1865 приходится наибольшее количество произведений. Девять различных камерных ансамблей создано в эти годы: Фортепианное трио, два струнных секстета, три фортепианных квартета¹, Виолончельная соната, Валторновое трио, Фортепианный

¹ Третий фортепианный квартет закончен значительно позже, но задуман в 1855 г.; см. об этом дальше.

квинтет; помимо того, множество других сочинений, уничтоженных беспощадно требовательным к себе автором (их количество, вероятно, исчисляется десятками!). Все это говорит об огромной творческой активности молодого композитора, о его неустанных, настойчивых поисках в обнаружении и закреплении своей художественной индивидуальности. «Опытным полем» в этом отношении служила камерная музыка — для фортепиано и особенно для инструментальных ансамблей, хотя в эти же годы Брамс много работал и в области вокальных жанров. Данный период завершается «Немецким реквиемом». Это первое масштабное по замыслу и воплощению произведение композитора. Он вступает в полосу зрелого мастерства.

На десятилетие 1873—1882 приходится меньшее количество камерных сочинений — всего шесть: три струнных квартета, Первая скрипичная соната, Второе фортепианное трио, Первый струнный квинтет (причем в двух — в квартетах — использована музыка, написанная в предшествующий период). Другие художественные задачи волновали в эти годы Брамса: он обратился к крупным симфоническим замыслам. Композитор достиг высшей точки своего творческого развития. У него не было столь интенсивной потребности «проверять» себя в камерно-инструментальной области.

В 1885 году Брамс закончил Четвертую симфонию. Он ощущал огромный прилив творческих сил, но вместе с тем намечались и кризисные моменты. Это один из важных переломных моментов в его биографии. Наступает плодоносный период «творческой осени». Именно в данный период — опять-таки не случайно! — увеличивается количество камерных сочинений и возрастает их вес. В одно только лето 1886 года Брамс написал четыре замечательных произведения: Вторую и Третью (законченную два года спустя) скрипичные сонаты, Вторую виолончельную сонату, Третье фортепианное трио; в последующие годы — Второй струнный квинтет, Кларнетное трио, Кларнетный квинтет и две кларнетные сонаты. Итого за восемь лет — девять сочинений!

Три разных периода определяют различия и в образно-эмоциональной сфере, и в стилистике камерных ансамблей Брамса. Наиболее многообразна группа

первых девяти произведений. Композитор находится в состоянии творческого брожения. Он порывист и неустойчив, пробует найти себя в самых различных направлениях; то не задумываясь, обрушивает на слушателя лавину обуревающих его субъективных переживаний, то ищет путей создания более доходчивой и объективной, «общезначимой» музыки. Область юношески свежих, порывистых романтических чувств с щедрой красотой раскрыта в этих произведениях, среди которых возвышается гениальный Фортепианный квинтет.

Вторая группа предстает менее цельной. Брамс иногда возвращается к темам и образам, волновавшим его в предшествующие годы, но передает их в несколько «засушенном» виде. И нередко рациональное начало в этих произведениях преобладает над эмоциональным, скрывая непосредственность выражения.

Третья группа вновь образует вершину камерно-инструментального творчества Брамса. Полнота и многообразие образно-эмоционального содержания сочетается с зрелым мастерством. Обращает на себя внимание усиление, с одной стороны, героико-эпической струи, а с другой — еще более личной, субъективной — уже не столько романтически мятежной, сколько усталой и покорной. Такое противоречие является показателем кризисных лет в последний период жизни Брамса.

Вкратце остановимся на характеристике отдельных произведений.

Для наглядности изложения будем рассматривать эти 24 сочинения по тем составам, которые в них использованы. Как указывалось, в шестнадцати участвует фортепиано. Но сначала — о струнных ансамблях.

Всего их семь — три квартета, два квинтета, два секстета¹. Эти разные по своим красочным возможностям составы привлекали композитора в различные периоды творчества: в годы 1859—1865 написаны секстеты, в 1873—1875 — квартеты, в 1882—1890 — квинтеты. Содержание ранних и поздних сочинений — секстетов и квинтетов — проще, ближе к старинным дивертисментам XVIII века или оркестровым серенадам самого

¹ В Квинтете ор. 115 партия кларнета, по указанию автора, может быть заменена альтom. Таким образом, и это произведение можно считать написанным для струнного ансамбля.

Брамса, тогда как музыка квартетов более углубленна и субъективна.

Секстеты (для двух скрипок, двух альтов, двух виолончелей) В-dur, op. 18 и G-dur, op. 36 мелодичны, ясны и просты по композиции. Это ранние образцы музыки Брамса популярного склада (см., помимо названных серенад, Вальсы op. 39, Венгерские танцы и другие). На первом произведении сказалось изучение венской классики — Гайдна, Бетховена, Шуберта; второе несколько утяжелено контрапунктической работой. Но оба они утверждают светлое, радостное приятие жизни.

Иные стороны действительности отображены в струнных квартетах.

Брамс признался как-то в беседе, что до начала 70-х годов написал около двадцати произведений для струнного квартета, но не опубликовал их, рукописи уничтожил. Из сохранившихся два — с-moll и a-moll — были в переработанном виде изданы под op. 51 в 1873 году; через три года вышел из печати Третий квартет В-dur, op. 67.

Замысел первого из этих сочинений относится еще к середине 50-х годов, к периоду душевной неустойчивости, бурных переживаний Брамса. Патетикой, мятущимся настроением пронизаны все части квартета — чрезвычайно собранные, лаконично изложенные; сумрачные краски здесь преобладают. Эта музыка родственна Симфонии g-moll Моцарта. Вспоминается также образ гётевского Вертера с его драмой сломанной мечты... Меланхолический колорит свойствен и Второму квартету, но тона его светлее; в финале, а до того в ряде эпизодов других частей прорываются радостные чувства. Третий квартет в художественном отношении слабее предшествующих, но содержит немало выразительных эпизодов, особенно в средних частях.

Два квинтета — F-dur, op. 88 и G-dur, op. 111 — написаны для однородного состава — двух скрипок, двух альтов и виолончели. Главенство сочного альтово-тенорового тембра¹ способствует выражению теплых, сердечных чувств, а отчетливость и краткость изложения —

¹ Кстати, напомним, что Брамс вообще любил низкие, «темные» тембры альтов и виолончелей (см. побочную партию первой части Четвертой симфонии), равно как и низкий женский голос — контральто. Отсюда в последние годы жизни пристрастие к кларнету.

их общедоступности. Напевный, мужественный характер присущ Первому квинтету; радостная непринужденность в духе И. Штрауса — Второму. Яркий свет излучает музыка его первой части и трио в третьей части, тогда как во второй встречаются моменты страстной жалобы. С тем большей непосредственностью расцветает буйное веселье финала, особенно там, где звучат интонации и ритмы венгерского чардаша.

Второй квинтет принадлежит к числу лучших камерных сочинений Брамса.

Разнообразным содержанием наделены сонаты — две для виолончели (1865 и 1886) и три для скрипки с фортепиано (1879, 1886 и 1888).

От страстной элегии первой части к печальному, венскому по своим оборотам менуэту второй части и фугированному финалу с его напористой энергией — таков круг образов Первой виолончельной сонаты e-moll, op. 38. Духом мятежной романтики овеяна Вторая соната F-dur, op. 99; она вся пронизана острой конфликтностью, взволнованными душевными порывами. И если это произведение уступает предшествующему в цельности, то все же превосходит его в глубине чувств и драматизма.

Живым свидетельством неистощимой творческой фантазии Брамса могут служить скрипичные сонаты — каждая из них неповторимо индивидуальна.

Первая соната G-dur, op. 78 привлекает поэтичностью, широким, текучим и плавным движением; в ней есть и пейзажные моменты — словно весеннее солнце пробивается сквозь сумрачные, дождевые облака... Вторая соната A-dur, op. 100, песенная, жизнерадостная, изложена лаконично и собранно. Неожиданно во второй части обнаруживается влияние Грига. Вообще некоторая «сонатинность» — отсутствие большого развития, драматизма — выделяет ее среди других камерных сочинений Брамса. Особенно велики отличия от Третьей сонаты d-moll, op. 108. Это одно из наиболее драматичных, конфликтных произведений композитора, в котором с большим совершенством развиты мятежно-романтические образы Второй виолончельной сонаты.

Показательна в этом плане первая часть. Несмотря на контрастность содержания, ее главная и побочная

партии близки друг другу; вторая тема дает обращение основных мотивов первой, но в иных соотношениях длительностей (см. примеры 38а, 38б).

Обе темы нервно-возбужденные, что далее приводит к остродраматичной разработке, особенно в эпизоде длительно выдержанного органного пункта на доминанте (46 тактов). Напряжение усиливается благодаря ложной репризе (отклонение в *fis-moll*, затем *D-dur*). Лишь после бурного взрыва чувств возникает первоначальный

III скрипичная соната, 1 ч., главная партия

38а Allegro
Скр.

p sotto voce, ma espress.

Ф-п. *p sotto voce*

Побочная партия

38б Allegro
Скр.

espress. sf

Ф-п. *sf mp*

облик главной партии. Выразительный штрих в коде — просветление в мажоре после заключительного органного пункта на тонике (22 такта).

Если музыка второй части, где чудесная по напевной щедрости главная тема дополняется другой, более страстной, полна тепла и человечности, то в следующей части преобладают образы жутких видений. Как неотвязная мысль, как напоминание о каком-то кошмаре звучит главенствующий краткий мотив...

В финале с прежней силой прорывается бурно протестующее начало. На ритмическом движении тарантеллы возникают образы то горделивого утверждения, то безудержного падения — так создается действенная атмосфера борьбы. Этот финал может быть причислен к лучшим героико-драматическим страницам музыки Брамса (ср. с Третьей симфонией).

Менее ровно содержание трех фортепианных трио.

Первое трио H-dur, op. 8 принадлежит перу 20-летнего автора. Оно покоряет юношеской свежестью изобретения, романтической взволнованностью. Но, как это имело место на раннем этапе творчества Брамса, образные сопоставления не всегда соразмерены. Композитору не удалось полностью устранить этот недостаток и в позднейшей редакции (1890), когда подверглось сокращению около трети музыки. Второе трио C-dur, op. 87 (1880—1882) лишено такой эмоциональной непосредственности, хотя по форме оно более совершенно. Зато Третье трио c-moll, op. 101 (1886) стоит на уровне лучших камерных сочинений Брамса. Оставляет неизгладимое впечатление мужественная сила, сочность и полнокровие музыки этого трио. Эпической мощью проникнута первая часть, где железная, неуклонная поступь темы главной партии дополняется вдохновенной гимнической мелодией побочной.

Начальное зерно их интонаций совпадает. Этот оборот пронизывает дальнейшее развитие. Образы скерцо, весь его причудливый склад контрастируют с третьей частью, где главенствует простой волнующий напев в народном духе. Финал достойно завершает цикл, прославляя созидательную волю человека, его дерзновенные подвиги.

В ином, бесхитростном плане Брамс воспел радость жизни в Трио Es-dur, op. 40, использующем необыч-

ный состав — натуральную валторну (может быть заменена виолончелью), скрипку и фортепиано. Созданное в середине 60-х годов, произведение это, однако, увлекает молодым и свежим, эмоционально открытым восприятием жизни. Музыка развивается привольно и легко. В ней слышатся меланхолические томления и страстное упоение природой; возникают также веселые картины лесной охоты. Может быть, ни в одном другом сочинении так полно не раскрылась чистая, восторженная душа Брамса-романтика!..

К еще более раннему периоду относятся три фортепианных квартета, задуманных на рубеже 50—60-х годов. Первые два — *g-moll*, *op. 25* и *A-dur*, *op. 26* — были тогда же завершены. В этих произведениях даны два разных образных решения. Первый квартет, как и Первое трио, отличается щедрым изобилием тематизма, романтической сменой образов, широким охватом различных оттенков душевных состояний: патетики, не лишенной трагизма, чувств смутной тревоги или безмятежной радости — с использованием венгерско-цыганских мотивов. Второй квартет, выдающий сильное воздействие венской классики, менее контрастен по содержанию — в нем безраздельно царит светлый, бодрый колорит. В одном плане выдержан и Третий квартет *c-moll*, *op. 60* (задуман в то же время, закончен только в 1874 г.), но склад его иной, близкий Первому струнному квартету. Вновь, как и там, вспоминается образ трагически несчастного, обрекшего себя на смерть Вертера. Но порывы отчаяния здесь переданы с еще большей страстностью.

Совершенное выражение периода «бури и натиска» в творческой биографии Брамса дает Фортепианный квинтет *f-moll*, *op. 34*. Это произведение является лучшим не только в данном периоде, но, пожалуй, и во всем камерно-инструментальном наследии композитора. В. Стасов справедливо назвал квинтет «истинно гениальным», отмечая «трагичность и нервную силу» первой части и «несравненную мощь», «колоссальность» скерцо.

Брамс обратился к сочинению в 1861 году, задумав его для струнного состава. Но мощь и контрастность образов перекрывали возможности струнных. Тогда была написана редакция для двух фортепиано, но и она не

удовлетворила композитора. Лишь в 1864 году оказалась найденной нужная форма, где струнный квартет поддержан фортепиано¹.

Музыка квинтета достигает подлинной трагедийности. Каждая часть насыщена образами действия, тревожных порывов и страстного беспокойства, мужественности и непреклонной воли. Волнующая душевная драма с большой силой передана в первой части, различные темы которой объединены тонкой контрапунктической и вариационной работой, гибкими мотивными связями, подготавливающими переходы от одного состояния к другому (см. примеры 39а — д).

Для второй части характерен круг тех образов, которые выражают типичные для Брамса чувства застенчивой душевной боли, робкой надежды. Покачивающийся ритм колыбельной сочетается с элементами лендлера. Наметившиеся моменты жанровых обобщений усилены в скерцо, по-бетховенски обостряющем конфликты. Рождается представление об ожесточенной схватке с коварным и увертливым врагом. В трио еще более подчеркнут массовый характер марша, который приобретает ликующе-победное звучание, — здесь запечатлены

Фортепианный квинтет, 1 ч., первая тема

39а Allegro non troppo
Стр.
ff

39б Вторая тема
Скр.
p espress.

¹ Моцарт и Бетховен не давали такого сочетания; Шуберт в «Форельном квинтете» с фортепиано использовал контрабас. Первым обратился к данному ансамблю Шуман; Брамс обогатил эти возможности. Вслед за тем выдающиеся произведения для фортепианного квинтета создали Франк, Танеев, Дворжак, Шостакович.

Третья тема

39 в

Ф.-п. *pp* *sempre p*

Четвертая тема

39 г Альт

Ф.-п. *p*

Пятая тема

39 д Скр.

Ф.-п. *p*

В-чель

образы освободительной борьбы, победных народных шествий (ср. с финалом Первой симфонии). Четвертая часть переводит действие в новую стадию борьбы, но не показывает ее исхода. Возникают тематические переклички и с первой частью, и с «увертливой» темой скерцо, олицетворяющей силы зла. Финал квинтета говорит о нескончаемой борьбе за счастье, полной драматизма и острых противоречий.

К той же теме, каждый раз решая ее по-другому, Брамс вернулся к концу жизни в Третьей скрипичной

сонате и в Третьем фортепианном трио. Но в последних четырех камерных сочинениях (1891—1894) воплощены иные темы и образы.

Эти произведения связаны с кларнетом¹. Не только знакомство с замечательным исполнителем на этом инструменте (Мюльфельдом из мейнингенского оркестра), но и самый тембр кларнета — его пластичная, полнозвучная и одновременно задушевная интонация — привлекли Брамса.

Менее удачным представляется Трио для кларнета, скрипки и фортепиано *a-moll*, *op.* 114. Несмотря на отдельные выразительные страницы, все же рациональность композиции преобладает в нем над вдохновением. В идеальном соотношении эти два фактора находятся в следующем произведении — Квинтете для кларнета и струнного квартета *b-moll*, *op.* 115². Тема его — прощание с жизнью, но одновременно и радость существования, сдерживаемая душевной болью. Аналогичные темы волновали Брамса и в Первом струнном, и в Третьем фортепианном квартетах. Но там их разрешение приобретало нервно-взвинченный, сгущенно драматический оттенок; здесь же во всех частях цикла, единых по настроению, разлит ровный скорбный свет, словно излучаемый ласковым закатным солнцем. Единство настроения поддерживается также постоянным возвращением видоизмененного основного мотива произведения. В целом же его музыка поражает мудрой простотой: скупыми средствами композитор добивается предельной выразительности.

Двумя сонатами для кларнета с фортепиано — *f-moll* и *Es-dur* — *op.* 120 Брамс простился с камерно-инструментальным жанром; первая — драматична, с чертами эпической широты, вторая — более лирична, в характере страстной элегии. Спустя два года по окончании этих сонат, в 1896 году, Брамс создал еще два, последних своих произведения, но в других жанрах: «Четыре строгих напева» для баса с фортепиано и «11 хоральных прелюдий для органа» (изданы посмертно).

¹ Кларнет может быть заменен альтom.

² Впервые подобное сочетание инструментов дал Вебер; Брамс в последние годы жизни очень любил его квинтет. В трио кларнет использовали и Моцарт, и Бетховен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Брамс умер в преддверии XX века. В его творчестве обобщены многие струи музыкальной классики, в том числе романтической музыки XIX века, но вместе с тем оно наделено современным содержанием, устремленным в будущее. В такой органичной взаимосвязи классического и современного заключается специфика Брамса.

Он был убежденным восприимчивым и продолжателем национальных музыкальных традиций. Он был также замечательным знатоком поэтики и мелодики немецкой народной песни. Строй его музыкальной речи глубоко национален. Можно без преувеличения сказать, что среди немецких композиторов XIX века — да, быть может, и не только XIX века! — никто так не знал и не любил народную песню, как Брамс.

С не меньшим интересом он относился и к народной музыке других национальностей — в первую очередь австрийской, славянской, венгерской. Танцевально-жанровые образы в духе австрийского лендлера, нередко с оттенком славянской мелодики, образуют самые сердечные, душевные страницы музыки Брамса. Помимо того, «славянизмы» явно ощущаются и в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приемах интонационного развития или ладовой модуляции¹. Ярко сказались в ряде сочинений Брамса, начиная с самых ранних, юношеских, до поздних, последних, интонации и ритмы венгерской народной музыки (так называемого стиля «вербункош»). Их воздействие преимущественно заметно при передаче образов непринужденного веселья, горделивого утверждения воли или напряженной экспрессии².

¹ Помимо названных выше песен, см. такие произведения, как Серенада ор. 11 (менуэт), Струнный секстет ор. 18 (первая часть, финал), Фортепианный квартет ор. 26 (финал), фортепианные Вальсы ор. 39, «Песни любви» ор. 52 и 65, Струнный квинтет ор. 111 и многие другие.

² Напомним следующие произведения: фортепианные Вариации на венгерскую тему ор. 21 № 2, Фортепианный квартет ор. 25 (финал), среди фортепианных вальсов № 11, 13, 14, Скрипичный концерт (финал), Фортепианное трио ор. 87 (вторая часть), Второй фортепианный концерт (2-я тема финала), Струнный квинтет ор. 111 (финал) и пр.

Чуткое проникновение в психический строй другой нации доступно лишь художникам, органично связанным со своей национальной культурой. Таков Глинка в «Испанских увертюрах», Бизе в «Кармен». Таков и Брамс — выдающийся немецкий художник, обратившийся к славянской или венгерской народной стихии.

Но, конечно, у него преобладает воздействие немецкой народной песенности, что сказывается на интонационном складе тематизма (характерно, в частности, строение мелодий по тонам трезвучия), на часто встречающихся плагальных оборотах. И в гармонии большую роль играет плагальность; нередко также в мажоре применяется минорная субдоминанта, а в миноре — мажорная. Произведениям Брамса присуще ладовое своеобразие; примечательно характерное «мерцание» мажора — минора. Вообще ему свойственно подчеркивание III ступени — наиболее чуткой в окраске ладового наклонения. Отсюда значение терции и ее обращения — сексты — как опорной точки в мелодии. Излюблены им и приемы ее терцового или секстового удвоения.

Влияние народной песни скрешивалось у Брамса с усвоением музыкальных традиций прошлого. Они были им изучены с исчерпывающей полнотой. И в этом отношении он не имел равных среди своих современников и непосредственных предшественников. Никто не может быть поставлен рядом с ним в знании музыки не только романтической или венской классической, но и более древних времен — вплоть до старинных полифонистов, Шютца и Палестрины. Творения Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шумана служили ему путеводными светилами. Все время возвращаясь к ним, Брамс на классических творениях проверял свои художественные искания.

Но он не ограничивался прошлым, не отворачивался от действительности. Опираясь на народную песню, на завоевания музыкальной классики, Брамс с современных позиций развивал их.

Особым своеобразием отмечена трактовка им принципов формообразования. Наряду с новыми формальными схемами, он прибегал к давно, казалось бы, вышедшим из употребления; таковы — старосонатная форма, вариационная сюита, приемы *basso ostinato*; он давал двойную экспозицию в концерте, применял

принципы *concerto grosso*. Однако это делалось не ради стилизаторства, не для любования отжившими формами: такое всестороннее использование веками устоявшихся структурных закономерностей носило глубоко принципиальный характер. Брамс хотел доказать способность старых композиционных средств к передаче современного строя мыслей и чувств. Он обращался к ним еще потому, что стремился обуздать неуравновешенный порыв собственной фантазии, бушевавшие его возбужденные, тревожные, мятущиеся чувства. Нелегко ему удавалось это при воплощении масштабных замыслов. Тем более настойчиво Брамс претворял старые формы и принципы развития. Он вносил в них много нового.

Большую ценность представляют его достижения в разработке принципов варьирования, которые он сочетал с сонатными принципами. Опираясь на Бетховена (см. его 32 вариации для фортепиано или финал Девятой симфонии), Брамс добивался в своих циклах контрастной, но целеустремленной, сквозной драматургии. Свидетельством тому служат вариации на тему Генделя, на тему Гайдна или пассакалья Четвертой симфонии.

В трактовке сонатной формы Брамс также дал индивидуальные решения: свободу выражения он умерял классической логикой развития, романтическую взволнованность — строго рациональным проведением мысли. Множественность образов при воплощении драматического содержания — типичная черта музыки Брамса. Поэтому, например, пять тем содержатся в экспозиции первой части Фортепианного квинтета, три разнохарактерные темы имеет главная партия финала Третьей симфонии, две побочные — в первой части Четвертой симфонии и т. д. Эти образы контрастны, что нередко подчеркивается ладовыми соотношениями¹.

Разработке образов главной партии Брамс уделял большое внимание. Ее темы на протяжении части нередко повторяются, причем в той же тональности, что

¹ Например, в первой части Первой симфонии побочная партия дана в *Es-dur*, а заключительная в *es-moll*; в аналогичной части Третьей симфонии при сопоставлении тех же партий — *A-dur* — *a-moll*; в финале названной симфонии — *C-dur* — *c-moll* и т. п.

свойственно форме рондо-сонаты. В этом проявляют себя балладные черты музыки Брамса. Главной партии резко противопоставлена заключительная, которая наделяется энергичным пунктированным ритмом, маршевойстью, порой горделивыми оборотами, почерпнутыми из венгерского фольклора¹. Побочные же партии, основанные на интонациях и жанрах венской бытовой музыки, носят незавершенный характер, не приобретают значения лирических центров, зато являются действенным фактором развития и часто подвергаются большим изменениям в разработке. Последняя проводится сжато и динамично, ведь разработочные элементы уже есть в экспозиции.

Брамс превосходно владел искусством эмоционального переключения, сочетания в едином развитии разнокачественных образов. Этому помогают многосторонне разработанные мотивные связи, широкое применение контрапунктических приемов. Поэтому ему так удавались возвращения к исходной точке повествования — в рамках и простой трехчастной формы в фортепианных миниатюрах, и куплетной в песне. Изобретательно, каждый раз по-новому достигал он этого при подходе к репризе в сонатном *allegro*. Для обострения драматизма Брамс любил также смещать границы разработки и репризы, что иногда приводило к отказу от полного проведения главной партии. Соответственно возрастало значение коды как момента высшего напряжения в развитии части. Замечательные тому примеры содержатся в первых частях Третьей и Четвертой симфоний.

Брамс — мастер музыкальной драматургии. Как в границах одной части, так и во всем инструментальном цикле он давал последовательное утверждение одной идеи, но, сосредоточив внимание на внутренней логике музыкального развития, пренебрегал внешне красочным изложением мысли. Таково отношение Брамса к виртуозности; таково же его отношение к колористическим возможностям инструментальных ансамблей, оркестра. Ибо в центре творческих интересов Брамса — передача волнующей душевной драмы. Все средства выразительности подчинялись этому.

И прежде всего — тематизм.

¹ См. первые части Первой и Четвертой симфоний, Скрипичного концерта и др.

У Брамса, особенно в вокальной музыке, встречаются закругленные мелодии замечательной пластичной красоты. Но чаще темы его разомкнуты — их рисунок сложен, что вызвано желанием максимально выявить многообразие оттенков содержания, показать его изменчивость. Отсюда и размыкание тематических границ, и неожиданность модуляционных отклонений, и использование сложных, «зыбких» ритмов, и совмещение в одновременности четных и нечетных метров, и внедрение в плавную мелодическую линию синкоп и т. д. Даже в становление первоначального музыкального образа приносятся элементы варьирования: то при своем возвращении мелодия подвергается гармонической «перекраске», то она ритмически оживляется, то в тему вплетаются контрапунктирующие голоса, то еле заметными штрихами варьируется фон и т. п. При этом сохраняется тесная взаимосвязь компонентов композиции — все пронизано глубоко продуманной, тонкой мотивной работой.

Б. В. Асафьев отмечал, что даже в миниатюрах Брамса везде и всюду ощущается развитие. Это одна из характернейших, самобытных черт его музыки. В чем ее сущность? Классик по убеждениям и симпатиям, он в музыкальных образах запечатлевал диалектику противоречий душевного мира людей своего времени, многозначность и емкость психологических состояний, внезапность их переключений, их изменчивость. Но Брамс избегал субъективизма в выражении чувств — строгой логикой развития, рационально их соотносил и выверял. Вот почему, при всей романтической порывистости, его музыке присуща благородная сдержанность.

Брамс говорил: «Писать так красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем по крайней мере писать так же чисто, как он». Речь идет не столько о технике, сколько о содержании музыки Моцарта — о ее этической красоте. Брамс создавал музыку значительно более сложную, нежели Моцарт, отражая неизмеримо возросшую сложность и противоречивость своего времени, но он следовал этому девизу, ибо стремлением к высоким эстетическим идеалам характеризуется вся творческая деятельность Иоганнеса Брамса.

СТАТЬИ

К ПОЛЕМИКЕ О РОМАНТИЗМЕ¹

Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметить, как обозначить его, как наткнуть на него палец?

П. Вяземский — В. Жуковскому

Я заметил, что все имеют у нас самое темное представление о романтизме.

А. Пушкин — П. Вяземскому

1.

Исследовательская литература о романтизме необъятна. Немало написано, преимущественно на иностранных языках, и о его претворении в музыку. Однако острота дискуссии не утихла — спор о романтизме продолжается. И на Западе, и у нас все еще нет установившихся взглядов на романтическое искусство, на его идейно-эстетическую сущность и творческий метод, на исторические границы этого художественного явления. Если обострить противоречия суждений, можно поляризовать две крайние точки зрения.

Согласно одной из них, которой придерживаются многие буржуазные исследователи, романтизм рассматривается как нечто вневременное, как явление, исконно присущее искусству на разных этапах его развития и в прошлом, и в настоящем. «Романтизм — это вечное стремление человечества к прогрессу», — утверждает, например, М. Журьян². Еще более категоричен

¹ Статья написана в 1965 г. В следующем году автор сделал доклад на эту тему в Московской консерватории. Окончательная редакция относится к 1967 г. Публикуется впервые.

² Jourdan M. Histoire du Romantisme en France. Paris, 1927, p. 15. Истоки же романтизма XIX века усматриваются в литературе не только XVIII, но XVII и даже XVI столетия. См.: Bertrand Louis. La Fin du classicisme et retour à l'antique. Paris, 1896.

М. Дойчбайн. Он полагает, что исторический метод якобы уже исчерпал себя — требуется иной, феноменологический метод для изучения «духа» романтизма, «романтического в себе»: оставаясь в сущности своей неизменным, он в разные эпохи приобретает конкретно-реальные черты¹.

Эти идеалистические воззрения, приводившие к расширительному толкованию романтизма, частично имели место и у нас. Так, А. Блок (1919) писал: «Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией... Романтизм есть дух, который струится под всякой заставляющей формой и в конце концов взрывает ее»². Отражение таких взглядов можно найти и у А. В. Луначарского, пытавшегося в статье «Романтика» (1928) обнаружить историческую цикличность в смене «классического» искусства и «романтического»³.

Советской науке на известных этапах ее развития была свойственна другая крайность — ограничительное понимание романтизма, которое невольно приводило к негативной его трактовке. Возникало это из-за стремления теоретически обосновать и разработать метод реалистического искусства. Тогда романтизм в пылу полемики объявлялся синонимом идеализма. Один исследователь в 1937 году договорился до следующего силлогизма: «Романтизм противопоставлен реализму и подменяет объективное познание действительности верой в ирреальные силы, мистицизм. Иначе говоря, романтизм как таковой — явление отрицательное»⁴. Не-

¹ Deutschbein Max. Das Wesen des Romantischen. Göthen, 1921, S. VI.

² Блок А. О романтизме. — Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 365, 367. Такого широкого толкования романтизма придерживался и В. Белинский (в статьях о Пушкине), и Ап. Григорьев, труды которого были хорошо знакомы Блоку (тот высоко ценил его как критика).

³ Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1958, с. 354—360.

⁴ Мейлах Б. Пушкин и романтизм. Л., 1937, с. 9—10. Ср. аналогичные высказывания: «Романтизм — стремление к тому, что невозможно в жизни» (Переверзев, 1923); «Романтизм — ирреальный идеализм» (Сакулин, 1929); «Романтизм идеалистичен» (Фриче, 1930) и др. Такие утверждения, правда, не новы. «Романтизм в своей сущности есть ясно выраженное идеалистическое мировоззрение», — писал еще И. Замотин (Романтический идеализм в русском обществе и литературе. Пб., 1908).

смотря на всю абсурдность приведенного силлогизма, его появление симптоматично. Ведь недаром так часто (и по сей день!) к романтическим произведениям применялись определения вроде следующих: напыщенность, велеречивость, многословность; нечеткость, расплывчатость идеалов; зыбкость, неясность выражения и т. п. Романтических художников упрекали в отходе, отрыве от жизни (прибежищем от действительности им якобы служило прошлое, фантастика, сказка, идеальная мечта и пр.); им приписывали «крайности», «излишества»; их обвиняли в сосредоточении внимания исключительно на передаче субъективных чувств, к тому же окрашенных в тона разочарования, резиньяции и т. д. Вольное или невольное осуждение сквозит в подборе подобных определений и эпитетов.

С новой силой вспыхнули негативные суждения о романтизме после философской дискуссии 1947 года, которая немало запутала этот вопрос. В результате противопоставление реализма романтизму уподоблялось отношению материализма к идеализму. А отсюда делался дальнейший вывод: романтизм — это антиреализм. Справедливо отмечал О. В. Лармин, что подобные теории переносили особенности борьбы литературных направлений XIX века на все искусство в целом. «Полученная схема накладывалась на все исторические эпохи и все виды искусства»¹. С откровенной прямолинейностью эту явно ошибочную точку зрения отстаивал В. А. Разумный. «История искусства, — писал он, — есть история становления и развития правдивого, реалистического искусства в борьбе с различными формами антиреализма. Эта история охватывает гигантский период от первых наскальных изображений, созданных рукой первобытного человека во мраке пещер (?!), до современного искусства, опирающегося на весь прогрессивный опыт человечества»². К сожалению, такие взгляды оказались живучими. Их отзвуки порой слышатся и в работах недавнего времени³. Вред от них

¹ Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., 1964, с. 112.

² Разумный В. А. Проблема типического в эстетике. М., 1955, с. 5.

³ См. «Очерки марксистско-ленинской эстетики» (М., 1960, вып. 2, глава «Развитие реализма как основное содержание процес-

значителен: затемняется и без того сложная проблема романтизма.

Нашей эстетической науке не удалось ее полностью разрешить и поныне. Следуя за литературоведением, она устанавливает разные типы реализмов как главенствующие на протяжении истории искусства начиная чуть ли не с XVI века¹. Таковы реализм ренессансный (эпохи Возрождения), просветительский (XVIII в.), критический (XIX в.), социалистический и современный критический (XX в.). В ряду этих реализмов романтизм выглядит каким-то интермеццо, появление которого загадочно и не вполне закономерно². Действительно, если реализм дает наибольшие возможности для художественно правдивого отображения действительности, а романтизм неминуемо ему в этом уступает, тогда наследие просветительского реализма предстанет идейно-эстетически более совершенным, нежели наследие романтическое. И уже, конечно, оно никакого сравнения не выдерживает с наследием критического реализма XIX века! Однако, если на время отвлечься от литературы, как же объяснить, что именно романтическая музыка до сих пор заполняет концертные эстрады и подмостки театров, доставляя высокое эстетическое наслаждение широчайшим массам слушателей? Оказывается, не так-то просто разделаться с этим «интермеццо», вклинившимся, согласно некогда принятой у нас схеме, в процесс непрерывной эволюции реализма. Следовательно, либо романтизм не является чем-то случайным, неким инородным телом в этой эволюции, либо уязвима предлагаемая схема развития реализма.

Гордиев узел возникших противоречий я не берусь

са исторического развития искусства») или передовицу журн. «Вопросы философии», 1962, № 9, с. 9, где основной закономерностью в развитии мирового искусства вновь утверждается «борьба реализма против нереалистических методов искусства».

¹ Эти художественные типы рассматриваются в последнем, наиболее капитальном исследовании «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер» (М., 1962; далее сокращенно: Теория литературы).

² И. Волков, например, называет романтизм искусством «переходной эпохи» (?), причем подчеркивает, что художественная правда его выражения почти целиком исчерпывается субъективным содержанием (см.: Волков И. Романтизм. — В кн.: Творческий метод. М., 1960, с. 185; далее сокращенно: Творческий метод).

разрубить в рамках данных заметок — для этого требуются коллективные усилия искусствоведов. Мне все же представляется, что указанные противоречия удастся преодолеть только при обращении к единственно верному историческому методу — тому методу, который утверждал В. И. Ленин в своих трудах, указывая: «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь (α) исторически; (β) лишь в связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории»¹. Пренебрежение этими требованиями приводит к смещению общей перспективы исследования, способствует рождению догматических построений.

С этих позиций я не могу согласиться с тем, что понятие стиля как исторической категории на протяжении последних десятилетий оказалось у нас вытесненным понятием «художественный метод»². Началось это еще с 20-х годов, когда литературная критика стремилась определить черты нового реалистического метода, позже названного социалистическим. Для дефиниции данного понятия требовалось противопоставить его другому методу. Таковым был избран метод романтизма, что и закрепило его антитезу к реализму³. Позже, правда, подымались голоса в защиту трактовки стиля как исторически сложившейся категории, а не только как некоей общности выразительных средств, присущей данному автору (или группе авторов), то есть как индивидуальную творческую манеру⁴. Но все же рассмотрение метода заслонило изучение исторических стилей⁵.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 49, с. 329 (из письма к Инессе Арманд от 30 ноября 1916 г.).

² Кстати, и это понятие различными исследователями по-разному толкуется (см.: Петелин В. Метод, направление, стиль. М., 1963, с. 18).

³ Одно из первых таких противопоставлений см.: Тимофеев Л. Основы теории литературы. М., 1940.

⁴ См.: Поспелов Г. Проблема романтизма. — В кн.: Доклады и сообщения филологического факультета Московского гос. университета. М., 1947; Маца И. К вопросу о стиле. — Искусство, 1959, № 1; Волков И. — В кн.: О социалистическом реализме. М., 1962, с. 95 и др.

⁵ Первая попытка — еще далеко не совершенная — в применении принципа историзма к изучению художественных методов, кото-

Это — не терминологический спор. Получается, по сути дела, примерно та же концепция, что и у цитированного выше М. Дойчбайна, только вместо романтизма говорится о реализме, который, оставаясь в принципе (в методе) неизменным, лишь приобретает в разные эпохи различные конкретно-исторические очертания. А коль скоро романтизм наделен своим методом, он противостоит как нечто чужеродное всем проявлениям реализма. Так вновь замыкается заколдованный круг.

Более того. В ряде недавно вышедших работ снова усугубляется противопоставление извечных категорий реализма и романтизма: ныне уже дается попытка — на мой взгляд, ложная! — вывести некие вневременные типы творчества, «которые в самых разнообразных формах и соотношениях будут проявляться в любом методе, возникающем в процессе развития истории литературы... Поэтому вполне закономерно говорить о реализме и романтизме применительно опять-таки к любому (?) художественному методу...»¹. Эти два типа, по мысли данного автора, при всех отличиях, однако, «не имеют в принципе (?) исключаящего значения», они могут совмещаться даже в творчестве одного писателя². Но, оказывается, музыке в этом отказано: «...по своей специфике она тяготеет к романтическому типу творчества, так как говорит непосредственно об эмоциональной жизни человека и не способна к широким обобщениям и контрастным противопоставлениям»³.

Стоит ли оспаривать эти измышления? Они приведены здесь лишь для того, чтобы показать, как въелось в сознание исследователей внеисторично трактуемая (не смотря на любые оговорки!) антитеза «реализм — романтизм». Только ранее между романтизмом и антиреализмом (то есть вредоносным) ставился знак равенства,

рая, однако, порой сбивается на исследование стилевых направлений, содержится в капитальном коллективном труде «Теория литературы». Противоречия этого недавно изданного труда показательны для нынешнего состояния нашей эстетической науки.

¹ Тимофеев Л. О понятии художественного метода. — В кн.: Творческий метод, с. 46.

² Там же, с. 48.

³ Лармин О. В. Художественный метод и стиль, с. 197. Но — утешьтесь, музыканты! — и «лирические стихи в основном (?) тяготеют к романтическому типу творчества». Тут уж, как говорится, сам черт ногу сломит!..

теперь же романтизму — как типу творчества, но не как методу — даются права гражданства наравне с реализмом.

Итак, есть реалистические и романтические художественные методы, принципы (или у других авторов — способы) художественного обобщения, типы творчества и, наконец, художественные направления. Вся эта терминологическая путаница, граничащая с софистикой, мешает конкретно-историческому изучению романтизма как определенного стиля в искусстве XIX века.

2.

В отличие от путаницы в общеметодологических установках, конкретно-исторические признаки романтизма достаточно полно освещены в исследовательской литературе. Причем более в плане монографическом — при изучении индивидуальных черт творчества отдельных деятелей романтизма, чем в плане обобщенном — в выявлении идейно-стилевых особенностей, присущих романтизму XIX века в целом. На этом пути возникают два важных вопроса, по которым у наших искусствоведов существуют разноречивые суждения.

Как известно, исходя из общественно-политических предпосылок, К. Маркс разграничил в романтизме, имея в виду его широкую культурно-философскую трактовку¹, два крыла (или направления): прогрессивное и реакционное. Есть ли в их художественном преломлении черты стилистической общности, несмотря на идейно противоположные тенденции? Или, иначе говоря, как отражалась в образной специфике искусства прогрессивность (либо реакционность) мировоззрения данного автора? И можно ли, несмотря на разность мировоззрений прогрессивных или реакционных романтиков, обнаружить общие черты в стилистике их творчества? Неоднократные дискуссии по данному вопросу не привели к единогласию. Определились два диаметрально противоположных ответа: одни исследователи требуют еще более резко разграничить эти два романтических крыла, другие, наоборот, — их сблизить.

¹ См. об этом: Фридлендер Г. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962, с. 442—443.

Вот что говорят первые: «Реакционный романтизм не есть равноправная форма наряду с прогрессивным романтизмом. На самом деле реакционный романтизм — это лишь неправильная, искаженная... деградирующая форма проявления романтизма»¹. Сказано, правда, не вполне ясно, ибо реакционный романтизм сосуществует с прогрессивным, а иногда даже исторически ему предшествует (Новалис был раньше Гофмана, а Шатобриан — Гюго!), но тем не менее очевидно, что автор требует их более четкого размежевания. Другой исследователь еще категоричнее предлагает «провести полное и последовательное как теоретическое, так и конкретно-историческое различие между, например, романтизмом Байрона и Шелли и романтизмом Шатобриана и Новалиса»².

А вот противоположное мнение: «...высказываемые идеи небезразличны для содержания произведений. Но, с другой стороны, не следует и преувеличивать значение этого деления (то есть противопоставления прогрессивного романтизма реакционному. — М. Д.), ибо оно совершается не на основе анализа специфики содержания произведений романтиков, а чаще всего на основе их отвлеченных высказываний и теоретических рассуждений. Вот почему можно говорить о романтизме как едином эстетическом явлении, хотя внутри себя расчлененном и многообразном»³.

В этом разногласии я склонен встать на сторону второго оппонента. Но, соглашаясь с конечным выводом, не могу признать его аргументацию до конца убедительной, ибо произведения прогрессивных или реакционных романтиков различаются именно по «специфике содержания», если воспользоваться этим малоудачным определением. Однако объединяют их общие черты образной структуры и способы использования выразительных средств; в зависимости от конкретного содержания они получают разное освещение, по-разному применяются. Дискутируемый вопрос менее относится

¹ Тимофеев Л. Проблемы теории литературы. М., 1955, с. 197—198.

² Павлов Т. К вопросу о реализме и романтизме. — В кн.: Творческий метод, с. 90.

³ Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе. — В кн.: Теория литературы, с. 238.

к музыке, нежели к литературе. Но не забудем: долгие годы Вагнер, например, причислялся у нас к реакционным романтикам, что было явно несправедливо, хотя наличия реакционных черт в его мировоззрении никто не будет оспаривать.

Второй вопрос, в отличие от первого, имеет уже более непосредственное отношение к музыке. Известно, что романтизм по-разному проявлялся в разных странах; он пробуждал патриотические чувства, будучи сам рожден бурным ростом национального самосознания в начале XIX века. Поэтому в противовес центристскими силами эпохи Просвещения, пытавшейся преодолеть — в свете всеобщего разума — национальные рубежи культуры и искусства, сейчас, после опустошительных войн Наполеона, сметавших государственные границы, возникают центробежные силы, еще прочней возводившие эти рубежи.

Различия национальных романтических школ в результате оказались настолько значительными, что некоторые исследователи отказывались их рассматривать в русле единого эстетического движения. Пример тому — крупный знаток французской литературы Ф. де Ла-Барт, считавший «крайне рискованным дать определение романтизму вообще, в целом...»¹. Ту же точку зрения в еще более полемической форме отстаивал советский литературовед Б. Реизов. «В истории, — писал он, — мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами. Реакционный и демократический, прогрессивный, революционный, русский, английский, немецкий, французский, испанский, шведский, итальянский романтизмы — все это явления очень различные по своей общественной природе, по национальным особенностям, по эпохе своего развития... Рассмотрим романтизм разных стран — и мы увидим, что, несмотря на многие сходные черты, каждый из этих романтизмов представляет собой совершенно своеобразное явление»².

¹ Ла-Барт Ф. де. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Т. 1. Романтическая поэтика во Франции. Киев, 1908, с. 9

² Реизов Б. О литературных направлениях. — Вопросы литературы, 1957, № 1, с. 94—95. Критику теории «множества романтизмов» см.: Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967.

На это следует возразить: ведь и реализм в литературе XIX века развивал свои национальные традиции в разных странах, отсюда и возникали столь различные явления, как, скажем, Флобер и Толстой. И тем не менее в реализме усматривают типологические черты. Почему же нельзя это сделать в отношении романтиков? Трудности велики, но не только из-за резко выраженных особенностей национальных школ, но и в силу внутренней противоречивости самого романтизма¹.

Явившись выражением центробежных сил европейской культуры, романтизм не только обострил национальные отличия, но в стремлении отразить шире в художественных произведениях коренную ломку в общественных отношениях, когда новое еще не до конца смело старое, он пытался совместить то, что прежде считалось несовместимым. Сметались ранее установленные границы обобщенного и конкретного, возвышенного и бытового; смешивались разные виды искусств: музыка вбирала в себя литературные, философские, живописные ассоциации, литература стала музыкальной и т. п.; наконец, активно взаимообогащались и разные жанры отдельных видов искусств: эпос насыщался лиризмом, роман становился многоракурсным², опера симфонизировалась, тогда как симфония «поэтизировалась» (см. симфонические поэмы Листа) и т. д.

Зофья Лисса³ метко сформулировала те антитезы, которые возникали из-за предельного заострения выразительных возможностей музыкального искусства: лирической интимности противостояла театральная дескриптивность (изобразительность), камерности — виртуозность, сольной, «дневникового» плана миниатюре — поэтически-литературная (более объективного плана) симфонизированная программность, субъективизму — искания в области универсального (всеобъемлющего) стиля, чистому инструментализму — синтез искусств, национальной определенности — влечение к экзотике и т. д.

¹ В дальнейшем речь идет преимущественно о романтизме в музыке.

² Сложность контрапунктов ассоциативных связей, порожденных романтизмом, отмечали многие исследователи.

³ Lissa Zofia. Szymanowski und die Romantik. — In: Zoltan Kodály octogenario sacrum. Budapest, 1962, S. 240

Свести воедино подобное многообразие исканий, их национальных отличий, а также разных, подчас противоположных мировоззренческих устремлений — задача не легкая, но необходимая. Романтизм раздираем противоречиями — такова его отличительная черта. Но при всем том существует и нечто, объединяющее полярность центробежных сил. Это эстетический идеал — в самом широком понимании данного термина — как проявление и отношения к действительности, и ее художественной оценки. Подчеркиваю, именно художественной (а не только общественно-политической или философской), что находит выражение и в трактовке проблемы традиции и новаторства, и в эмоционально-образном плане, и в отборе выразительных средств и т. п. Общность эстетического идеала романтиков делает их представителями одного идейно-стилевого движения, несмотря на индивидуальные, мировоззренческие и национальные отличия.

Непримиримые борцы за гуманистические идеалы, пафос деятельности которых был направлен против буржуазной действительности, против власти «денежного мешка», против мещанства, художники-демократы, находившиеся в гуще современных идеологических боев, утверждавшие в творчестве тему патриотизма, прогрессивное понимание народности, национальное своеобразие искусства, воспевавшие свободу чувства и мысли, — романтики активно вторгались в жизнь. И не только тогда, когда устами Гюго возглашали «романтизм — это либерализм»¹, но и тогда, когда обращались к передаче субъективных чувств, ибо «поэт, говоря о себе самом, говорит об общем — о человечестве... в его душе всякий узнает свою и увидит в нем не только поэта, но и человека, брата своего по человечеству» (Белинский о Лермонтове).

Романтики осознали себя тогда, когда были повержены в прах просветительские идеалы, когда тьма реакции окутала Европу. Неудовлетворенная, жадно ищущая, протестующая мысль пронизывает их деятельность. Теперь стала очевидной утопичность мечты о всечеловеческом братстве — многое рушилось безвозврат-

¹ В те годы под либерализмом разумелось стремление к свободе, в том числе политической.

но. «Мы засыпаем под грохот падающих царств, а просыпаемся, когда они уже выметены за дверь», — писал Байрон в 1814 году. Но старое не было начисто сметено — в борьбе с новым оно медленно сдавало свои позиции. Тем острее ощущали романтики необходимость идейной борьбы, хотя понимали ее иначе, чем просветители. Народ угнетен (об этом повествуют многие произведения Верди, Шопена, Листа), человек угнетаем (об этом рассказывают Шуман, Вагнер) — таковы главенствующие темы романтического искусства. Формировались они в осознании кровной, тесной связи со своим народом, со своей национальной культурой. Мощная волна народно-национальных движений против чужеземного гнета укрепила патристическую сущность исканий. А острота классовых противоречий, подъем народно-освободительных движений углубили ненависть к буржуазному обществу. Поэтому по сравнению с предшественниками — просветителями — не сузилось, но переместилось поле идеологических боев, в силу иных исторических условий приобрело другое значение.

Способствовала этому также большая емкость, широта восприятия жизненных явлений. Известны слова Ф. Шлегеля: «Художник через современность объединяет мир прошедший с миром будущего»¹. Историзм и современность оказались столь же нераздельными, как и «я» творца с универсумом, где в едином сплаве представляли и опыт истории, и личный опыт, и общенародный опыт нации.

Чувства историзма и национального патриотизма обогатили художественные искания романтиков. Опираясь на достижения классиков, расширяя эстетический кругозор благодаря пристальному изучению культуры предшествующих эпох, принимая к неиссякаемому источнику народного творчества, они разработали свою образную систему, свои композиционные принципы, которые, однако, не опрокидывали установившиеся традиции, но далее их развивали. Здесь, так же как и в отношении идейных устремлений романтиков, следует говорить о большей по сравнению с классиками емкости восприятия, широте ассоциативных связей, рождаю-

¹ См. также сравнение Шелли художественных произведений с «зеркалами, в которых будущее отбрасывает гигантские тени на настоящее».

щих подвижность, комплексность, многосоставность образов, что открыло для творчества новые горизонты.

Из такого сложного сплава образуется эстетический идеал музыкантов-романтиков, который в самой своей сути был мятежен по отношению к капиталистической действительности, к миру наживы и чистогана и являл собой «...бунт общественного человека против отчуждения и превращения человека — великого по своему призванию — в частного индивида»¹. Бунт, а не примирение, протест, а не смирение, порыв к свободе, а не резиньяция — вот что является главным, немеркнувшим по силе воздействия в романтическом искусстве XIX века.

3.

Романтизм в литературе не тождествен романтизму в музыке. Тут нет полного совпадения, как нет его и в условиях других исторических стилей. Хотя разные виды искусства взаимодействуют и влияют друг на друга — что, быть может, сильнее всего сказалось именно в период романтизма, — но каждый из этих видов «обладает особыми, ему свойственными содержательными возможностями, недоступными или менее доступными другим видам»². Грани между ними подвижны, ибо они стремятся расширить, умножить свои выразительные возможности; тем не менее формы материального воплощения (в слове, в звуке, в рисунке и краске) определяют не только разные способы художественного отражения действительности, но и различия в освещении разных сторон предмета (объекта) искусства.

Эти бесспорные положения могут помочь объяснению исторической неравномерности в развитии искусств. Так, известно, что музыка обычно отстает в своей эволюции от литературы, театра, живописи. Например, если Гейне, полемически заостряя свою мысль, говорил,

¹ Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе. — В кн.: Теория литературы, с. 273. Имеются в виду известные положения К. Маркса (Капитал. М., 1954, т. 3, с. 274 и след.), где говорится, что капитал становится «отчужденной, получившей самостоятельное существование общественной силой», противостоящей труду отдельного индивидуума.

² Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962, с. 6.

что в 10—20-х годах XIX века романтиками были почти все талантливые писатели, а в 30-х — только посредственности, то в музыке как раз с третьего десятилетия начинается бурный расцвет романтизма. Аналогично и возникновение импрессионизма: в живописи с середины 60-х годов, а в музыке — с опозданием примерно на 20 лет.

Но дело не только в таких исторических смещениях — сами идейно-стилистические категории, которыми пользуется наше искусствознание, насыщены различным содержанием. Сравним литературный классицизм XVII века и классическую музыкальную школу конца XVIII — начала XIX века — в них начисто отсутствуют черты общности. Казалось бы, больше таких черт между живописным и музыкальным импрессионизмом, однако и тут, если идет речь о Франции, имеются существенные различия в трактовке важнейших проблем художественных традиций (отрицание классических традиций у художников-импрессионистов и опора на национальную музыкальную классику XVIII века у Дебюсси и Равеля). Отмеченные различия еще более обостряются, когда будет поставлен кардинальный вопрос: французский импрессионизм — новое качество реализма или в иных исторических условиях новая стадия романтизма? Искусствоведы — имею в виду живопись — настаивают на первом тезисе (яро отстаивал его Илья Эренбург); что же касается музыки, то, вероятно, справедливее отметить в ней романтические черты (преимущественно у Дебюсси).

Это — отступление от нашей темы. Но оно представлялось мне желательным как подтверждение того бесспорного теоретического положения, что стилевые категории, применяемые к разным видам искусства, являются не тождественными — они содержат в себе иную идейно-образную направленность (а в случае с импрессионизмом даже разнонаправленность).

Сказанное имеет прямое отношение к романтизму XIX века, ибо есть существенные различия в его проявлениях в литературе и в музыке¹. Подробно разбирать

¹ Т. Адорно вообще сомневался в целесообразности применения понятия «романтизм» к музыке (Adorno Th. W. Klangfiguren. Frankfurt a/Main, 1959, S. 188—189). Это — доведенный до предела

их не буду. Но разве не очевидно, что спецификой интересующего нас вида искусства объясняется, почему музыка фактически не знала реакционного крыла романтизма или почему в ней дольше и устойчивее продержались романтические влияния, нежели в литературе?

Итак, аналогичные художественные тенденции в разных видах искусства, даже при поправке на их исторически неравномерное развитие, совпадают далеко не полностью, а иногда и качественно существенно разнятся друг от друга. Поэтому механический перенос литературных категорий стиля на музыку может привести — да и уже приводит! — к нежелательному результату — к искусственному «подтягиванию» выразительных возможностей музыкального искусства до уровня литературы, к нивелированию их специфики, а тем самым к схемам, навязанным музыкально-историческому процессу, а не к установлению закономерностей, именно ему присущих.

Столь же несостоятельны определения стиля, которые исходят только из внешних примет композиционной техники, как-то: монодийный, полифонический, полифонно-гармонический или гомофонно-гармонический. Подобные определения обращают внимание лишь на совокупность, к тому же далеко не достаточную, отдельных приемов или средств выразительности. Но нельзя исчерпывающе охарактеризовать исторический стиль без учета эстетического идеала, который обуславливает не только отбор выразительных средств, но и то, чему они служат, — специфичность идейно-образного мышления данного времени.

За неимением таких исчерпывающих характеристик, мне представляется целесообразным вернуться сейчас к старым понятиям, которыми до сих пор оперирует зарубежная наука. Понятия эти, правда, расплывчаты и к тому же относительно нейтральны к содержанию данного стиля. Но заслуга их заключается в том, что они и не претендуют на его раскрытие и потому дают возможность более широкого толкования. В историче-

скептицизм, разделить который мы не можем, хотя признаем условную приблизительность всеобщих историко-стилистических категорий.

ской последовательности это будут: средневековые — раннее и позднее, Ренессанс, барокко¹, венский классицизм, романтизм.

Попытаюсь сейчас в самых общих чертах наметить, что же в сравнении с венскими классиками принципиально нового привнесли романтики в музыкальное искусство.

4.

«Некрасивая реальность и нереальная красота» — такова, метафорически говоря, основная оппозиция, на которой зиждется эстетический идеал романтиков². В этой метафоре сконцентрирован большой заряд противоречий, взрывающий устойчивое равновесие идеологии венского классицизма. Гармонии мира противостоит дисгармония, ясной целеустремленности — многозначная рассредоточенность, четкой структуре — сложное переплетение архитектурных линий, пропорции — асимметричность.

Поляризация образных сфер породила типичную особенность романтического искусства — драматургию антитез (литературоведы говорят о «поэтике контрастов»). Ее выражения многосторонни — и в обостренном противопоставлении контрастных разделов формы, и в изобилии тематических образований, и в выдвижении новеллистического принципа циклизации миниатюр, в каждой из которых — зарисовка индивидуально-

¹ Э. Бюккен (см.: Музыка рококо и классицизма. М., 1934) пытается ввести еще новую стилевую категорию — «рококо», что, на мой взгляд, представляется надуманным: многое из того, что исследователь относит к этой категории, являлось предвосхищением классицизма, или, иначе, «предклассицизмом». Что же касается термина «барокко», то, при всей его неточности, которая вызывается ассоциациями с архитектурой, он, однако, помогает уяснению тех сложных процессов, которыми отмечено развитие западноевропейской музыки в XVII и в начале XVIII века.

О правомерности применения историко-стилевых категорий к музыке и искусству вообще см. подробнее в статье «Задачи музыкальной историографии», публикуемой в этом разделе книги (прим. автора 1979 г.).

² «Нереальное» в данном контексте равнозначно «идеальному»; последнее же, то есть «идеальное», не противоречит «реальному» — тому, что может и должно быть осуществлено в жизни. К такому его осуществлению и призывали романтики.

неповторимого музыкального образа, и т. д.¹. Все это способствует многоплановости выражения, сквозь которую просвечивает все та же главенствующая идея романтиков о двоемирии — о противопоставлении того, что есть, и того, что должно быть. Из этой нравственной предпосылки рождается романтический пафос.

Конечно, и венские классики выражали противоречия своего времени — с титанической силой запечатлели их Бетховен в симфониях. Но изменились не только противоречия — сместилась равнодействующая в их образной передаче. Романтики (начиная с Вебера, Берлиоза) активнее обратились к изображению зла, коварства, морального уродства; в то же время идеальные образы предельно насыщались патетикой субъективного переживания. Классики, разумеется, не отрицали наличия темных сторон жизни, но, как представители идеологии Просвещения, они верили, что с сиянием дня развеются злые силы — козни Королевы ночи пресечет мудрый Заратро. Романтики же признавали неотвратимым воздействие этих темных сторон жизни и потому активнее их изображали, одновременно острее передавая тоску по идеальному. Так устанавливалась общая атмосфера эмоционального возбуждения, вызванного то драматизмом отчаяния, то упоением идеальной мечтой, граничащим с экзальтацией.

По воззрениям деятелей Просвещения, музыка, подобно античному Орфею или библейскому Давиду, призвана залечивать душевные раны, разбушевавшиеся страсти — она должна воссоздать гармонию, царящую в мире как внешнем, так и внутреннем — в переживаниях человека. Теперь же дикие, необузданные, демонические чувства не столько подавляются, сколько вызываются самой музыкой. Вместо утверждения «покоя и воли» (Пушкин) — тревога и напряженное ожидание грядущих катастроф, на смену воспевания высшей мудрости разума приходит «шабаш ведьм» (в «Фантастической» Берлиоза), разгул нечистой силы (в «Волчьей долине» из «Фрейшюца» Вебера); «благородные злодеи» из ранних опер Верди уступают место гнусному

¹ Новеллистический принцип я попытался охарактеризовать в статье «Творческий метод Шумана» (см. мою книгу «История и современность». Л., 1960).

гну Альбериху; «змеиное жало дьявола» пронзает сознание — и мефистофельский всеразрушающий скепсис торжествует победу над фаустовскими сомнениями (у Листа); а к началу XX века музыка выражает и искаженный гримасой душевных страданий гротеск (у Малера), и патологический излом (в «Электре» Штрауса).

Отсюда культ страдания как искупительной жертвы — *Weltschmerz*. «Радость — страданье одно!» — возглашал Блок в согласии с романтической эстетикой. И в этом опять же коренное отличие от Бетховена, для которого главное — преодолеть страдание, ибо в нем проявляется слабость духа. (Вероятно, поэтому и олимпиец Гёте считал романтизм «болезненным и изломанным».) Наряду с духовным совершенствованием, романтики выдвигали необходимость в совершенствовании душевном, дабы в этом мире зла суметь стать человечнее, добрей, отзывчивей. *Weltschmerz* — не столько космически ощущаемая боль бытия, сколько конкретно-образное выражение боли от социальной неустроенности, царящей в буржуазном обществе, от ощущения своей отчужденности. Это и привносило глубоко личный тон в музыку романтиков.

Общее проецируется в отдельном, частном, индивидуальном — так утверждали классики. Романтики этому противопоставляли тезис: индивидуальное неповторимо — единичное вбирает в себя всеобщее. Поэтому требуется не только более резкое обнажение противоречий, но и более детальное их рассмотрение. Отсюда возникают две полярные, но взаимосвязанные тенденции — к предельному сжатию высказывания («дневниковая запись») или же к максимальному его расширению («симфония-роман»). И в том, и в другом случае детализация изложения, свойственная романтикам, противостоит классическому пониманию главенства целого над частностями, рациональному осознанию их пропорций.

Фантазия романтиков изобильна: они стремятся из-за возросшей емкости восприятия и нервной восприимчивости жизненных впечатлений зафиксировать множество деталей — психологических, аналитических, живописных, порождающих множественность ассоциаций. В связи с этим за счет целеустремленности, которая наиболее прямолинейно представлена у Бетховена, — многоккуль-

минантность, контрастное столкновение образов, внезапное появление новых тем как новых «персонажей» действия, постоянные отклонения в его развертывании (в том числе и модуляционные) и т. п. Богатая смена эмоциональных состояний вызывает применение иных, чем у классиков, музыкально-тематических и образных связей разнородных элементов. Этому, в частности, служат монотематизм Листа, лейтмотивизм Вагнера (*idée fixe* у Берлиоза), циклический принцип Франка и другие приемы сквозного развития. Отсюда и усиление значения разработанности, которой пронизываются все разделы композиции — именно таким путем удастся передать в единстве множественность впечатлений. Сквозное, разработанное — одна из отличительных черт романтической музыки, в отличие от расчлененности, пропорциональной уравновешенности искусства классического.

Различия формообразующих принципов обусловлены также изменениями в соотношении чувственного и рационального. Их взаимосвязь характерна для любого художественного произведения: оно одновременно воздействует и на чувства, и на мыслительную (логическую) способность воспринимающего. Однако абсолютного равновесия в этом соотношении нет и быть не может; оно менялось в разные исторические эпохи, в условиях разных стилей, в том числе индивидуальных. Иным становилось и содержание как мира чувств, так и склада логицизирующей мысли, что соответственно определяло отбор средств выразительности и принципов композиции. Чувственные моменты имеются и в произведениях венских классиков, равно как рациональные — у романтиков. Но отличия заключаются в расстановке акцентов — что в данном соотношении приобретает доминирующее значение.

Пolemически заостренный тезис Шумана «Разум ошибается, чувство — никогда!» содержит ответ романтиков на поставленный выше вопрос. Шумановский тезис нельзя понимать дословно: познание действительности, ее противоречий всегда в искусстве было интуитивным, а сотворенное художником, его творение представало логически осознанным. Речь идет о примате чувственного восприятия жизненных явлений, о его непосредственно-эмоциональном выражении, на что ука-

зывали все, кто писал о романтизме в музыке¹. Это связано с усилением лирического начала, которое проникает во все жанры — в симфонию, оперу, ораторию и кантату и тем более в сольную и камерную литературу.

Б. В. Асафьев определил романтический лиризм (Руссо стоял в начале данного движения) как «стиль сердечных интонаций». «Это было рождением вновь европейского мелоса и его новым прекрасным становлением», — подчеркивал исследователь². В мелодической сфере прежде всего закрепились специфические черты романтического лиризма. Асафьев особо выделял «интимно-интонационную культуру *Lied* с ее богатейшей поэтизацией душевности» как важное завоевание романтиков³.

Ныне, наряду с темой, в еще большей степени, чем прежде, выдвигается значение мелодии. Зерну мысли, дающему импульс, толчок к развитию, противостоит мелодия — закономерная последовательность звуков, связанных между собой как законченное единство в ритмическом и тональном (ладовом) отношениях, то есть как целостный образ (тема в ее традиционном понимании лишь предпосылка образа)⁴. Разумеется, нет точного водораздела, отделяющего тему от мелодии: последняя наделяется тематической функцией, бывают мелодичными и темы, развернутые и завершенные. Для уточнения понятий заострю свою мысль: тема обычно воспринимается как нечто постулируемое, «заранее данное», требующее для эмоционального воздействия дальнейшего развития, тогда как мелодия целостна в своей чувственной определенности и потому может быть пропета или внутренним слухом (мысленно) проинтонирована. Отмеченное противопоставление, при всей услов-

¹ См.: Istel Edgar. *Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland*. Leipzig, 1909; Baldensperger. *Sensibilité musicale et Romantisme*. Paris, 1925; Einstein Alfred. *La Musique romantique*. Paris, 1959 и др.

² Асафьев Б. (Игорь Глебов). *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 2. Интонация. М., 1947, с. 52.

³ Там же, с. 14.

⁴ В разграничении понятий «мелодия» и «тема» я исхожу из определений Б. В. Асафьева (см.: *Путеводитель по концертам*. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. М., 1978, с. 81—83, 149—150).

ности, помогает уяснить обращение романтического искусства к песенности в ее широком толковании — и в укрепившихся связях с народным творчеством, и в способах развития.

Такова одна сторона лиризма — задушевная, эмоционально-непосредственная, идущая «от сердца к сердцу». Его оборотная, казалось бы, прямо противоположная сторона — декламационность, патетическая ораторская речь, напряженная, прерывистая. Данная сфера также была очень развита романтической музыкой. Подчеркну: развита, но не заново открыта, ибо мелодийность и декламационность существовали и до того. Их интонационный склад менялся в разные эпохи в различных национальных условиях. Менялось и функциональное их назначение. Например, музыка Бетховена, если сказать в общих чертах, более «тематична», нежели шубертовская, а Берлиоз «декламационнее» Моцарта; последний же из-за своей мелодической щедрости порой сильнее сближается с романтиками, нежели боготворимый ими Бетховен (параллели между симфониями g-moll Моцарта и h-moll Шуберта стали хрестоматийными!).

Но, при всех достижениях в области психологических наблюдений, в раскрытии «диалектики души», нельзя рассматривать романтиков только как лириков. В их музыке — у кого больше, у кого меньше — отражены и эпос, и героический пафос, и драматическая конфликтность, и объективные картины действительности (прежде всего природы, изображение которой служило нередко выявлению патриотической темы родины). Причем всюду прорывалось стремление к конкретно-индивидуальной обрисовке явлений, событий, переживаний. Именно тягой к характерному, жанровому, локальному (*couleur locale*) проникнуто романтическое творчество. Другое дело, что двоемирие порой оборачивалось известной «двустильностью» в передаче то личных, субъективных эмоций, то народных образов — *im Volkston*, как любил их обозначать Шуман. (Ср., например, листовские «Годы странствий», с одной стороны, и его же Венгерские рапсодии — с другой.) И все же выдвижение чувственной сферы воздействия является характернейшей чертой музыки романтиков, что находит выражение и в мелодике, и в фактурных, красочных исканиях — в гармонии, в колористической специфике

звучания (в том числе и в «романтической виртуозности»), в аффектированном артистизме, в тембровой драматургии.

5.

Несмотря на все новые открытия романтизма в музыкальном искусстве, связь с венским классицизмом не порывалась. Такова общая закономерность исторического процесса художественного развития. В отличие от науки, непрерывно восходящей по лестнице прогресса и отмечающей предрассудки, свойственные его предшествующим ступеням, искусство хранит свое наследие. Представители новых направлений отбирают в нем то, что им представляется более отвечающим задачам современности. Иногда они обращаются через голову «отцов» к более дальним «родственникам» (Ю. Н. Тынянов, например, полагал, что традиция часто передается от «дяди» к «племяннику»), иногда же преемственная связь оказывается тесней, непосредственней. Однако в любых случаях, как верно отмечает М. Михайлов, «возникновение нового стиля, создающего в свою очередь собственные традиции и в конце концов сметающего предыдущий, происходит внутри последнего, в результате развития тех или иных заложенных в нем элементов»¹.

В дальнейшем при оформлении этих новых традиций могут возникнуть и более сложные стилевые взаимодействия. К тому же надо иметь в виду, что вообще нет чистых стилей: в каждом из них сосуществуют разнообразные влияния, порой даже противоборствующие силы. Представлены они творчеством крупных художников, своеобразие которых не укладывается в рамки того стиля, который разрабатывается на основе выдвинутых ими эстетических идеалов. Ибо сами эти гении, непрестанно эволюционируя, выходят за предустановленные границы данного направления. Образно выразил это Кароль Шимановский: «Чем сильнее порыв вверх, тем меньше его подчинение «стилю», уже существующему,

¹ Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963, вып. 2, с. 149.

чем слабее талант (и характер!), тем глубже он связан с этой легко возделываемой и плодородной почвой»¹.

Все это имеет прямое отношение к интересующему нас вопросу.

Романтизм возник в недрах классицизма (или, по терминологии литературоведов, просветительского реализма). К. Маркс еще в своей юношеской критике Гуго, а позже в письме к Ф. Энгельсу (от 26 октября 1854 г.) вскрыл идеологические соединительные звенья между романтизмом и сентиментализмом наряду с вольтерьянством XVIII века². Эти проблески новых тенденций, назревавших внутри классического стиля, объединяются общим наименованием «предромантизм» (по-французски — «преромантизм»). Они обстоятельно изучены литературоведческой наукой³. Аналогичны по-своему разносторонние явления в музыке: «чувствительные» тенденции в комической опере — итальянской и особенно французской, сентиментализм так называемой «эльзасской» школы (Шоберт и другие; к ней примыкает Шубарт), «вертерианство» Моцарта, «штюрмерство» Ф. Э. Баха и т. д. Сложнее обнаружить «романтическое» у Бетховена — споры об этом продолжаются; все же думаю, что при коренном отличии исходных позиций — при разности эстетических идеалов — в образно-эмоциональном плане у Бетховена порой прорывалось предвосхищение романтизма⁴. С другой стороны, несомненна принадлежность Шуберта к венской классической школе,

¹ Шимановский Кароль. Романтизм в музыке. — Избр. статьи и письма. Л., 1963, с. 57.

² На то же указывает французский литературовед Рене Брэ: «...романтизм зародился не в велеречивых манифестах (они явились позже), но скорее незаметно — в недрах классицизма» (Bгау René. Chronologie du Romantisme. Paris, 1932). Отметим основополагающий в этом отношении труд: Tiegem Paul van. Le Prérromantisme... Paris, 1924—1947, 3 Vol.

³ См.: Déchanet Emil. La Romantisme des classiques. Paris, 1888; Mognet Daniel. La Romantisme en France au XVIII-e siècle. Paris, 1912; Благый Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945 и др.

⁴ Первая часть «Лунной сонаты» — прообраз ноктюрнов Шопена; близки Шуберту Allegretto из Квартета op. 59 № 3 или Adagio op. 74; романтические черты присущи первой части фортепианной сонаты op. 101, Adagio sostenuto op. 106, первой части Девятой симфонии, музыка которой оказала такое сильное воздействие и на Вагнера («Летучий голландец»), и на Брукнера (Третья, Девятая симфонии).

хотя он являлся первым наиболее типичным романтиком в музыке.

30-е годы — наступление поры зрелости музыкального романтизма; здесь и обнаружились его существенные расхождения с романтизмом литературным.

Прежде всего, музыка входит в период ширившегося романтического влияния, тогда как в литературе после недолгого расцвета наступает спад прогрессивного, революционного романтизма. Но различия еще глубже: литературные романтики (манифесты Стендаля, Гюго, Сент-Бёва, Дюма) отвергают своих непосредственных предшественников — они страстно борются против «классицистов» (так же поступали и ранние немецкие романтики конца XVIII — начала XIX века, и представители английской «озерной школы»); их кумир — Шекспир, равно как средневековая мистика, готика, рыцарство и т. п.¹ Иное у музыкальных романтиков: связь с классицизмом была у них тесней, преемственность традиций непосредственней. Бетховен служил им непревзойденным образцом. Брамс говорил: «Все мы слышим шаги этого гиганта за собой». Более того, каждый из них в какой-то мере считал себя его непосредственным последователем и восприемником. Так, Берлиоз возглашал, что «взял музыку там, где Бетховен ее оставил»; а Вагнер полагал, что в своих музыкальных драмах он развивал принципы, завещанные автором Девятой симфонии. Надо ли напоминать, как благоговел перед Бетховеном его младший современник Шуберт? Как преклонялись перед ним Вебер, Шуман, Лист? К тому же воздействие венского классицизма усваивалось и через Моцарта (у Шопена, Мендельсона).

«Классическое» в романтизме — еще недостаточно исследованная тема. Быть может, она менее существенна для литературы², но очень важна для музыки. Изучение этой проблемы поможет объяснению длительной устойчивости романтических влияний, под воздействием которых развивалось музыкальное искусство не только XIX, но и начала XX века. Оно может также помочь

¹ Под воздействием литературы музыканты также использовали эти сюжеты (Вебер, Вагнер), но не средства выразительности далеких эпох (их образную семантику).

² Хотя такие попытки осуществлялись и в литературоведении; см.: Morgeau Pierre. *La classicisme des romantiques*. Paris, 1932.

изучению того, как соотносились романтизм и реализм в музыке, где, вновь в отличие от литературы, наблюдается не противоборство этих направлений, а скорее взаимодействие, их сложное переплетение.

Но сначала надо покончить с еще одним предрассудком. Вагнерианцы для возвеличения автора тетралогии ввели понятие «неоромантизм». Приставка «нео», по справедливому замечанию М. Михайлова, может указывать либо на новую стадию развития данного явления, либо на новое содержание, которое вкладывается в старое понятие¹. Однако Мендельсон, Шопен, Шуман, Лист, Вагнер не только современники, но и ровесники: они почти одновременно вступили на творческую арену и к дате решающего перелома в истории зарубежной музыки — к 1848 году — полностью определили свои идейно-художественные позиции. Почему же только двое из перечисленных композиторов (к ним присоединяют и принадлежащего к другому, более раннему поколению Берлиоза) именуются неоромантиками? Может быть, тогда они по-новому трактовали эстетический идеал романтизма? Но это делали все крупные композиторы, в том числе и те, кто называются без приставки «нео»: Шопен, как и Вагнер, Шуман, как и Лист, расширяли, углубляли, развивали этот идеал. Возникает и другой вопрос: почему Брамс, который был моложе Вагнера на 20 лет и соответственно позже включился в музыкальную жизнь Германии, не причисляется к неоромантикам, равно как и Брукнер в Австрии или Сен-Санс во Франции?

Очевидна предвзятость данного термина, призванного, по мысли вагнерианцев, отделить «умеренный», или, попросту говоря, консервативный, фланг романтизма от «новаторского», устремленного в будущее. Что это, как не запоздалое отражение вражды веймарской школы с лейпцигской — вражды, давно канувшей в вечность? Сейчас, в исторической перспективе, мы можем усмотреть больше связей между листо-вагнеровским течением и шумано-брамсовским, чем это казалось современникам в пылу их полемики. Никто не будет оспаривать наличия подобного размежевания (но не

¹ Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века. — Цит. изд., с. 147.

противопоставления!) отдельных течений внутри романтизма. Ведь и в русской музыке XIX века существовало размежевание по существенным идейно-эстетическим вопросам между представителями «Могучей кучки» и Чайковским — Танеевым. Но никому же не придет в голову сказать, что одни из них были «левыми», а другие — «правыми», одни — новаторами, а другие — умеренными консерваторами¹.

История разрешила этот спор: «правда» была на стороне и Листа — Вагнера, и Шумана — Брамса. Все романтики (и «справа», и «слева!») разрабатывали классические традиции. Именно разрабатывали, то есть далее развивали, а не механически «пересаживали» на новую почву, не повторяли старые образцы и каноны: каждый из романтиков в соответствии со своим мировоззрением и в зависимости от того, какие стороны действительности он отражал в творчестве, привносил в старые традиции новое содержание, приумножал их и одновременно предусматривал возможности их дальнейшего художественного продвижения. Не пора ли с этой точки зрения рассматривать, например, Вагнера — и образную структуру его музыки, и используемые средства выразительности: мелодику, которая, как у классиков, покоится на гармонической основе; гармонию, использующую тоничность, несмотря на ослабление функциональных тяготений; лейтмотивную технику, разрабатывающую бетховенские вариационные принципы, и т. п.²

¹ М. Михайлов в цит. статье едва ли не впервые столь обстоятельно изучает проблему «классичного» в романтизме, но в затронутом вопросе придерживается критикуемых мною взглядов. См., например, следующие формулировки: «вторая линия романтизма лишена «активно-новаторского духа» (с. 156), «ориентация на классику, как «сдерживающее» начало против «левого» крыла романтизма» (с. 158), «классицизированный романтизм Сен-Санса» (с. 160), «умеренный романтизм Брамса» (с. 174) и т. д. Это, к сожалению, мешает автору полностью исчерпать интересно поставленную проблему.

² Кстати, Антон Веберн отмечал, что в модуляционной свободе Вагнер уступал Брамсу — тот в этом отношении изобретательнее, смелее, тогда как Вагнер (и — добавим от себя — Лист) преимущественное внимание уделял необычному составу аккордов и их сопряжению (Webern Anton. Wege zur neuen Musik. Wien, 1960, S. 67). Вместе с тем, в отличие от Вагнера, в музыке которого «много повторяющихся кусков» (выражение Римского-Корсакова), Брамс сильно развил разработочную технику: каждая последующая

Или другой пример — «неистовый» Берлиоз: разве мало в его музыке «классического» (см. первую часть «Фантастической», которая скроена даже не по бетховенской, а скорее по гайдновской модели!), разве не слышится в ней лапидарность аккордовых комплексов Бетховена («интонационность шествий» — см. «Реквием», «Траурно-триумфальную симфонию»)? Вот почему развитие берлиозовского стиля, приведшее к классицистской настроенности «Детства Христа» или «Троянцев», оказывается не столь неожиданным, как это обычно излагается.

Разумеется, решающим является не исходный пункт эволюции, а конечный результат — не только то, что взяли романтики у предшествующей стилиевой традиции (хотя и это важно!), но и то, как они ее далее развили и благодаря чему сумели создать свой новый стиль. Вновь подчеркну: музыкальный романтизм, в противовес литературному, устанавливался не в антитезе к классицизму: каждое из музыкально-романтических течений усваивало отдельные стороны последнего, искало в нем себе опору; в зависимости от такой опоры, избранной в соответствии с идейно-эстетическими устремлениями художника, определялась специфика данного течения.

Если же рассматривать достижения романтиков в целом, то можно прийти к следующему выводу, который здесь тезисно излагается: музыкальный романтизм «реалистичнее» литературного, и одновременно реализм в музыке XIX века «романтичнее». Отсюда возникают трудности, пока еще не преодоленные, и в размежевании указанных категорий, и в определении номенклатурной принадлежности к данным категориям того или иного композитора. В этой связи хочется оспорить одно догматическое положение, к сожалению еще бытующее в нашем музыкознании.

Нередко в качестве оценки реалистичности произведения (или творческих установок автора) избирается формальный модус — наличие (или отсутствие) четких структурных закономерностей, отчетливости плана ком-

музыкальная мысль им излагалась в виде «продолженных вариаций», как назвал этот прием Арнольд Шёнберг; Б. В. Асафьев также указывал, что даже в лирических миниатюрах у Брамса «всюду ощущается развитие». Как в этих, так и в других вопросах композиции он был новатором не меньшим, нежели Вагнер!

позиции, «центростремительности» (по определению Эрнста Курта) функциональных тяготений и т. д. — иначе говоря, тех композиционных принципов, основанных на расчлененности композиции и уравновешенной пропорциональности разделов формы, которые свойственны венскому классицизму. Но разве его исторически обусловленные принципы, выражающие определенную, характерную для данного времени образную структуру, могут служить вечным эталоном реалистического в музыке? Не проявляется ли в подобных суждениях все та же «бетховеноцентристская» концепция, о которой в свое время писал И. И. Соллертинский?¹

Исследователи, которые односторонне выпячивают отмеченные признаки, забывают, что выразительные средства в своей целостной совокупности содержательны: в том, как и ради чего они используются, раскрывается содержание произведения. (Если бы композиторы повторяли старые формообразующие приемы, а не обновляли их в связи с новым содержанием, то речь могла бы идти только об эпигонстве.) Что же касается четкости, ясности, функциональной определенности и т. д., то по этим внешним приметам никак нельзя определить сущность реализма в музыкальном искусстве. Можно ли сказать, что реалистичнее — использование номерных (как у Бизе) или сквозных (как у позднего Верди) принципов оперной композиции, выпуклое противопоставление разделов сонатного *allegro* (у Чайковского) или размывание их граней (у Брамса)? Подобного рода бесперспективные вопросы легко умножить — ответа на интересующий вопрос все равно не найдем.

Реализм в музыке второй половины XIX века вобрал в себя образно-выразительные достижения романтизма. Он развивался в недрах последнего. Но не по схеме, некогда придуманной литературоведами и которую мы (в том числе недавно и я) некритично повторяли. Согласно этой схеме, прогрессивный романтизм породил реализм, а реакционный (которого в музыке вовсе не было!) вырождался в модернизм. Как уже отмеча-

¹ См его известную работу об исторических типах симфонической драматургии (в кн.: Соллертинский И. Исторические этюды 2-е изд Л., 1963)

лось, соотношение было куда более сложным: романтизм не перерастал, а прорастал в реализм, наделяя его своими специфическими чертами, и в то же время сам вбирал в себя реалистические элементы. Отсюда и длительная устойчивость романтических традиций, и словно перемежающаяся, а не последовательно сменяющаяся ведущая роль то романтизма, то реализма, что в конкретно-исторических условиях развития различных национальных школ проявлялось по-разному.

Взаимодействие и взаимопроникновение романтизма-реализма затрудняет размежевание этих категорий в музыкальном искусстве прошлого столетия. Вероятно, их разграничению будет способствовать еще более пристальное исследование эстетических идеалов во всей совокупности образующих их компонентов, но никак не изолированное изучение средств выразительности, применяемых данным композитором. Тогда, надо полагать, обнаружится, что усиление реалистических тенденций прежде всего связано с преодолением двоемирия романтиков ради более цельного, всеохватного показа жизненных противоречий.

К концу XIX века воздействие музыкального романтизма в том виде, как он сложился к середине столетия, постепенно угасает. Но это не означает, что он полностью исчерпал себя. Возникают иные стилистические тенденции, которые не являются, как нередко указывается, следствием перерождения (иногда говорят — вырождения) романтизма. Имею в виду экспрессионизм и импрессионизм¹. Влияние романтизма, но в преобразованном виде, сохраняется и после первой мировой войны, когда, казалось бы, возросла оппозиция к нему. «...Новая музыка более отрицала романтизм, чем преодолевала его. И вообще, можно ли сейчас его преодолеть?» — вопрошал Альфред Эйнштейн в 1943 году². Действительно, вслед за взрывом бурных ниспровержений в 30—40-е годы крепили голоса в защиту романти-

¹ См. цит статью М. Михайлова (с 171); Graf Max. *Geschichte und Geist der modernen Musik*. Stuttgart; Wien, 1953; Einstein Alfred. *La Musique romantique*. Я уже высказал ранее свои соображения об импрессионизме. На мой взгляд, и экспрессионизм представляет собой не вырождение, а иную стадию романтизма.

² Einstein Alfred. *Nationale und universale Musik*. Zürich, 1943, S. 242.

ческих идеалов. Особенно примечательно звучит эта защита в устах Арнольда Шёнберга. «Я предупреждаю об опасности, которая скрывается в упрямой реакции против романтизма,— писал он в конце 40-х годов.— Старая романтика мертва, да здравствует новая! Нынешнему композитору, которому начисто чужда романтика, очевидно, недостает чего-то существенно важного — человеческого...»¹

Возрождение романтики в музыке нашего столетия, ознаменованного небывалыми социальными потрясениями и открытиями, прозрениями в будущее, — факт знаменательный. Он говорит о том, что изучение романтизма имеет не только чисто научное, но и практическое, актуальное значение. Ибо в романтическом музыкальном искусстве XIX века воплотились высокие гуманистические идеалы, жизненность которых прошла проверку временем.

¹ См.: Musica, 1961, № 9, S. 514.

«ЭДИП» ЭНЕСКУ И ПРОБЛЕМЫ ОПЕРЫ XX ВЕКА ¹

Каждое подлинное произведение искусства обладает специфической художественной ценностью. Неся на себе печать своего творца и определенной исторической эпохи, оно, это произведение, отрывается от того, кто его создал, и от своего времени, обретает самостоятельную жизнь: оно реально существует, подобно другим реальностям окружающей нас действительности. Но, как совершенное творение человеческого духа, оно не только доставляет эстетическое наслаждение, но и помогает значительно лучше, глубже познать сущее, суть вещей. Такова опера «Эдип» Джордже Энеску — один из шедевров музыкально-театрального искусства XX века.

Уже немало сделано, особенно румынскими музыковедами, в анализе этого замечательного произведения — его драматургии, образной структуры, выразительных средств. Были и попытки уяснить себе его историческое

¹ Доклад на международном симпозиуме, посвященном Джордже Энеску и состоявшемся в 1967 г. (в кн.: *Studii de musicologie*. Bucuresti, 1968. Vol. 4). Публикуется в нашей печати впервые. Отдельные положения были использованы в моей статье 1970 г. «Проблемы оперы» (в кн.: *О западноевропейской музыке XX века* М., 1973).

значение не только в рамках национальной, но и европейской культуры в целом. Мне хочется это продолжить.

Подобно тому, как естествоиспытатель, сравнивая творения мира живого, изучая их генезис, путем такого сравнения выясняет сущность данного вида или рода и тем самым выявляет его роль и значение в ряду других исследуемых явлений, так и мы, сравнивая шедевры своего искусства, научаемся верней и полней оценивать не только особенности данного произведения, но и его значение в эволюции музыкального творчества.

Моя задача — наметить такие сравнения, для того чтобы попытаться ввести «Эдипа» Энеску в круг актуальной проблематики оперного искусства XX века.

Здесь возможны разные аспекты изучения.

Опера «Эдип» — выдающееся явление румынского музыкального творчества — одна из его наиболее значительных вершин. При таком подходе возникает потребность ее изучения в аспекте становления национального стиля. Этим много занимаются румынские исследователи, и, как известно, весьма успешно.

Однако опера «Эдип» не только явление румынской музыки. Значение ее шире. Как всякое совершенное проявление национального духа, она в то же время интернациональна. Тем самым опера Энеску выражает и некоторые общие тенденции европейской музыки середины XX века. С этой точки зрения возможен и чисто музыкальный аспект ее изучения. Язык, которым говорит Энеску, — современный музыкальный язык. Искания композитора в области сложнотональной, полимодальной гармонии, его колоритнейшая оркестровка, богатство музыкально-речевых интонаций — все это благодарный материал для исследователя, стремящегося установить закономерности в эволюции музыкального языка нашего столетия.

Но, повторяю, свое сообщение я хочу посвятить другим вопросам, а именно: выяснению исторической роли «Эдипа» Энеску в оперном искусстве современности. Для этого надо сначала определить координаты проблематики, а потом соотносить с ними оперу Энеску.

Свое сообщение я ограничиваю четырьмя аспектами изучения. Они могут быть определены так:

1) тематика оперы, ее трактовка в свете тех духов-

ных стремлений, которые характерны для современного музыкального искусства;

2) тип, жанр «Эдипа» в связи с той поляризацией оперных типов, которая нашла выражение, с одной стороны, в действенной психологической драме, а с другой — в обобщенной, внеличной опере ораториального типа;

3) специфика в «Эдипе» темпоритма (термин Станиславского) — под темпом понимается общий характер движения, а под ритмом — особенности его пульсации во времени; таким образом, сочетание избранного темпа и склада его ритмического пульса образует особые черты музыкального спектакля;

4) форма оперы, соотношение в ней принципов сквозного развития и архитектурно завершенных структур.

*

О тематике «Эдипа» было высказано немало верных наблюдений. Хочу добавить некоторые соображения.

Обращение Энеску к образу многострадального Эдипа — явление, характерное для западноевропейского искусства XX века.

Не случайно именно сейчас, в наш бурный век с его героическими устремлениями к преобразованию мира и трагедией социальных катаклизмов, так возрос интерес к античной и библейско-евангельской тематике. В дни исторических испытаний и великих свершений, когда многие духовные ценности подверглись переоценке, человечество словно заново проверяло себя на веками устоявшемся — на том, что мы условно называем «вечными» темами в жизни, в человеческих отношениях, в искусстве. Художники XX века искали себе опору в том, что было заложено в мифотворчестве древности, в обрядовых (ритуальных) формах архаики и средневековья. Они по-новому их прочитывали, осмысливали, обращаясь к будущему. Надо ли называть примеры из музыкальной практики нашего времени? Они многочисленны. Таковы и псалмы Кодая, Шмитта, Мийо или Шёнберга, таковы и мессы Яначека, Стравинского, Пуленка или реквiems Форе, Бриттена, «Stabat mater» Шимановского или того же Пуленка и т. д. Но это и

сценические произведения на античную и библейскую тематику. Особенно велик их список во Франции — стране классического образования. Таковы в балете — «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Орфей» Роже-Дюкасса, «Трагедия Саломеи» Шмитта, в опере — «Пенелопа» Форе, трилогия «Орестея» Мийо, «Антигона» Онеггера и т. д. Добавим к этому «Царя Эдипа» и «Персефону» Стравинского, а также оперу «Моисей и Аарон» Шёнберга, ряд произведений на аналогичную тематику Карла Орфа и т. п.

В эту обширную область современной западноевропейской музыки органично вписывается оперный замысел Джордже Энеску, основанный на новом прочтении двух известных трагедий Софокла: «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне».

В трактовке избранной темы Энеску самобытен. Его подход к ней индивидуален и во многом отличен от того, что делали его современники: Энеску наделил своего героя эпическими чертами характера — на основе античной трагедии он создал истинно современный эпический образ.

Проблема эпического в искусстве — сложная проблема, и не здесь можно решить ее во всем объеме. Внесем лишь необходимые уточнения.

Эпический характер неизменен в своей сущности: он одухотворен одной идеей, которая и определяет все его стремления и поступки, причем идея эта не частная и не личная — она призвана служить всему человечеству либо народу, нации, то есть в основе своей она, эта идея, коллективистская. Но эпический характер не только задан как неизменный и предопределенный — он раскрывается в эпических обстоятельствах, то есть в таких обстоятельствах, которые также не личны, не индивидуальны, а сверхперсональны, общезначимы.

Сравним с этой точки зрения три современные оперы, наделенные эпическими чертами, — «Войну и мир» Сергея Прокофьева, «Моисей и Аарона» Шёнберга и «Эдипа» Энеску. У Прокофьева эпические обстоятельства является защита родины от чужеземного нашествия, а в образе Кутузова запечатлен народный идеал; у Шёнберга эпические обстоятельства — это борьба с суевериями и предрассудками во имя закона 10 заповедей, которые Моисей принес с горы Синай-

ской; у Энеску — богоборческая идея, в осуществлении которой человек оказывается сильнее рока

«Война и мир» — многоплановая опера. Богатырски-эпическая струя сильна в ней, но представлена преимущественно в хоровых, ораториального склада сценах; эпическими чертами наделен лишь образ Кутузова, который не столько вступает во взаимодействие с другими действующими лицами оперы, сколько скорее оттеняет психологическую драму.

«Моисей и Аарон», если можно так выразиться, «дуоопера». Эпическое — в конфликте между двумя братьями, возглавляющими иудейский народ, оно раскрывается в борьбе между двумя воззрениями, между двумя взглядами на закон жизни истинный, по мысли Шёнберга, — который провозглашает Моисей, и ложный — отстаиваемый Аароном; первый заключен в мысли-слове, второй — в образной наглядности.

«Эдипа» я назвал бы «монооперой». Все, что окружает героя, все, с чем сталкивается, с чем он борется, против чего восстает, — это лишь эпические обстоятельства, в которых полнее раскрывается целеустремленность Эдипа. Остальные действующие лица оперы не столько индивидуальные характеры — хотя переданы они музыкой выразительно и поэтично (прежде всего Иокаста), — сколько человеческие помыслы, состояния, поступки, которые то притягивают к себе Эдипа, то ставят перед ним все новые испытания и препятствия.

Б. В. Асафьев говорил, что в «Дон-Жуане» Моцарта и в «Пиковой даме» Чайковского вся музыкальная драматургия выстраивается вокруг образа главного героя: излучение интонационного строя Дон-Жуана или Германа определяет развитие музыки оперы — путем приближения к этому строю или отталкивания от него. В еще большей степени это относится к «Эдипу» Энеску.

В отличие от Стравинского в его одноименной опере-оратории, Энеску интересует не «геометрия судьбы» (выражение Стравинского), не пересечения дорог, в которых заблудился Эдип, а целеустремленность борьбы, где вне зависимости от превратностей фатума герой останется верен избранному пути. Именно такой эпический герой наделяется героическими чертами. Вотан у Вагнера не героический характер — он разъеден

рефлексией. Тем более лишены героических черт и Воцек у Берга, и Катерина Измайлова у Шостаковича — они одержимы личной, индивидуальной страстью (как, заметим попутно, и Хозе в «Кармен» Бизе или Герман в «Пиковой даме» Чайковского).

Эдип в претворении Энеску — эпический герой в подлинном, глубоком смысле этого слова. Вот в чем, когда рефлексией, иронией и скепсисом оказалось зараженным зарубежное искусство XX века, непреходящее значение замечательного творения румынского композитора. В его опере Эдип — воплощенное трагическое величие. Он даже не показан ни в своих чувствах к предполагаемым родителям — Полибу и Меропе, ни в любви к Иокасте или детям. Он — центр всего; именно борения его души заставляют трепетать наши сердца. Он вырастает в идеальный символ всего стойкого, сильного, восстающего против навязанных нам ложных представлений и догматов. Он наделяется прометеевской мощью духа. И, подобно Прометею, ценою великих страданий принесшему людям священный огонь, Эдип в трактовке Джордже Энеску своими страданиями убеждает нас: жизнь есть вечное борение, жизнь утверждается в борьбе.

Но принципы воплощения эпического в современном искусстве многообразны. Тяга к «вечным» сюжетам, послужившая толчком к новому пробуждению интереса к эпическому в XX веке, по-разному преломлялась у разных композиторов.

Как уже отмечалось, для современной оперы характерна поляризация двух типов, которые могут быть обозначены как действенная психологическая драма и обобщенная — в духе оратории — статуарная опера. (Я опускаю вопрос об эволюции оперы комической, коль скоро это не имеет отношения к теме сообщения.) Первый из указанных типов может быть представлен такими произведениями (называю наиболее известные среди них, созданные в первую половину XX века), как «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Воцек» Берга, «Кардильяк» Хиндемита, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Огненный ангел» Прокофьева. Ко второму типу могут быть отнесены опера-оратория Стравинского «Царь Эдип», сценические оратории Онеггера («Царь Давид», «Жанна д'Арк на костре»), сценические кан-

таты Орфа («Кармина бурана»). Каждое из названных произведений наделено индивидуальными свойствами, порой выводящими его из рамок предначертанных типов. Так, в опере Шостаковича в IV акте прорываются эпические моменты — например, в хоре каторжан; а у Онеггера, наоборот, в эпической драматургии можно обнаружить черты психологической драмы (то же у Энеску, о чем будет сказано дальше). Есть, наконец, и произведения, не укладывающиеся в прокрустово ложе предложенной классификации. У Прокофьева это «Семен Котко», где личная драма переплетена с драмой народной, и в еще большей степени «Война и мир».

Но это не входит в мои намерения; важно отметить не видовое разнообразие современной оперы, а типовое проявление полярных тенденций. И если, условно говоря, на одном полюсе находится Берг или Шостакович, то на другом, противоположном — Стравинский.

На рубеже 10—20-х годов Стравинский убежденно отстаивал новое понимание эпического в музыкальном театре. Избранница в «Весне священной», как и Невеста в «Свадебке» лишены индивидуального лица. Не субъективное переживание, не личное отношение к происходящему, а целенаправленное воплощение обрядового, ритуального начала, обусловленного мифом (в его широком понимании), многозначное содержание которого утвердилось в сознании многих поколений, — вот что волновало Стравинского, вот что он стремился развить в своей опере-оратории «Царь Эдип».

Внеличный музыкальный театр — таков эпический идеал Стравинского. Для этого он, в частности, отделяет «музыкально-играемое» от «танцуемого» в «Истории солдата», «Байке про Лису, Кота да Барана», «Свадебке». А в «Царе Эдипе» он требует, чтобы музыкальная динамика была заключена в сценически статую форму (неподвижность, по ремарке композитора, участников спектакля с прикрытыми масками лицами). Такой прием сценического очуждения отдаленно пересекается с идеями Брехта об эпическом театре, где, по мысли драматурга, спектакль должен давать не копию действительности, не подобие, не иллюзию якобы реально происходящих событий, словно пересаженных из жизни на театральные подмостки, а своего рода поучительное действие, пробуждающее

мысль зрителя, самой своей театральной формой внушающее ему определенные идеи.

Конечно, исходные идеологические позиции у Брехта и Стравинского различны: для первого главное — поучение, для второго — игровой момент — «ритуальное внеличное действие». Но я беру не исходный момент, а конечный результат — то, как трактуется музыкальный спектакль, как видит его автор будущей сценической композиции, то есть композитор.

Подобная трактовка эпического отлична от того, как это осуществлялось в XIX веке. Там в претворении эпоса преобладала картинность повествования, медлительность в развороте действия — словно во всех деталях просматривалась широко выписанная картина, что особенно отчетливо проступило в русской опере; классические тому примеры — «Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина. Конечно, были и моменты внутреннего движения, драматизма (сонатное *allegro* в арии Руслана, концентрическая форма арии Игоря), но сама картина по отношению к драматургии в целом была статичной. Такова и роль полета валькирий или пейзажа шелеста леса («*Waldesrauschen*») в «Кольце нибелунга» Вагнера, такова и эпическая картинность «Либуше» Сметаны и т. д.

В операх ряда композиторов XX века, избравших иной, нежели Стравинский, путь, а иногда и творчески полемизировавших с ним, сохранялась прежняя традиция — например, в хоровых фресках «Войны и мира» Прокофьева или «Царе Давиде» Онеггера либо в ритуальных сценах вокруг Золотого тельца из «Моисея и Аарона» Шёнберга. Так же поступает и Энеску в I и IV актах «Эдипа» — в обрядовых сценах пролога и в идиллии эпилога, просветленная музыка начальных сцен которого неуловимо окрашена в печальные тона; к ней можно применить слова Пушкина: «Печаль моя светла».

Это отдельные штрихи в современной опере, преемственно развивающие традиции XIX века. Существеннее другое: в эпические сюжеты все активнее внедрялось психологическое начало — вместо архитектурной завершенности и внутренней замкнутости портретов эпических героев (что так свойственно методу Глинки или Бородина), появилось сквозное динамическое раз-

витие. Ныне наблюдается скрещение путей эволюции психологической драмы и эпической оперы, что, на мой взгляд, характерно для Энеску и во многом близкого ему Онеггера — имею в данном случае в виду не оратории последнего, но оперу «Антигона» — возможно, лучшее его творение для музыкального театра, до сих пор недостаточно признанное.

*

Мы сейчас по-другому чувствуем, иначе ощущаем время в музыке, нежели это было в XIX веке, возрастает эмоционально-духовная насыщенность, образная симультанность музыкального мгновения и внезапность контрастов в сопоставлении таких мгновений. (Иначе, замечу попутно, мы не могли бы понять микроструктуры Антона Веберна!) Вопрос этот сложен — им должна была бы подробнее заняться молодая, еще не окрепшая у нас наука, изучающая эволюцию социальной психологии. Мне же в этой связи хочется лишь коснуться того лаконизма и динамизма выражения, которые характерны для некоторых течений современного искусства. Представляется, однако, что эти понятия не всегда достаточно четко дефинируются.

Опера была динамичной, а ситуации в ней обрисовывались весьма лаконично и в XVIII веке, причем не только в комической. Показателен в этом отношении Моцарт — и в «Женитьбе Фигаро», и в «Дон-Жуане». Но это характерно и для итальянской оперы *buffa* в ее неожиданных ситуационных поворотах действия. Такую динамичную сценическую форму усвоил и далее развил Гендель (см., например, его раннюю оперу «Агриппина»). Если же иметь в виду оперу *buffa*, то достаточно назвать классический пример — «Севильского цирюльника» Россини.

Романтическая опера ввела иной темпоритм в оперный спектакль, более замедленный, более чуткий к обрисовке деталей психологических состояний. Тем самым создалось иное соотношение между внешним действием, то есть событийным рядом, и действием внутренним — рядом лирико-драматическим. Именно за счет внешнего действия, или, иначе, живости сценического изображения, Вагнер усилил линии сквозного психологиче-

ского развития. Такова нескончаемая любовная сцена II акта «Тристана и Изольды».

Это соотношение вновь изменилось в последней трети XIX века, когда, вероятно, не без воздействия французской так называемой лирической оперы появились музыкально-сценические произведения новеллистического плана с круто заверченной сюжетной интригой, — тогда вновь прорвался динамизм в форму сценического спектакля. Назовем лучшие образцы такого типа: «Кармен» Бизе, «Пиковая дама» Чайковского, «Отелло» Верди. По-своему, создавая многоплановую драматургию, основанную на различных пересекающихся линиях действия, решал аналогичную задачу великий реформатор оперной сцены Мусоргский. Но более от «новеллистических» опер, нежели от Мусоргского — тогда еще недооцененного, — веризм обострил динамизм в контрастной смене событий, ситуаций, состояний. Темп спектакля ускорился, а ритм стал более учащенным, нервным, стремительным. Таков путь от «Паяцев» Леонкавалло к «Девушке с Запада» Пуччини.

Пуччини может считаться тем музыкантом-драматургом, который надолго установил одну из главенствующих в XX веке форм сценического спектакля, основанную на приемах, если пользоваться кинематографической терминологией, «убыстренной» и «замедленной съемки», «наплыва», где на гребне кульминации возникает «крупный план». Влияние этого метода драматургии можно обнаружить в оперном творчестве многих современных композиторов, в том числе и столь, казалось бы, далекого от Пуччини, как Берг. Прокофьев является крупнейшим мастером такой драматургии.

В качестве примера напомним наиболее динамичный III акт его оперы «Семен Котко». Он открывается крупным планом — любовным ноктюрном, где обрисованы две пары влюбленных: Семен с Соней и Любка с матросом Царевым; удивительна мелодическая щедрость этого ноктюрна, выдержанного в характерном восторженно-целомудренном прокофьевском *Amoroso*. Но вступают недобрые силы душителей свободы, один сценический эпизод зацепляется за другой, темп ускоряется, ритм учащается, и на кульминации — Царев повешен, Любка сходит с ума — с грозной силой, завораживающе нагнетается ее *soprano ostinato*. Подготов-

ливается второй крупный план — полная трагизма музыкальная картина, где воедино сплелись горе обезумевшей от отчаяния девушки и народное горе на фоне объятых пламенем украинского села...

Аналогичный метод применен в сценической оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре»; здесь крупные планы возникают как «наплывы» в сознании Жанны, как ее видения, сопровождаемые комментариями брата Доминика (сцена суда, игра в карты, коронование в Реймсе, народные сцены в Домреми и т. д.). Наконец, некоторые из 15 сцен, образующих «Воццека» Берга, также воспринимаются как своего рода кадры (например, 2-я сцена I акта — Воцтек с Андресом — или 5-я сцена II акта — в казарме).

Но дело даже не столько в самом методе «кадрового членения», который вовсе не является в опере XX века всеобщим — и, в частности, Энеску не так часто к нему прибегает, — сколько в музыкально-сценическом содержании кадра или отдельно взятого эпизода, а также в их сопоставлении и взаимосвязи. Вслушиваясь в них, убеждаешься, насколько они отличаются от аналогичных динамичных сцен Моцарта, Бизе или Чайковского. Это отличие — и в экспрессии выражения, и в более неожиданных психологических модуляциях, в более резкой смене и переключении состояний, в сопоставлении прежде несопоставимого, чего не знала и не могла знать музыка предшествующих эпох.

Расширение эмоционально-образного диапазона сопоставляемого при концентрации выражений — таковы бесспорные достижения музыкального театра нашего столетия. Среди многих тому примеров назову 4-ю сцену II акта «Воццека» («Сад при трактире»), II и особенно последний акт «Катерины Измайловой» Шостаковича. И даже в «Царе Эдипе» Стравинского, при сведении к минимуму внешнего действия, при подчеркнутой сценической статуйности, проявляются отмеченные выше тенденции.

Подобная концентрированность выражения в высокой мере присуща «Эдипу» Энеску, что и делает эту оперу подлинно современной. Когда слушаешь, скажем, такой эпизод из 2-й картины II акта, как «Явление Лая со своей свитой», то воспринимаешь его как «моментальный снимок» драматичнейшей ситуации

время в музыке предельно сжато, а событие в драматургии оперы — решающее (Эдип убивает Лая, не ведая, что тот является его отцом). Это и вызывает крайнее обострение средств выразительности. И если композиторы XIX века передавали подобные ситуации также весьма лаконично (см. заключительные страницы «Кармен», гибель Дездемоны у Верди, смерть Зигмунда в вагнеровской «Валькирии» и т. д.), то к столь сильной экспрессии они, естественно, не прибегали. XX же век изобилует подобными примерами.

Из многих выберу гибель Катерины Измайловой, увлекшей в пучину свою соперницу Сонетку, или убийство Воццеком Марии (знаменитое дважды повторенное *h* на грандиозном *crescendo* всего оркестра). В названном выше эпизоде из оперы Энеску также дано колоссальное динамическое нарастание (кстати, снова устремленное к *h!*), которое, достигнув вершины *sff*, сменяется катастрофическим спадом. Еще более лаконично решена другая важнейшая сцена оперы — сцена ослепления Эдипа из III акта, которая завершается воплем толпы, с динамическим размахом от *fff* к *pp*. Еще раз хочу отметить: во всех этих «моментальных снимках» трагических ситуаций, где вступает в свои права смерть или карающая рука возмездия, темпоритм ускоряется, а средства выразительности предельно заостряются.

Бескомпромиссное обнажение человеческих чувств — это завоевание современной психологической драмы — Энеску привнес в эпическую драматургию своей оперы, что в конечном итоге определило ее оригинальное своеобразие и столь разительное отличие от «Царя Эдипа» Стравинского. Глубочайшая человечность, экспрессивная острота переживаний, их резкая смена наряду с мгновенным переключением от одного состояния к другому — отмеченные признаки роднят «Эдипа» Энеску с определенным направлением в современном искусстве, к которому можно отнести и Онеггера, и Бриттена, а у нас — Шостаковича. Характерно для данного направления сочетание высокого этоса гуманистического идеала с драматически-конфликтным психологизмом, беспощадным в своем реализме.

*

Итак, в опере запечатлены эпические обстоятельства, которые помогают обрисовке эпического характера героя, но в его характеристике широко применены методы психологической драмы. Совмещение разных драматургических методов и манер, при стилистическом единстве музыки, обеспечило многообразие темпоритма и форм «Эдипа».

Мы встретим здесь и эпическую трактовку хора, преемственно связанную с традицией XIX века; и широко представленные разнообразные монологи Эдипа, в истоке своем коренящиеся в разработке этой формы Мусоргским (вспоминаются монологи царя Бориса!), но обновленные современной психологической драмой (от Голо из «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси до Воццека); и приемы музыкально-сценической полифонии, также блестяще разработанные Мусоргским (см. в опере Энеску закулисный хор в 1-й картине II акта, священное песнопение афинских старцев в эпилоге, звучание которого то приближается, то вновь удаляется); мы встретим здесь и кадры «моментальных снимков» трагических ситуаций (помимо названных, к ним может быть отнесен эпизод гибели Сфинкса), и широко выписанные фрески народных торжеств (начальные сцены пролога и симфония хорового славления, завершающая II акт), и картину народного бедствия, запечатленную в кульминационном III акте.

На драматургии этого акта далее специально останавлиюсь; сначала рассмотрю размещение кульминаций в других актах.

Их расстановка сделана искусно, рукою мастера, чутко ощущающего театральную специфику. Завязку оперы образует пророчество Тиресия. После реплики Лая: «Berger!.. Viens!»¹ — музыка словно рассыпается, рассредоточивается, замирая на PP (сдерживающий момент — оstinatный звук *fis*). Такое «тихое» рассредоточивание напряжения может напомнить аналогичный прием, использованный Верди в «Отелло» после убийства Дездемоны. Первая динамическая кульминация оперы содержится во 2-й картине II акта: она открывается драматичным монологом Эдипа «Ou suis-je?»²

¹ «Пастух, иди сюда!»

² «Где я?»

и завершается убийством Лая. Вторая динамическая кульминация — ответ Эдипа на загадку Сфинкса: «L'homme est plus fort que le Destin»¹. В этой фразе концентрированно выражена идея оперы. Поэтому триумфальная вокально-симфоническая «Слава» приобретает не только чисто сценическое, но и смысловое значение как подтверждение основного идейного тезиса произведения. III акт — трагическая развязка, которая в эпилоге дополняется «тихой», умиротворенной развязкой; последняя кульминация — остроконфликтная сцена прихода Креона с фивянами и заключительный большой монолог Эдипа «Je n'ai rien fait»² с его центральным моментом «J'ai vaincu le Destin»³, который вызывает отбывший зов прощения эвменид...

Обратимся теперь к III акту, где полной всего использовано многообразие оперных форм. Все нарастающие в своей страстности монологи Эдипа, свободно перемежаясь с диалогами — духовными поединками, образуют сквозную композицию. Основные разделы то ограничиваются, то связываются комментирующими репликами хора. Эти реплики звучат постоянным немолчным рефреном. Подобно волнам прибоя, они вздымаются вокруг нерушимой скалы мужества и стойкости Эдипа, духом не сломленного даже тогда, когда трагически обрушилось на него возмездие рока. Такое применение хора отдаленно может напомнить Мусоргского, хотя сама музыка мало похожа на него. (Быть может, по-мусоргски звучит лишь начало акта, где плач народа и полные царственного величия фразы Эдипа в некоторой степени близки «Борису Годунову»; можно провести также аналогию между священным песнопением афинских старцев в финальном акте и молитвенным пением «старцев святых» — «калик переходящих» — в прологе той же оперы Мусоргского, которую Джордже Энеску, несомненно, хорошо знал⁴.)

Динамика драматургического развития III акта идет словно по спирали: каждый новый ее виток приближает к катастрофе. Первый виток, или раздел формы, — плач

¹ «Человек сильнее судьбы».

² «Я ни в чем не повинен».

³ «Я победил судьбу».

⁴ Энеску очень хотел, чтобы в роли Эдипа выступил Шаляпин, чьим исполнением партии Бориса он восхищался.

народа и выход Эдипа, носящие вступительный характер, а затем выход Креона и клятва Эдипа о мщении убийце; второй раздел — обличение Тиресия и конфликт между Эдипом и Креоном; выход Иокасты — третий раздел — краткая лирическая остановка (момент торможения действия) и одновременно приближение катастрофы; четвертый раздел — откровения Форбаса и Пастуха, окончательное узнавание истины, гибель Иокасты и ослепление Эдипа, которое завершается его потрясающим по драматизму монологом — это высшая кульминация акта и его развязка, пятый раздел — изгнание Эдипа с его проклятьем тем, кто его проклял, — заключение развязки.

Во всех разделах акта главенствует Эдип. В его высказываниях — исключительное богатство и детализированность речевой выразительности. Энеску примыкает здесь к той ветви оперного искусства XX века, которая в русской музыке дала Прокофьева, в чешской — Яначека, а во французской — исходила от Дебюсси. Не мне судить, насколько правдиво в «Эдипе» воплощены национальные румынские интонации, тем более что опера была написана композитором на французский текст; но что эта музыкальная речь представляет высокое достижение в современной декламационно-арииозной манере, несомненно.

Не вызывает сомнений и другое — свободное течение, широкое дыхание напряженной музыкальной ткани, значительная роль оркестра и лейтмотивной техники.

Стравинский ввел разделение опер по двум типам композиции. Он назвал их «опера в прозе», то есть текучая, сквозная, и «опера в стихах», то есть размеренная, образуемая из архитектурно завершенных эпизодов или номеров. Сам он — ярый противник первого типа, чьим родоначальником считал Вагнера, и убежденный сторонник второго типа (см. его «Похождения повесы» — произведение, прототипом которого послужили оперы Моцарта, в частности «*Così fan tutte*»¹).

Энеску — антипод Стравинского. Он столь же убежденно построил свою оперу по методу сквозной компо-

¹ «Так поступают все женщины».

зиции. В этом его отличие от Прокофьева и одновременно близость к Бергу или Шостаковичу. Но и тут можно ввести некоторую дифференциацию. Энеску не использует опыт Берга, который, следуя за «Лунным Пьеро» Шёнберга, изобретательно воспользовался инструментальными формами в строении оперной музыки. (Отчасти их применял и Хиндемит — см. вокально-оркестровую пассакалю в «Кардильяке».) В этом отношении ему в принципе ближе Шостакович, музыка «Катерины Измайловой» которого организована свободным симфоническим развитием, непрерывным в своей изменчивости, где нарастание динамических волн подготавливает кульминации.

Если же говорить о возможно более прямом влиянии на «Эдипа» Энеску, то я назвал бы «Электру» Р. Штрауса. Вероятно, следует также внимательнее присмотреться к аналогиям с творчеством ряда современных французских композиторов, в первую очередь с уже неоднократно упоминавшимся Онеггером, а также с Форе, Шмиттом, Русселем.

*

Так с разных аспектов я попытался наметить связи «Эдипа» Энеску с проблематикой современной оперы. Конечно, краткое сообщение не претендует и не может претендовать на полноту освещения затронутых вопросов. Мне хотелось лишь указать на некоторые возможности дальнейшего изучения и сравнительной историко-эстетической оценки этого выдающегося творения гениального румынского композитора.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПРОКОФЬЕВА ¹

Да, есть такой театр! Во всяком случае, можно себе представить прокофьевский театральный фестиваль, аналогичный вагнеровским «фестшпилям» в Байрейте. 8 опер и 6 балетов составили бы репертуар этого фестиваля². Вот его репертуар (последовательность произведений можно, конечно, изменить — мы избрали принцип контраста — содержательного и хронологического):

опера «Любовь к трем апельсинам»,

опера «Семен Котко»,

балет «Золушка»,

опера «Огненный ангел»,

балеты «Сказка про шута, семь шутов перешутившего», «На Днепре», «Блудный сын»,

¹ Статья написана в 1961 г. к 70-летию С. С. Прокофьева, но тогда не была напечатана. Некоторые положения были развиты в выступлении автора в 1965 г. на пленуме Союза композиторов СССР в Москве (см.: Сов. музыка, 1965, № 4, с. 42—45), а затем в 1967 г. на международном симпозиуме в Бухаресте, посвященном Джордже Энеску (см. предшествующий доклад в этой книге). Статья дается в обновленном виде, но ход изложения первоначального варианта сохранен; публикуется впервые.

² Два балета — «Ала и Лоллий» и «Стальной скок» — вряд ли смогут обрести сценическую жизнь.

опера «Повесть о настоящем человеке»,
опера «Дуэнья» («Обручение в монастыре»),
балет «Сказ о каменном цветке»,
опера «Игрок»,
балет «Ромео и Джульетта»,
опера «Война и мир» (в два вечера, как того желал автор).

Итого, 12 полноценных театральных вечеров, на которых зритель ознакомится с исключительным разнообразием типов и видов музыкального спектакля, где в творчестве одного и того же композитора соседствуют на равных основаниях опера и балет.

Идейный кругозор предлагаемого фестиваля очень широк. Среди литературных первоисточников — повести трех советских писателей: П. Бажова, В. Катаева, Б. Полевого (последние два произведения на советскую тематику), эпопея Л. Толстого и трагедия В. Шекспира, романы Ф. Достоевского и В. Брюсова, сказки Ш. Перро наряду с русскими народными сказками и библейской притчей.

У какого современного театрального композитора вы найдете подобное изобилие сюжетов, почерпнутых из духовной сокровищницы человечества от древности через XVIII и XIX век до нашего столетия? Причем это многообразие скреплено ярко очерченной индивидуальностью автора музыки, его специфическим пониманием и трактовкой сценической формы спектакля. Если к тому же примем во внимание, что это высокохудожественные произведения, способные увлечь любую аудиторию, то должны будем признать, что театр Прокофьева — явление уникальное в музыкальной культуре XX века.



Каждый крупный мастер, в прошлом и в настоящем, имеет свое представление о музыкальном спектакле, свое видение сцены и в соответствии с этим вырабатывает типичные для него музыкально-драматургические закономерности. Так поступали Верди и Вагнер, Мусоргский и Чайковский, Пуччини и Рихард Штраус, Стравинский и Бриттен и т. д. Так поступал и Прокофьев. Но, создавая свою новую сценическую форму

музыкального спектакля, он, в отличие, скажем, от Вагнера, не стремился порвать преемственную связь с ранее установившейся театральной традицией: являясь новатором в драматургии и музыкальном языке, Прокофьев не отвергал опыта предшественников. Поэтому если искать аналогии с музыкальным театром прошлого, то не Глюк и тем более не Вагнер, а Моцарт окажется близким Прокофьеву.

На первый взгляд такая аналогия покажется неожиданной и даже произвольно притянутой. Действительно, Моцарта отделяет от Прокофьева огромная дистанция исторических эпох. Иной была социальная среда, породившая их. Иными были идеи, отразившие великий перелом в истории конца XVIII и начала XX столетия. По-иному сложились жизненные судьбы обоих композиторов. Иными были их художественные идеалы и творческие устремления. Но все же присмотримся к этой аналогии — она может помочь кое-что по-новому высветить у Прокофьева.

Начнем с главного — с присущей обоим исключительной полноты охвата жизненных явлений. Прокофьеву подвластен любой сюжет для музыкально-сценического воплощения, будь то эпос, комедия, драма — психологическая или бытовая, конкретные события далекого прошлого либо недавних времен или сказочные перипетии. (Ср. у Моцарта: *seria*, *semiseria*, в трагикомедийном преломлении, немецкий зингшпиль, итальянская *buffa*, сказка-феерия и т. п.). Это порождено не всеядностью, которая, как известно, граничит с модничанием или безразличным равнодушием, а умением подметить, выявить жизненно полнокровные, реальные черты во многом и разном — в чем так или иначе проявляла себя современная действительность.

Выше было отмечено жизненное полнокровие музыки — такова та очень важная черта, которая дает возможность сравнить Прокофьева с Моцартом (тут же оговоримся: как всякая аналогия, она приблизительно): им обоим присуще душевное здоровье, светлое принятие жизни при органичном неприятии того, что калечит, уродует жизнь. Прежде это называли гармоничным мирозерцанием. (Оно свойственно и Глинке, у которого также немало моцартианского.) Теперь мы данное качество могли бы определить как чувство историче-

ского оптимизма, согретого верой в человека, в гуманное начало, которое отвергает коварство, зло и насилие.

Но отображение светлых сторон жизни не заслоняет потребности в передаче ее отрицательных, теневых сторон. Моцарт драматично их отображает, а в некоторых его произведениях возникают и тревожно-мятущиеся образы, отчасти предвосхищающие искания романтиков (семантика таких образов подчас связывалась у Моцарта с тональностями g-moll, c-moll, d-moll).

Иное время — иные тени: они стали более зловещими, угрожающими. Для их изображения Прокофьев использует более экспрессивные средства. Напомним поход крестоносцев в «Александре Невском», «Приказ герцога» в «Ромео и Джульетте», сцену сумасшествия Любки в «Котко» или сцены бредовых состояний Ренаты из «Огненного ангела», картину сожженной Москвы в «Войне и мире», 1-ю картину или сцену в госпитале в «Повести о настоящем человеке». Здесь запечатлены образы остродраматических личных судеб либо жестокой силы.

И вот что примечательно: вслед за Моцартом Прокофьев мог бы утверждать, что даже при передаче ужасного музыка должна оставаться прекрасной. Поэтому, выражая отчаяние или муки страдания, он редко когда стремится обнажить кровоточащие душевные раны, придав им всеобъемлющее значение. В этом, как, впрочем, и во многом другом, Прокофьев диаметрально противоположен Шостаковичу, чей огромный талант словно призван к тому, чтобы выявлять трагедийные коллизии жизни. Прокофьев реже касается данной темы: его музыке не откажешь в драматическом накале чувств, сильном и экспрессивном, но он тут же словно снимает его, вытесняет передачей светлых сторон жизни, воспеванием ее красоты.

Есть еще одна черта, сближающая Прокофьева с Моцартом, которая также проистекает от присущего им жизнелюбия. Это — пристрастие к воплощению в музыке стремительного бега жизни; на пути возникают неожиданные препятствия, иногда комедийные ситуации, которые сопровождаются озорной шуткой, подчас звучит и незлобивая ирония. Этот «бег» вызывает у слушателя чувство бодрости, веселья — кровь

закипает в жилах, мускулы наливаются силой. Надо ли называть примеры? Нет ни одной оперы или балета, симфонии или сонаты, где бы не нашлись такие моменты у Прокофьева. Отсюда же проистекает и быстрый темп развития его музыкально-сценических произведений, которое можно уподобить энергичному развешиванию круто заверченной пружины. (Не таковы ли стретты оперных финалов Моцарта с неожиданными поворотами «действия», равно как и финалы его многих симфоний, клавирных концертов?)

Обычно указанные качества прокофьевской музыки определяют неточным понятием «токатности» или «скерцозности». По сути дела, речь должна идти о неумном, вечно молодом задоре, который был свойствен музыке Прокофьева. В этом задоре нет ни грани нигилистической издевки или скепсиса, а мягкая ирония не оборачивается злой издевкой. На всем — отпечаток лирической сущности гения Прокофьева (что характерно и для Моцарта!).

Сначала мы этого не замечали, да и сам композитор словно стыдился своей лирики, хотя ее великолепными образцами могут послужить *Andante* Четвертой фортепианной сонаты (это *Andante* — одно из наиболее ранних сочинений композитора), побочная партия Третьей сонаты, «Танец шутиных жен» из балета «Шут», «Сказки старой бабушки», ряд «Мимолетностей» и т. п. С годами музыка Прокофьева чаще замедляла свой бег и давала более широкий простор для выявления лирико-драматических чувств.

В 20-е годы он утверждал, что «в музыке нашего времени предпочитают бодрость, быстроту и натиск. Вот почему имеет, может быть, такой успех ревю с его мозаикой и быстротой. Этим отчасти объясняется успех «Трех апельсинов» — оперы такой же мозаичной, стремительной и быстрой». Поучительно, однако, сравнить «Три апельсина» с «Дуэньей», написанной двумя десятилетиями позже. Музыка ее отмечена, казалось бы, тем же лукавством и озорством, но озарена (как и балет «Золушка») мудрой и ласковой улыбкой. И право же, не «Кавалер роз» Р. Штрауса, как нередко указывалось, а именно «Дуэнья» является наиболее моцартианской среди комических опер XX века.

Продолжим нашу аналогию.

Среди современных композиторов вряд ли сыщется равный Прокофьеву в поистине моцартовской мелодической щедрости. Она представляется неисчерпаемой. Всюду, в любом его произведении, обнаружишь в изобилии мелодии редкой красоты. Родник вдохновения Прокофьева кристально чист. Удивительным целомудрием, благородством сдержанного, трепетно-нежного чувства овеяны эти мелодии.

Вспомним любовные сцены из прокофьевских опер и балетов, нередко помеченные излюбленным обозначением композитора «Атогосо» («дуэты» из «Ромео и Джульетты», финалы «Золушки» или «Каменного цветка», «любовный ноктюрн» из II акта «Котко»). Как вдохновенно выражено в них чувство упоения счастьем, без душевного излома, надрыва или тем более патологической эротики (ср., например, для контраста с «Электрой» или «Саломеей» Р. Штрауса). Разве этическая чистота этих страниц музыки Прокофьева отдаленно не напоминает Моцарта? Источник, если не тождественный, то близкий, — отмеченное ранее светлое приятие жизни.

*

Сколь ни увлекательны приведенные сравнения, все же не следует забывать, что Моцарта и Прокофьева разделяют не только разные исторические эпохи, но и различные национальные культуры, взрастившие их.

Глинка и Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков, Чайковский и Глазунов каждый по-своему предопределили художественное сознание Прокофьева. Да и моцартовское начало (не в сценическом, а в общемусыкальном плане) он, вероятно, с детских лет воспринял через призму творчества Глинки. Сильна у Прокофьева и «русланистская» струя, преимущественно в преломлении Бородина (напомню хоровой Эпиграф и Эпилог из «Войны и мира»). Поиски «мелодии, творимой говором», а также действенность народных сцен сближают его с Мусоргским. Черты утонченно хрупкой Снегурочки или нежной Марфы из «Царской невесты» сказываются на лепке образов Красавицы из «Блудного сына», Джульетты, Наташи Ростовской или Золушки. Вместе с тем атогосо прокофьевской музыки навеяны возвышенным складом балетных Adagio Чайковского или

Глазунова. И наконец, в вальсовой стихии, которой Прокофьев особенно увлекался в поздний период творчества, своеобразно скрестились влияния и Глинки, и Чайковского.

Но если в музыке Прокофьева преемственные связи с русской классикой очевидны, то труднее их определить в трактовке сценической формы спектакля. Далеку ему театр Чайковского, причем более оперный, чем балетный, от которого он в «Золушке» кое-что усвоил. Лишь в эмоциональной импульсивности прокофьевских ранних опер, преимущественно в ариозных моментах «Игрока» и «Огненного ангела», можно усмотреть опосредствованное влияние автора «Пиковой дамы». Прокофьев изредка обращался к эпической драматургии «Руслана» или «Князя Игоря» — к скульптурной пластике в изображении событий, свиток которых медленно разворачивается. Мусоргский, пожалуй, ближе ему благодаря использованию приемов музыкально-сценической полифонии, то есть симультанного развития действия. С Римским-Корсаковым у него мало точек соприкосновения.

Все сказанное — эскизно наброшенные соображения. Они требуют дальнейшего обоснования и уточнения. Но для ясности повторяю: речь идет о типе музыкального спектакля, а не о характере музыки. И тот тип со всеми его видовыми различиями, который разработал Прокофьев, отмечен неповторимым своеобразием.

Не приходится говорить, насколько ощущением театральности пронизано все его творчество — даже симфонии! Это общеизвестно. Поразительна способность Прокофьева выпукло обрисовать сценические ситуации, резко наметить переходы состояний, рельефными штрихами обозначить черты характера. Фантазия Прокофьева поистине безгранична: кажется, будто его творческое воображение в состоянии представить себе и запечатлеть любые жизненные явления. Слушая «Войну и мир», убеждаешься, что с каждой следующей картиной открываются все новые грани могучего таланта композитора, передающего в своей музыке тончайшую лирику или сочное бытописание, богатырский размах или накаленный драматизм. Причем все это подано с великолепным знанием возможностей сценического воплощения.

Среди многих музыкально-театральных находок Прокофьева отметим, например, частое у него сочетание музыки, звучащей за кулисами и в оркестре. Именно так во 2-й картине «Трех апельсинов» возникает и все ширится звучание знаменитого Марша; иной, приглушенный колорит создается в обаятельной сцене карнавала из I акта «Дуэньи», где играют по три виолончели за правой и левой кулисой; потрясающе воздействие пения невидимого зрителю хора («пити-пити») в сцене бреда Андрея; огромное впечатление производят в картине «Перед Бородинским сражением» словно в отдалении звучащие походные песни и марши полков, проходящих в строю перед Кутузовым...

Подобные «наплывы» рождают представление о широких жизненных просторах и тем самым способствуют преодолению границ сценической площадки. В тех же случаях, когда требуется обострить драматическую ситуацию, богато используются возможности музыкально-сценической полифонии, что имеет место в бесподобной по жанровой характеристике сцене сватовства из II акта «Котко» или в бушующей пламенем народного гнева картине «Горящая Москва, захваченная неприятелем» (11-я картина оперы «Война и мир»).

Но искусство музыканта-драматурга заключается не только в умении «обыграть» сценически эффектные положения. Еще Гуно говорил, что главное в этом искусстве состоит в мастерстве портретной зарисовки. Однако если в живописи портрет — нечто стабильное, завершенное, то музыкально-сценический портрет утверждается в действии, в развитии. К тому же подлинный музыкант-драматург является и «мастером монументальной живописи» (в массовых народных картинах), и «жанристом» (в бытовых сценах), и «скульптором» (при создании «барельефов» эпического повествования), и «строителем-зодчим» (в построении драматургии оперы или балета).

Классики музыкального театра обладали всеми этими качествами. Но каждый из них по-своему видел жизнь и то, как она должна быть воплощена в музыкально-сценических образах. Свое, неповторимое видение жизни и видение сцены — таковы предпосылки, которые определяют индивидуальность подлинного музыканта-драматурга, которым и являлся Прокофьев.

Пытливым, жадным взором композитор пытался охватить многие стороны и явления жизни. Он показывал их в резком столкновении и динамичном развороте. И чем быстрее развивалось действие, нагнетались события и обострялся драматургический конфликт, тем увереннее Прокофьев набрасывал свои портреты. Неправ был Б. Асафьев, когда упрекал его за то, что в «Войне и мире» нет драматургии «прямой, как стрела» (нет такой драматургии в «Хованщине»!). Подобная «прямота» чужда Прокофьеву: в неожиданных поворотах, в противопоставлении разных пластов действия, в необычном освещении он четче видел своих героев — их повадку, речь, облик. Именно эти, казалось бы, внешние черты характеров помогали ему глубже познать их сущность.

Таков путь жизненных наблюдений Прокофьева — от внешнего к внутреннему, от поступков, деяний людей к передаче их душевного мира. Вот почему ему лучше удавалось изображение людей деятельных, энергичных, быстро реагирующих на стремительный ход событий, нежели скованных, пассивных, склонных к рефлексии. Немного расплывчат, например, образ медлительного и застенчивого Пьера Безухова (в первой части оперы), тогда как Андрей Болконский — с начальной же, экспозиционной картины — рельефно предстает в сопоставлении разных граней своей незаурядной натуры. Соответственно и нерешительный Семен Котко зарисован менее ярко, чем Фроська, а образ Ромео (если исключить его «двузты» с Джульеттой) уступает в образной конкретности Меркуцио, преисполненному жизненной энергии¹.

В кипучем водовороте жизни подметить острое, индивидуальное — вот что прежде всего привлекало Прокофьева. Он был щедр на такие зарисовки, всегда очень точные по рисунку, краскам, колориту. Из их последования, чередования, сопоставления вырастала единая по замыслу картина. Иногда, однако, калейдоскоп становился излишне пестрым, что вызывалось неподатливостью самого драматургического материала,

¹ В этом смысле явное исключение — Кутузов, но это скорее не индивидуальный, а собирательный образ силы и мощи русского народа. Поэтому он отмечен необычными для Прокофьева чертами величаво-эпического портрета.

легшего в основу данной сцены или картины. Видение жизни тогда изменяло Прокофьеву, а музыкально-театральная форма распадалась (пример тому — финал оперы «Семен Котко»). Но так случалось редко, ибо внешне дробная, сотканная из лаконичных зарисовок композиция опер и балетов Прокофьева обычно обладает внутренней целостностью.

Дабы определить специфику этой целостности, вновь вернусь к исходным положениям статьи.

Теоретически трудно себе представить композитора, который, работая над оперой, не думал бы о театральном ее воплощении. (Сложнее с балетом: хореограф активнее, чем режиссер, выступает соавтором композитора при создании спектакля.) Но практически видение сцены у одних выражено более отчетливо, у других — менее; одни трактуют сценические возможности новаторски, другие — традиционно. Право на существование имеют любые спектакли, в том числе и традиционно задуманные, если сам сюжет, избранный композитором, и его идейная трактовка не требуют новых средств театральной выразительности. Но это частные случаи. Как правило, при передаче нового содержания требуется обогащение (или изменение) сценической формы. Из этого исходил Прокофьев. Так он решал проблемы музыкальной драматургии.

Нередко обнаруживали ее близость к закономерностям кино, соответственно вводилось понятие «монтаж кадров»¹. Что ж, прежде у музыкального театра был только один мощный «поводырь» — литература. (В балете с начала XX века добавилась живопись.) Но вот появился «великий немой», вскоре, правда, заговоривший, — кинематограф. И неудивительно, что его закономерности пытался освоить и музыкальный театр. Одновременно эволюционировала форма спектакля драматического театра, который в своем развитии всегда опережал театр музыкальный. В частности, в исканиях Прокофьева существенна роль Мейерхольда: он должен был ставить «Игрока», принимал участие в

¹ Если не ошибаюсь, мне довелось впервые ввести это понятие в применении к Прокофьеву в статье, посвященной премьере «Ромео и Джульетты» (см.: Сов музыка, 1940, № 3). Но, кое-что справедливо подметив, я тогда пришел к неверным выводам.

разработке второй редакции этой оперы, его же либретто легло в основу «Трех апельсинов». Вспомним также, что именно он, Мейерхольд, ввел членение пьесы не на акты или картины, а на эпизоды. Следовательно, нельзя не учитывать и этот важный фактор в становлении Прокофьева-драматурга.

Если же вновь обратиться к кино, то связь прокофьевской драматургии с ней неоднозначна. Он дает не простую смену кадров, не калейдоскоп чередующихся эпизодов, а переосмысливает, музыкально перевоплощает принципы киносъемки — замедленной и убыстренной, наплыва и крупного плана¹. Такие приемы Прокофьев переносил в свой театр не механистически: komponуя кадры, связывая их и сопоставляя, он не отказывался от специфики музыкального искусства, его интонационной природы, от веками разработанных принципов развития, повтора, репризности, вариации, контраста, лейтмотивной техники и т. п.

Поэтому, на мой взгляд, понятие «монтаж кадров» следует применять к музыке Прокофьева лишь как метафорическое сравнение, а не как определение отличительных особенностей его творческой манеры.



Прокофьев обладал выдающимся даром музыкально-сценического портретиста: он умел переплавлять свои жизненные впечатления в поразительные по «зримой» конкретности музыкальные образы. Пластика рисунка и броскость интонационного «жеста» обеспечивала этим образам ярко театральную форму.

Портреты зарисовывались Прокофьевым несколькими выразительными «мазками». Каждый «мазок» призван выявить одну из ведущих черт образа действующего лица (или ситуации). Ее характерность определялась в балете ритмом пластического движения, а в опере — интонацией важного в смысловом отношении слова. И в том, и в другом случае рождалась краткая музыкальная фраза, иногда афористичная, как первичный ритмоинтонационный импульс к дальней-

¹ Подробнее об этом говорится в докладе об «Эдипе» Энеску (см. с. 205—206).

шему развитию. Покоряющая правда реалистической типизации заложена в этих фразах. Они словно высечены из драгоценного камня. Забыть их нельзя. Приведу несколько примеров (ноты не выписываю — надеюсь, читатель помнит эту музыку):

«СЕМЕН КОТКО»

Фроська. И с тем до свиданьчика!
Семен. Взаимно.

«ДУЭНЬЯ»

Мендоза. Мендоза — очень хитрый мальчик.
Дон Джером. Если есть у вас дочь, это, верьте, чума!

«ВОЙНА И МИР»

Кутузов. Бесподобный народ! Чудесный, бесподобный народ!
Андрей. В ней есть что-то совсем-совсем особенное.
Наташа. Чудо как хороша она...
Анатолий. Покутили мы, пожили...
Балага. Эх, люблю я лихо мчаться!...

Можно указать также на важную роль ключевых фраз в формировании больших ансамблевых сцен — например, при изображении дебоша пьяных монахов в «Дуэнье» (на текст: «Вертись, мир веселый») или сумасшествия Любки в «Котко» (на текст: «Нет, нет, то не Василёк!»).

Такие фразы иногда возникают неожиданно, как свежие мелодические побег вольно распетой декламации — столь жизненно достоверна их выразительность! Чаще же они служат главным средством обрисовки данного образа. Но человек наделен многими характерными чертами, и Прокофьев подчеркивает их в сопоставлении нескольких контрастных ключевых фраз.

Показателен эпизод, именуемый «Джульетта-девочка», включающий три раздела: бездумный бег сменяется полетной устремленностью, которая завершается светлой мечтой о счастье. Три различных состояния очерчены с предельной законченностью, а в целом возникает слитный образ шаловливой девушки, стоящей на пороге важных свершений в жизни. В том-то и заключается секрет мастерства Прокофьева, умевшего создать единый портрет из отдельных «мазков». Подобный метод был им сначала обнаружен в балете, начиная с «Шута» и «Блудного сына»; «Ромео» венчает эти эксперименты. Те же приемы композитор применил и при создании вокально-симфониче-

ских портретов в операх (назову уже упомянутую экспозицию образа Андрея Болконского или его монолог в картине «Перед Бородинским сражением»).

Приведенное сравнение опер Прокофьева с его же балетами поучительно: оно помогает обнаружить единство музыкально-сценического метода композитора, хотя, конечно, сказывается и специфика каждого из этих театральных жанров. Главное, дробность членения («кадровая драматургия») никак не нарушает цельности эпизода или картины. Через повадку, манеру речи и поведения того или иного персонажа Прокофьев обрисовывает его внутреннее состояние. Наконец, обрисовывая разные грани характера посредством выпукло завершенных внутренне замкнутых лейттем, композитор дает их затем комплексно — в виде, условно говоря, «составного портрета».

Намеченные в экспозиции образа ведущие темы-характеристики в дальнейшем всплывают по ходу действия. Видоизменяясь в различных драматургических ситуациях, они приобретают важное смысловое значение в строении целого. Под конец же эти темы, как в репризе, собираются в своего рода лейтмотивные узлы, которые призваны подытоживать музыкальное содержание произведения (см. финальный акт «Ромео» или финальную картину «Дуэньи», в музыке которой проходят 10 лейттем из 17, звучавших ранее в этой опере).

В такой трактовке лейтмотивной системы Прокофьев приближается к Римскому-Корсакову: у автора «Китежа» в финале этой оперы также сосредоточились узлы главных музыкальных характеристик. Да и сами эти характеристики возникали из сочетания лейтмотивов, которые, по слову Римского-Корсакова, являлись у него «составной частью более или менее длинной темы».

Прокофьев воспользовался художественными достижениями последнего классика русской оперы, когда вырабатывал свою технику музыкально-сценического портрета. Но иные идейные задачи, иное видение сцены наполнили эту технику новым содержанием. Иная жизнь отобразилась в прокофьевских творениях — бурная и кипучая, деятельная и энергичная. Это и есть то новаторски-современное, что утвердил в своем театре классик советской музыки Сергей Прокофьев.

К ПРЕМЬЕРЕ ОПЕРЫ «ВОЙНА И МИР» ПРОКОФЬЕВА¹

Ленинградский Малый оперный театр осуществил постановку новой оперы выдающегося мастера советской музыки С. С. Прокофьева. О готовящейся постановке говорилось задолго до премьеры. Было известно, как много труда и творческого горения вложил в нее коллектив этого театра. За дирижерский пульт встал народный артист СССР дирижер С. А. Самосуд. Ленинградцы снова встретились с этим чутким ко всему новому музыкантом, который прежде в стенах этого же театра убежденно и последовательно пролагал пути советскому оперному творчеству. Встреча была радостной: премьера «Войны и мира» доказала, что ожидания оправдались. Можно поздравить и композитора, и дирижера, и режиссера Б. А. Покровского, и художника В. В. Дмитриева, и весь многочисленный состав участников спектакля (в нем занято 450 человек) с большой художественной победой.

Удача театра говорит о многом. Она утверждает силу таланта, право на творческое дерзание. Прозвучало произведение, необычное по замыслу, превосходное по сценическому воплощению, успех которого требует вдумчивого и серьезного анализа.

Самобытная индивидуальность Прокофьева сложилась давно: уже четыре десятилетия он работает на музыкально-театральном поприще (сейчас ему 54 года). 6 опер и 6 балетов — таков итог напряженных и неустанных творческих исканий композитора. Не всем его произведениям была, однако, уготована счастливая театральная судьба, особенно в сфере оперы.

Он неуклонно искал динамичную театральную форму, стремился передать интонации живой прозаической речи при обрисовке повадки людей, их облика. Прокофьев прибегал для этого к речитативно-аризной манере письма, по-своему претворяя аналогичные искания Даргомыжского, мечтавшего, чтобы «звук прямо выра-

¹ Рецензия на театральную премьеру 1946 г. для газеты; тогда не была напечатана; публикуется впервые

жал слово», или Мусоргского, стремившегося к воплощению «мелодии, творимой говором».

Путь преодоления привычных оперных канонов тернист, но Прокофьев не сворачивал с этого пути. Он и привел его к мысли о создании гигантского по масштабам творения по гениальной эпопее Л. Толстого. Задача небывалой сложности: надо было музыкой не только охарактеризовать героев романа — следовало воссоздать его глубоко национальный, народный дух. Летом 1941 года Прокофьев приступил к работе над оперой, осенью следующего года партитура была закончена. В годину величайшего патриотического подъема, охватившего Родину, композитор, вдохновленный этим порывом, в героическом прошлом страны увидел и прочувствовал настоящее — испытания сегоднешних дней.

Огромные трудности возникли перед либреттистами оперы (авторы либретто — М. Мендельсон и С. Прокофьев): роман Толстого разворачивается многопланово и медлительно. Как же сконцентрированно передать его содержание, что отобрать и что отбросить? Компонуя сцены по принципу контраста, усиливая в них динамику действия, либреттисты создали дробную смену эпизодов, что не соответствует отмеченной выше манере изложения литературного первоисточника. Стоит ли их упрекать за это? Ведь и лирические сцены «Онегина» Чайковского во многом далеки от пушкинского «Онегина», и «Кармен» Бизе далека от новеллы Мериме. Это естественно: художественное произведение неминуемо переосмысливается при переводе его из одного ряда искусства в другой. Важен результат: уловлено в новом переосмыслении то главное в идейно-образном отношении, что содержится в первоисточнике? Если судить по первой части оперы — на премьере была показана эта часть, к работе над второй Малый оперный театр предполагает приступить осенью текущего года, — либреттисты в целом справились со своей задачей, хотя прокофьевская трактовка поступков и душевного мира героев не всегда совпадает с толстовской.

Другой немаловажный вопрос: надлежало ли в либретто сохранить неизменным текст прозы Толстого? Соблазн велик: его язык неповторимо своеобразен. Либреттисты не избежали этого соблазна. Однако прямая речь, вырванная из контекста романа, иногда сковывает

возможности вокальной выразительности. Мешает этому сложное построение и соподчинение толстовских фраз.

Тем более значительно творческое достижение Прокофьева: музыкой своей он заставляет верить в реальность психологической драмы, разыгрываемой в первой части оперы, которую составляют 8 картин. В центре их — образ Наташи Ростовой. Мы видим ее на сцене в пяти картинах, в остальных думы героев неоднократно возвращаются к ней. Теме зарождения любви Наташи и Андрея Болконского посвящены 2-я и 3-я картины («Бал у крупного екатерининского вельможи» и «В особняке старого князя Болконского»). 4-я и 5-я картины рассказывают о ее увлечении Анатолом Курагиным («В салоне Элен» и «В кабинете Долохова»). Драматическое действие нарастает в 6-й и 7-й картинах («У Ахросимовой» — этой, быть может, наиболее глубокой и впечатляющей по психологическому реализму картине — и «В кабинете Безухова», менее удавшейся композитору). Попутно даются сочные зарисовки других героев романа (старика Болконского, Долохова и других), равно как и быта светского общества (балы во 2-й и 4-й картинах). Спектакль обрамлен контрастными сценами: мирной идилличностью проникнута 1-я картина («В Отрадном») и резко конфликтным содержанием — последняя, «военная» («Перед Бородинским сражением»).

Исключительный дар Прокофьева — «музыкального портретиста» — щедро раскрылся и в задушевном лиризме (преимущественно в партии Наташи; обаятелен вальс 2-й картины — «портрет» зарождающегося чувства взаимной симпатии Наташи и Андрея), и в драматизме (в упомянутой картине «У Ахросимовой»), и в жанровой красочности («В кабинете Долохова»), и, наконец, в эпической мощи последней картины (заключительный хор заставляет вспомнить могучее «Славься Глинки»)...

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ¹

Вклад Стравинского в музыкальное искусство XX века велик. Композитору была суждена долгая творческая жизнь: его первые зрелые произведения относятся к 1908 году, последнее законченное сочинение датируется 1968-м. В течение шести десятилетий он работал в разных музыкальных жанрах, ставил перед собой все новые задачи, нередко поражавшие неожиданностью решений, опробовал в непрерывном труде разные выразительные возможности своего искусства, различные музыкальные системы.

Художественная эволюция Стравинского изобиловала парадоксальными поворотами, вызванными внезапной сменой тематики, манеры письма, образной содержательности, и творческий путь гениального мастера предстает неровным, зигзагообразным. Чем вызвана спонтанность таких смен: духовными запросами изменчивого времени, личными качествами его индивидуальности, необычностью жизненной судьбы?

Трудно найти исчерпывающий ответ. Из разрозненных, очень ярких, но весьма противоречивых фактов био-

¹ Статья напечатана на чешском языке в журн. «Opus», Брно, 1975, № 9. Публикуется на русском языке впервые с небольшими исправлениями и дополнениями.

графии не складывается цельная картина: в личности Стравинского далеко не все разгадано. Большое же его художественное наследие в своей совокупности еще не проверено высшим критерием оценки — социальной практикой. Острая полемика, сопутствовавшая Стравинскому при жизни, не утихла после его смерти, а время от времени и поныне вспыхивает то с большей, то с меньшей силой.

Речь идет не об отдельных его произведениях, давно уже причисленных к классике XX столетия, прочно утвердившихся в концертном и театральном репертуаре, а о творческом пути Стравинского в целом. Не вызывают сомнений и художественное совершенство его мастерства, и неисчерпаемое богатство созданных им образов и — шире — сферы образности, оказавших воздействие на дальнейшее развитие современного музыкального творчества. Это проявлялось и ранее, проявляется и по сей день, многосторонне, разными своими гранями оказывая влияние на композиторов последующих поколений, в том числе примерно за последние два десятилетия и советских¹. Речь, следовательно, идет не об этих само собой разумеющихся истинах, а об общей направленности художественной эволюции Стравинского — о том, какими стимулами была обусловлена ее столь необычная кривизна.

Узлы противоречий туго скручены, их непросто распутать — отсюда и возникают непрекращающиеся споры при ценностном подходе к наследию этого крупнейшего представителя искусства нашего века.

Прежде всего, к какой национальной культуре следует отнести творчество Стравинского?

30 лет он прожил в России. Здесь родился в семье известного певца петербургского Мариинского театра, познакомился с рядом лучших представителей русского искусства и сподобился стать учеником Римского-Корсакова (но не в консерватории, а частным образом), который явился для него духовным отцом. Далее — встречи с деятелями «Мира искусства», с Дягилевым,

¹ Отмеченное воздействие сказывалось порой и на раннем этапе становления советской музыки. Примеры тому — хоровая сцена А. Давиденко «Улица волнуется» или оркестровая сюита Ю. Шапорина «Блоха» (по Н. Лескову).

уверовавшим в его стремительно раскрывшуюся гениальную одаренность. «Русские сезоны» в Париже. Вместе с тем — интуитивно глубокое познание основ отечественного народного мирозерцания, запечатленного в поэзии, сказе, музыке... Что он русский, до мозга костей русский — для Стравинского непреложная данность. В Париже он гастролирует с 1910 года, уединяется же для работы до лета 1914-го в деревенскую глушь — в Устилуг (бывшей Волынской губ.) Годы войны его застают в Швейцарии, связи с родиной сохраняются — личные и творческие. Они нарушаются в начале 20-х годов, когда Стравинскому было уже 40 лет: он надолго обосновывается во Франции.

Но Стравинский не считал себя эмигрантом и неоднократно подчеркивал, что, ненавидя монархию Романовых, покинул Россию еще задолго до Октябрьской революции. Более того, в отличие, скажем, от Бунина или Рахманинова, он не был связан с белоэмигрантскими кругами. Правда, — об этом мы не должны забывать — в отдельных интервью, а затем в «Музыкальной поэтике» (в главе V) он позволил себе резкие выпады против советской музыкальной политики, культурного строительства в нашей стране. Стравинский, однако, по-прежнему считал себя русским вопреки тому, что принял французское подданство (1934), а потом стал гражданином США (1945). «У человека одно место рождения, одна родина, — сказал 80-летний мастер, посетив в 1962 году СССР, — и место рождения является главным фактором его жизни». Тогда же он признался: «Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе...»¹

Около полувека Стравинский прожил вдали от России, от отечественной культуры, соками которой ранее питалось его творчество. Обычно скрытный в выявлении чувств, он, вероятно, часто испытывал муки ностальгии. И уж бесспорно, — это мы точно знаем — после посещения СССР тоска по родине усилилась. И, сломленный смертельной болезнью, он снова и снова вчитывался в поэтические строки Пушкина, гению которого поклонялся.

¹ См. Комс правда, 1962, 27 сент

Но присмотримся к затронутому вопросу с другой стороны: к какой же культуре, если не к русской, принадлежит Стравинский? Может быть, к французской? Да, в Париже на дягилевских «Русских сезонах» его осенила слава, именно Париж, а не Петербург принес ему признание. Бесспорно и другое: Стравинский стал мэтром для молодых композиторов из «группы Шести». Но не стал же он французом из-за того, что на два десятилетия связал себя с Парижем! Творческие контакты с национальными традициями Франции в его музыке мало ощутимы. Сквозь влияние Дебюсси он на раннем этапе — на рубеже 1900—1910-х годов — прошел стремительно, быстро преодолев его. С Равелем Стравинского связывала только личная дружба, и то недолго. Берлиоз, Бизе или тем более Массне были ему чужды. Единственная попытка усвоения «французского стиля» — „le goût français” — оказалась не вполне удачной (имеется в виду мелодрама «Персефона»; позднее он отозвался о ней и о своей совместной работе с Андре Жидом критически). «Французское» у Стравинского скорее ближе к «Версалю» Александра Бенуа или соответственной картине из «Спящей красавицы» Чайковского.

В то же время нельзя отрицать, что сама художественная среда Парижа 10—20-х годов, в центр которой попал Стравинский, была для него плодотворной — стимулировала его творческие искания. С одной стороны, это кубизм в живописи (Пикассо, Брак), с другой — противоположные устремления к новому классицизму, ясности, простоте (в поэзии — Валери, в музыке — Сати). Упомянем и сюрреализм (от Аполлинера до раннего Элюара и Арагона в поэзии), стремившийся сместить привычные представления о реалиях действительности. Наконец, интенсивными поисками новой сценической формы была проникнута и театральная жизнь. Все это благодатная почва для Стравинского, вступившего в пору своей второй зрелости — имеется в виду его неоклассицистский период. Но ощутил ли он себя представителем французского искусства, сумел ли вписаться в ее национальную традицию? Ни в коей мере! Для французских композиторов, даже для тех, кто его величал «великим Игорем» (Онеггер, Пуленк), он оставался, если позволено так выразиться, «генератором идей», но

никак не репрезентантом их собственной культуры. Поэтому и не посчастливилось Стравинскому, когда он в 1935 году выставил свою кандидатуру в академики Франции: его забаллотировали, не посчитали «своим»¹. А с середины 30-х годов эти расхождения еще более усилились.

Что же касается художественных традиций, нравов и быта США, где Стравинский прожил три последних десятилетия, то он их игнорировал, начисто отвергая, хотя в начале 40-х годов для упрочения положения отдал дань «бродвейской» музыке, которую так уничижительно сам охарактеризовал. До конца своих дней он чувствовал себя здесь чужаком: именно там, в США, воочию приоткрылась ему неприглядная изнанка буржуазной цивилизации — коммерческая индустрия музыки. Вот почему в одном из интервью 1967 года он с горечью воскликнул: «Чтоб ей пусто было, моей славе!»²

...Вернемся к словам Стравинского: русское в его музыке «не сразу видно, но заложено в ней». Таков ключ к пониманию «ее скрытой природы». Но надо уметь пользоваться этим ключом, дабы проникнуть в суть ее культурно-национальной принадлежности.

Для уточнения сказанного прибегнем к историческим параллелям. Как и любые аналогии, они применимы лишь с большими оговорками. Тем не менее итальянец Люлли, как и немец Мейербер (или, если угодно, Оффенбах), бесспорно, сумели выразить дух французской культуры, они потому по праву считаются французскими композиторами. А как быть с Глюком? То, что он стремился осуществить в опере, было полностью завершено в Париже, однако его принадлежность к венской музыкальной традиции неоспорима. Не аналогичное ли, но, конечно, в иных социально-исторических условиях и с иным художественным итогом произошло со Стравинским? Словно Летучий голландец, он в своем творчестве 20—60-х годов промчался через многие века и страны и нигде не обрел прочного духовного пристанища, ибо место его на родине — он был и остался русским композитором, прямо или косвенно связанным с традициями

¹ Вместо Стравинского был избран Флоран Шмитт, неизвестный у нас, но очень почитаемый во Франции композитор.

² См.: Америка, 1967, № 128, с. 46.

отечественной культуры. Не приобретает ли в таком разрезе жизненная судьба Стравинского — этого баловня успеха — трагический отпечаток?

Он не понимал и, очевидно, не принимал многое из того, что происходило в процессе становления и могучего роста многонациональной культуры Советского Союза. Отъединившись от больших народных движений, от идей революционного переустройства общества, Стравинский ограничил идейный кругозор своих исканий. В «Весне священной» мы слышим предвосхищение грядущих катастроф, обновивших мир. Но позднее таких предвидений становится все меньше, хотя не ослабла динамика и мощь во многих его сочинениях, есть в них — во всяком случае, в лучших — и драматизм, и конфликтность, и трагическое величие, и даже социально-критические мотивы (в «Истории солдата», в «Похождениях повесы»). Но постепенно все более возобладаало обращение к «вечным» сюжетам, к библейской тематике, которые подчас решались в абстрактно-метафизическом плане. А нередко прорывались и черты внешнего артистизма, самоцельной игры, ради уккрытия — кажущегося! — от социальных бурь действительности...

Так мы попытались, пока предварительно, разобраться в другом узле противоречий, которым отмечена очень уязвимая общественная, гражданственная позиция Стравинского, ум которого был пронзительно острым, запросы высокоорганизованного интеллекта исключительно широкими, любознательность неисчерпаемой. Тем больше претензий можно предъявить к такому художнику, коль скоро он не расслышал, если воспользоваться блоковской метафорой, «шум времени», его «единый музыкальный напор». В этом и вина, и беда Стравинского; они вызвали у него вслед за бурными взлетами спады, а на исходе пути тоску «по своему поколению», по «собеседникам, которые смотрели бы на мир моими глазами».

Приведенные выражения заимствованы из интервью 1967 года¹. В них будто подводится грустный итог прожитому.

Справедливости ради все же отметим: 85-летний Стравинский говорит здесь не о прошлом, а о своем

¹ См.: Америка, 1967, № 128, с. 46.

безрадостном настоящем. Но не этой ли тоской по идеальному собеседнику — или, уточним, слушателю — объясняется спонтанность тематически-стилевых смен в его творчестве? Не потому ли столь неожиданными были подобные смены, что он искал себе каждый раз новые опоры, после того как нарушилась связь с отечественной культурой? Ведь он и позже вновь приникал к ней, возвращаясь то к Пушкину, то к Чайковскому, а в последнее творческое десятилетие — к переработке собственных сочинений, написанных в 1910-х годах в духе русской народной архаики. «Скрытая природа» национальных истоков сохранялась, но угол кривизны отклонений от нее на различных этапах был разным.

Спонтанность возникновения новых «творческих манер», как их называл Стравинский, не означает, однако, случайность их появления: они нередко возникали как непосредственный отклик на духовные запросы времени. При всей своей извилистости, художественная эволюция Стравинского сложилась в известной мере закономерно. Уточнение «в известной мере» необходимо, ибо как исходный пункт надо иметь в виду жизненную судьбу, на которую обрек себя композитор, а также реальный, объективный ход истории, вторгнувшийся в нее (первая и вторая мировые войны, нацизм, приведший к вынужденной эмиграции в США, и т. п.). Правда, в этой закономерности не всегда улавливается та целеустремленность, прямая, как полет стрелы, которой отмечены, например, творческие пути Шёнберга или Бартока — художников разной идейной направленности (примеры приведены без оценочной характеристики), но которым равно свойственно императивное, стремительное продвижение к цели, главенствующей и единственной в их жизни. У Стравинского же, оторвавшегося от родной земли, были и колебания, и срывы.

Наиболее цельным и монолитным предстает первый творческий этап, именуемый русским. Его конечная хронологическая грань приходится на рубеж 10—20-х годов («Мавра» и окончательная редакция «Свадебки»). Но в недрах первого этапа зарождался второй — неоклассицистский («Пульчинелла»). Критическая полоса, приведшая к изменению стилистической манеры, наметилась в самом конце 10-х годов. До того Стравинский писал «фонематическую», по его выражению, музыку,

организующим началом которой являлись произношение и акцентуация (фонемы) русской речи. Теперь же зашаталась эта основа, когда вокруг звучала иная, чужестранная речь. Переходом к новой манере служило обращение к русско-итальянской сфере: ведь искусством Италии увлекались и Глинка, и Гоголь, и живописец Александр Иванов, и Чайковский. Стравинский также окунулся в эту сферу: сейчас русское у него соседствовало с романским, тогда как вокальная музыка сменилась инструментальной с выдвижением на первый план игрового принципа концертирования. Когда же несколько позднее снова возникло желание создать произведения с вокальными голосами, он обратился к латыни, нейтральной по национальным признакам («Царь Эдип», Симфония псалмов).

Неоклассицизм в искусстве послевоенной Европы — явление сложное, неоднозначное. По-разному оно трактуется исследователями, но не место здесь подробно его освещать¹. Приведу лишь проницательные замечания А. В. Луначарского в письме к Г. В. Чичерину (июль 1929 г.): «...Вы занялись бы хотя бы некоторой разработкой вопроса о причинах нынешнего поворота к классицизму, который сказывается... и в живописи, и в скульптуре, и в поэзии (Поль Валери), своеобразно даже в архитектуре, которая хотя и отрицает античную классику, но в смысле культа пропорций и руководимая целесообразностью простоты все же опять-таки близится к тем же типам творчества.

Вопрос этот чрезвычайно важен. Я сам пробовал ломать на нем зубы, но пока только в форме эскизной.

Вы могли бы, в особенности в области музыкальной, несомненно, внести ценнейший вклад в разъяснение этого явления, которое, на мой взгляд, имеет как свои положительные, так и свои отрицательные стороны, равно как положительные, так и отрицательные корни»².

Приведенные замечания Луначарского если не полностью, то во многом применимы к Стравинскому: на основе неоклассицизма база его музыки расширялась.

¹ Характеристике и оценке этого культурно-исторического явления я отвел специальную главу в своей монографии «Игорь Стравинский» (Л., 1974).

² См.: Сов. музыка, 1975, № 12, с. 99.

она приобретала все более универсальный характер, но в сравнении с русским периодом терялась порой целеустремленность, что остро наметилось к середине 30-х годов. Это обнаружилось не сразу, ибо универсализм Стравинского в 20 — начале 30-х годов развивался так стремительно, что каждое его новое произведение воспринималось современниками как отрицание предшествующего. Сейчас, сопоставляя эти произведения, мы видим ход эволюции композитора иначе: в те два десятилетия, когда послевоенное время внезапно обернулось предвоенным, именно в это 20-летие между двумя мировыми войнами Стравинский жаждал обрести устойчивость в непреходящих духовных ценностях прошлого. Это приводило к поискам опоры в различных историко-стилевых моделях, испытанных веками. Но постепенно кажущаяся устойчивость расшатывалась...

Вместе с тем неоклассицистский период не столь уж резко отграничен от русского: ведь и в фольклоре его влекло к себе отстоявшееся, ритуальное, архаическое. И аналогично тому, как преображал он фольклорные модели, адаптируя их и преображая, так в обращении к прошлому европейской музыки он представал не музейным реставратором: Стравинский не стилизовал под Перголези или Баха, не имитировал исторические стили, а давал их в рамках каждого произведения словно в одновременном, симультанном разрезе, переплавлял в горниле собственного творчества. Будь то народные попевки, ритмы джаза, инвенционный стиль Баха, музыка быта, мелодии Перголези или Чайковского, — используя их как строительный материал, Стравинский создавал оригинальные композиции, отмеченные именно ему присущими чертами мужественной энергии, динамичной взрывчатости, действенности.

Но ослабление первенствующего значения национального начала вело в конечном итоге к нарушению стилистического равновесия. Виртуозное балансирование между привычным и новым, традиционным и современным, рудиментарным и усложненным осуществлялось порой в ущерб содержательности. Тогда цель ограничивалась артистически совершенным решением поставленной себе композиционной задачи. Образно говоря, в метаморфозе «масок» Стравинскому угрожала опасность потерять собственное лицо. Как уже отмечалось,

примерно к середине 30-х годов обозначился творческий кризис. Причины тому были отчасти личные (в его семью вторглась смерть — умерли от туберкулеза и жена, и дочь, он сам тяжело болел). Но еще важнее причины социальные: как предвестие второй мировой войны, коричневая чума фашизма расплзлась по Европе. Период временной стабилизации кончился. Об устойчивости в сфере художественной культуры уже не могло быть речи.

Творческий кризис растянулся на 10-летие. Он обострился также из-за того, что Стравинский был вынужден покинуть Францию — нацисты отнесли его музыку к разряду «вырожденческой», — и, подобно многим другим деятелям прогрессивного западноевропейского искусства, в 1939 году он эмигрировал в США, в неприличные и шаткие для него условия существования. Стравинский обретаet подъем творческих сил к концу войны, когда победа над фашизмом была близка. Непосредственный отклик на нее — Симфония в трех движениях.

Было бы, однако, неверным утверждать, будто в указанное 10-летие вдохновение покинуло Стравинского: в эти годы он создавал и глубоко содержательные произведения, каковы, например, отмеченный острой конфликтностью Концерт для двух фортепиано, барочный концерт «Дамбартон-Окс», проникнутая тоской по России Симфония in C и т. д.

Несмотря на пронесшийся смерч войны, опустошивший страны Европы, приведший к гибели десятки миллионов людей, Стравинский не смог еще полностью расстаться с утопичными иллюзиями неоклассицистского художественного идеала. Завершением длившегося три десятилетия творческого этапа явилась опера «Похождения повесы». «Это — конец пути», — сказал Стравинский, закончив оперу: исподволь, с середины 40-х годов, назревал новый стилистический перелом.

Третий этап в творчестве Стравинского наступил, когда он стоял на пороге 70-летия. Этот период неточно именуется додекафонным. Неточно подобное определение и потому, что престарелый мастер не стал додекафонистом, так как, несмотря на использование приемов 12-тоновой композиции, оставался приверженцем тонального мышления, а также потому, что не отдельными

приемами, а семантикой, закрепленной в определенной системе выразительных средств, обуславливается суть, содержание творчества.

О музыке Стравинского данного периода **с**уществуют разноречивые суждения, преимущественно скептические. Она, действительно, не получила столь широкого признания, какое приобрели произведения предшествующих десятилетий. Критически к ней отнеслись и ортодоксы так называемого «музыкального авангарда», и сторонники неоклассицизма. Вновь Стравинский поразил равно как поклонников, так и недругов парадоксальным зигзагом художественной эволюции. Невольно возникал вопрос: не очередная ли это «маска»? Но нет, избрав такую манеру письма, Стравинский не менял ее на протяжении 15 лет, вплоть до конца своих творческих дней, и ход его творческой эволюции не прерывался.

Сузилась тематика: преимущественное внимание уделялось религиозным сюжетам; и строже стал отбор выразительных средств. Посуровела музыка Стравинского по сравнению с изобильной «фовистской» красочностью или «кубистическим» нагромождением звучаний на предшествующих этапах. Ныне возобладала графика, рисунок. Вместо крупного, броского штриха — отточенные детали афористичного высказывания. Вместо «объемных» составов оркестра — камерный (если же и используется большой состав, как, например, в «Агоне», то трактуется он по-камерному, с солирующими инструментами). Преобладает сложный контрапункт, затухающий яркость, блеск и остроту в сопоставлении характеров движений, что ранее было так свойственно Стравинскому. Тем не менее сквозь новую манеру просвечивает прежняя, оригинальность индивидуальной манеры письма композитора сохраняется (см. обрамляющие части «Canticum sacrum», «Requiem canticles»).

Чем вызван этот перелом? Вероятно, все более усиливавшимся отходом композитора от окружавшей его действительности, что явилось пусть пассивным, созерцательным, но косвенным выражением ее неприятия. Неумолимо надвигалась также прогрессирующая старость с сопутствовавшими ей болезнями. Угнетало и томительное одиночество в чуждой среде. Чуждым ему представлялось и то новое, что теперь создавалось в зарубежной музыке.

Со всем пылом своего темперамента и саркастического ума он яро отрицал декадентство, изломанность, претенциозность в любых их формах и проявлениях, в том числе «авангардных». В 1968 году он писал: «Как нам не хватает во всей так называемой музыке поствеберновского периода тех эмоциональных рычагов, которые были у Бетховена, не говоря уже о чувстве гармонии и прочем»¹. В другой беседе сказано еще категоричнее: «Новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей дает старейшее и испытаннейшее»². Такова роль традиции, которая, по его словам, «обеспечивает непрерывность эволюции». «Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались совместно, во взаимопомощи»; «Настоящая традиция не пережиток далекого прошлого — это живая сила, одухотворяющая и формирующая настоящее»³.

Стравинский своим творчеством подтвердил справедливость высказанного тезиса. Его лучшие новаторские достижения одухотворяли и формировали черты нового в искусстве нашего века. Он привнес в него свежую струю, не порывая с классическими традициями, но смело их обновляя. Свежесть — в праздничном тоне музыки, в ее крепкой жизненной хватке, в полнокровности мировосприятия, что ярко обнаружилось в первых же зрелых произведениях гениального русского композитора — таких, как «Жар-птица», «Петрушка» или «Весна священная».

Вместе с тем в этих и в ряде других, близких им сочинений Стравинский способствовал возрождению интереса к истокам национальной культуры, к архетипам народного творчества. Не «миriskусническим» стилизаторством рожден этот интерес — корни его глубже. Не те ли же тенденции легли в основу творческих исканий венгра Белы Бартока, румына Джордже Энеску, поляка Кароля Шимановского позднего периода творчества, немца Карла Орфа, испанца Мануэля де Фальи? Воздадим должное Стравинскому: он одним из первых среди своих современников возглавил это движение интона-

¹ См.: Сов. музыка, 1968, № 10, с. 141.

² Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971, с. 206.

³ Stravinsky Igor. Poétique musicale. Paris, 1952, p. 40, 81,

ционного обновления основ национальных культур Европы. Воздадим ему должное и в другом: на грани 1900—1910-х годов он приумножил за рубежом — вслед за Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым — славу русского музыкального искусства, которое явилось тогда откровением для Запада.

В первых же произведениях Стравинского обнаружилось еще одно важное качество — его унаследованное от Римского-Корсакова поклонение красоте в искусстве, великой облагораживающей силе ее этоса (см. оперу «Соловей», балеты «Аполлон Мусaget», «Орфей» и другие). В буржуазной цивилизации, насквозь проникнутой коммерческим духом, эта тема зазвучала весьма актуально как противопоставление гуманности — бездуховности, человеческого — механистичному. Правда, даже в рамках своего отвлеченно понимаемого гуманизма Стравинский не всегда был последовательным и красоте подчас подменял красотью артистической позы. Но в этом, как и во многом другом, сказывалась противоречивость его мировоззрения, что уже отмечалось выше. Однако такой культ красоты не дает основания для утверждения, будто Стравинский являлся приверженцем теории «искусства для искусства». Отбросим в полемическом задоре брошенные им фразы, где легко обнаружить следы гансликианства, прислушаемся лучше к его музыке. Скажем прямо: вопреки широкой эрудированности в разных областях знаний, он в своих печатных высказываниях предстает не как теоретик, а прежде всего как музыкант-практик, зоркий и страстно наблюдательный, безотказно влюбленный в искусство музыки, и познание сокровенных ее тайн являлось основным стимулом его жизни.

Но еще один парадокс: фантазия этого «музыканта по крови» вдохновлялась внемузыкальными впечатлениями — они-то и вливали живительную кровь в его творения! «Жестовая» природа музыки Стравинского, присущая ей мускульно-моторная энергия (выражение Б. В. Асафьева) исходила из таких впечатлений. Поэтому столь влекла его работа для театра, особенно балетного, где интонационный жест обогащался пластически-танцевальным. Подобной зримой сценичностью наделены и те его сочинения, которые были написаны не для театра.

К тому же Стравинский был не из числа тех художников, которые хотели творить для будущего вне прямых контактов с аудиторией (в XX веке тому примером может служить прежде всего Веберн, во многом Шёнберг). Он писал в 1935 году: «Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием»¹.

Истина, которой Стравинский служил, — это и есть, если сказать в самых общих чертах, красота как воплощение идеального в нравственном значении этого слова. (Иное дело, в какой мере ему удавалось воплотить свое художественное сгедо в тех или иных сочинениях.) В подобной трактовке раскрывается гуманистическая направленность творчества Стравинского. Иногда он выступал даже с назидательными поучениями, осуждающими зло, которое рушит гармонию красоты (см. финал «Петрушки», шутейное игрище «Байка про Лису», нравоучительный сказ «История солдата», заключительное «резюме» психологической драмы в комической опере «Похождения повесы», «Потоп», написанный в духе средневековых моралитэ, и т. д.).

Ирония, гротеск — оборотная сторона того же тезиса — осмеяние, обличение низменного, пошлого, искажающего этос красоты. Это не проявление скепсиса и тем более не издевка над человеческими, гуманными чувствами. Ведь заметьте: сколь сдержан, можно даже утверждать, стыдливо-целомудрен Стравинский в передаче лирических переживаний (кстати, как и его учитель Римский-Корсаков). В век безудержного обнажения сексуального, в том числе увлечения фрейдистским учением, он, владевший даром передавать мощь стихийных порывов, предстает словно лишенным эротики — сравнение с Р. Штраусом или Бергом убедительно доказывает это. (Стравинский не мог бы написать музыку на либретто «Кавалера роз» или «Лулу»!) Иное дело суровая жестокость — как выражение рокового предначертания — трагической жертвы (см. «Весну священную», «Царя Эдипа», «Орфея» и другие). Следовательно, и

¹ Стравинский Игорь Хроника моей жизни Л., 1963, с. 249

здесь проявлялось присущее Стравинскому свойство моралиста. Прославляя искусство музыки, он усматривал в ней великую обновляющую силу духа. Как показатель-но для этого, что интервью, данное в Москве 27 сентября 1962 года газете «Комсомольская правда», он озаглавил «Любите музыку!».

Сам Стравинский был ей истово предан — вплоть до того дня, когда погасло его сознание. Порой он ошибался, и притом жестоко; не прямым был его творческий путь. Но чувство ответственности перед Музыкой не покидало его. И сознанием этой ответственности пронизана вся деятельность Стравинского в искусстве.

Онеггер как-то назвал его «мастером музыкального ремесла». Это — высокое звание, и он защищал его с непреклонной требовательностью и к другим, и к себе. Своим примером он учил творить при любых обстоятельствах, в любых заданных условиях, в любой избранной манере, при любых жанровых модификациях, для любых исполнительских составов. Он требовал упорядоченности во всем, что призван осуществить художник, и с непримиримой враждебностью отвергал небрежность в работе, дилетантизм, произвол. Он был, если можно так выразиться, «поэтом порядка»¹.

«Мастер ремесла» и «поэт порядка» — взаимодополняющие понятия, помогающие объяснить неустанность художественных исканий Стравинского. Но эти понятия не являются исчерпывающими для ценностной характеристики творчества композитора в целом. Существенным в данном отношении является то, что в его произведениях нашли отражение отдельные важные стороны духовной жизни нашего бурного столетия, богатого и катастрофами, и небывалыми, великими свершениями. Именно поэтому Стравинский по праву именуется классиком музыки XX века.

¹ Читая в 1939—1940 годах лекции в Гарвардском университете (США), Стравинский разъяснял, что под введенным им понятием «музыкальная поэтика» он разумеет учение о том, как осуществляется порядок в музыке.

АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР¹

Профессор Парижской консерватории, глава новой французской органной школы Шарль-Мари Видор писал в 1907 году:

«Осенью 1893 года мне представился один молодой эльзасец и попросил разрешения сыграть на органе. «Что именно?» — спросил я. «Конечно, Баха», — ответил он.

В ближайшие годы он систематически наезжал ко мне то на длительный, то на короткий срок, чтобы «утвердить себя в праве играть на органе», как выражались в баховские времена.

Однажды — это было в 1899 году, — когда мы просматривали хоральные прелюдии, я признался ему, что многое в этих сочинениях мне кажется загадочным. «Насколько ясной и простой, — сказал я, — является музыкальная логика мастера в прелюдиях и фугах, настолько затемняется она, как только он обрабатывает хоральную мелодию. Откуда эти подчас столь резкие

¹ Очерк опубликован в кн.: Альберт Швейцер — великий гуманист XX века. М., 1970. Более подробную сравнительную характеристику трудов Ф. Шпитты и А. Швейцера о Бахе см. в последней статье данного сборника.

антитезы чувств? Почему он использует контрапунктические мотивы к хоральной мелодии, которые никак не соответствуют «настроению» напева?.. Почему так непостижим план и разработка этих фантазий? Чем больше я их изучаю, тем меньше понимаю».

«Многое останется туманным, — возразил ученик, — если Вы не обратите внимание на тексты хоралов, здесь ищите разгадку»¹.

Отныне начались часы совместного обучения: учитель приобщал ученика к искусству органной игры, а тот помогал ему познать Баха не только как контрапунктиста, не имеющего себе равных, но и как композитора, наделенного несравненным поэтическим даром. Остается добавить, что мэтру в то время (1899) было 55 лет, а ученику — это был Альберт Швейцер — 24 года. Несмотря на молодость, он на рубеже столетий уже вполне сформировался как музыкант-мыслитель.

Альберт Швейцер родился в 1875 году в пасторской семье. Страсть к органу он унаследовал от своего деда (по материнской линии его фамилия Шиллингер), который был также пастором, играл на органе, интересовался органным строительством. Альберт начал обучаться музыке с пяти лет; через два года удивлял близких тем, что исполнял обиходные мелодии хора с собственной гармонизацией; с восьми лет, еле дотягиваясь до ножной клавиатуры, стал играть на органе. «Мне было десять лет, — вспоминал Швейцер, — когда я познакомился с хоральными прелюдиями Баха. Эуген Мюнх, органист церкви св. Стефана в эльзасском городе Мюльхаузене, в субботние вечера брал меня с собою в церковь, где он за органом готовился к воскресному богослужению. С глубоким волнением я слушал таинственные, терявшиеся в темной церкви звуки прекрасного валькеровского органа»².

Занятия у Эугена Мюнха по игре на органе и фортепиано продолжались восемь лет — с 1885 по 1893 год — до окончания Швейцером гимназии в том же Мюльхаузе-

¹ См. предисловие Видора в кн. Schweitzer Albert J. S. Bach. Leipzig, 1951, Vorrede, S. VII. В русском издании (М, 1964) это предисловие опущено.

² Э. Ф. Валькер (1794—1872) — немецкий органный мастер, основатель известной фирмы, строившей органы по старому, времен Баха, образцу.

зене¹. Он наезжал в соседние города: в Гюнсбах (в районе Мюнстерталя), где отныне служил пастором его отец, в Кольмар — здесь незабываемое впечатление оставили картины Изенхеймского алтаря, принадлежащие кисти немецкого художника XVI века Грюневальда (его воспел Хиндемит в своей опере «Матис-художник»).

Осенью 1893 года по приглашению богатых братьев отца — банкира Огюста и профессора-германиста Сорбонны Шарля Швейцера — 18-летний Альберт приезжает в Париж. Он прибыл сюда в самый разгар празднеств, ознаменовавших заключение русско-французского альянса. Но он сторонится шума; его мечта — стать учеником композитора и органиста Видора. Мечта сбылась. Учение скрепилось дружбой, сохранившейся до смерти Видора (он умер глубоким старцем в 1937 году, в возрасте 93 лет). Их сблизили к тому же воспоминания юности — учитель Швейцера был сыном органиста из Эльзаса. Продолжались и занятия на фортепиано у известных парижских педагогов — профессора Изидора Филиппа и знаменитой пианистки, ученицы Листа, Марии Яйэль-Траутманн (также родом из Эльзаса!). Совмещать эти занятия было нелегко. «Я должен был играть утром «в манере Яйэль», — говорил Швейцер, — а после полудня у Филиппа — «по Филиппу»!»

Часто наезжая в Париж, Швейцер, однако, обосновался в Страсбурге, где поступил в университет для изучения философии и богословия. Вскоре, с 1895 года, он становится помощником и, можно сказать, ближайшим музыкальным советником дирижера Эрнста Мюнха, брата Эугена. На протяжении тринадцати лет Швейцер сопровождал за органом в церкви св. Вильгельма, где работал Эрнст Мюнх, исполнение баховских «Страстей» и кантат (общим числом 60, то есть примерно около трети всех дошедших до нас духовных кантат Баха). «Сколько вечеров проводили мы вместе, — вспоминал Швейцер, — изучая партитуры баховских кантат и «Страстей», обсуждая проблемы их исполнения». Он сблизился также с сыновьями своего старшего друга — с Фрицем, который потом сменит отца на его посту (Эрнст Мюнх умер в 1928 году), и Шарлем Мюншем

¹ В Мюльхаузене свято чтит память И. С. Баха, который в 1707 г. работал здесь в церкви св. Власия

(так звучит его фамилия во французском произношении) — тогда скрипачом, а позже прославленным дирижером.

Забегая несколько вперед, приведем свидетельство Ромена Роллана — оно относится к 1905 году: «Профессор Мюнх, органист храма св. Вильгельма, особенно много потрудился для музыки в городе Страсбурге; он наладил там превосходные хоры («хоры св. Вильгельма») и организует большие баховские концерты с помощью другого эльзасца, чье имя отлично известно историкам музыки: Альберта Швейцера, директора семинарии св. Фомы (Thomasstift), пастора, органиста, профессора Страсбургского университета, автора интересных работ по философии, теологии и книги, отныне уже знаменитой, — „Иоганн Себастьян Бах“»¹. Попутно отметим, что с этого времени укрепились дружеские отношения Швейцера с Роменом Ролланом, который любовно именовал его «смеющимся львом»². А когда Роллан в 1915 году, в разгар первой мировой войны, в осуждение милитаристского шовинизма опубликовал сборник статей «Над схваткой», то, наряду со Стефаном Цвейгом, Огюстом Роденом, Бертраном Расселом, Бернардом Шоу, Альбертом Эйнштейном, горячо откликнулся на него и Альберт Швейцер, живший тогда среди тропических лесов Центральной Африки.

Но вернемся к его биографии.

...Приближались годы окончания университета. Швейцер работает над диссертацией; ее тема — «Религиозная философия Канта». После успешной защиты в 1899 году Швейцеру было предложено место пастора в одной из страсбургских церквей, в 1902 — должность профессора, а со следующего года — пост директора богословского семинария. «Теология и музыка, — любил говорить Швейцер, — это, так сказать, мое естество, ибо с детских лет я был приурочен к деятельности пастора и органиста».

С годами все более ширятся его музыкальные связи. Начиная с 1896 года он частый гость в Байрейте, где

¹ Роллан Ромен. Французская и немецкая музыка. — В кн.: Роллан Ромен. Музыканты наших дней М., 1938, с 217—218

² Швейцер уточнял: «С Роменом Ролланом я познакомился что-то около 1905 года. Сначала мы были друг для друга только музыкантами, но потом ближе сошлись и стали друзьями»

восхищается творениями Вагнера, длительно поддерживает связи с его семьей (так, в 1951 году, когда после второй мировой войны восстановились байрейтские торжества, он послал приветственное письмо Виланду и Вольфгангу Вагнерам — внукам гениального композитора, которые были режиссерами и художественными руководителями этих фестивалей). В Берлине Швейцер знакомится с профессором Генрихом Рейманном — органистом *Gedächtniskirche* (церкви памяти кайзера Фридриха-Вильгельма), крупным деятелем «баховского возрождения» на рубеже столетий; в Лейпциге — с Карлом Штраубе (учеником Рейманна), выдающимся органистом и кантором церкви св. Фомы, этой цитадели пропаганды баховского творчества; в Париже, помимо Романа Роллана, дружит со знатоком немецкой музыки Анри Лиштанберже, с директором *Ecole Normale de la Musique* Жаком Фешоттом¹, с президентом французского Баховского общества Гюставом Бре (*Bret*) и т. д.

Швейцер тесно связан с этим обществом, нередко участвует как органист в организуемых им в Париже концертах. Он концертирует и в других странах, в том числе в Испании. Этот на редкость интенсивный период исканий, тревог, сомнений продолжался около двенадцати лет (1893—1905) и завершился созданием упомянутой выше книги о Бахе на французском языке. Она будет дальше разобрана. Сейчас же подчеркну, что в знаменательный для Швейцера 1905 год он окончательно принял решение, которое круто, хотя и не сразу, изменило его дальнейшую судьбу.

*

Мысли о том, не слишком ли удачливо складывается его жизнь, преследовали Швейцера с юношеских лет. Имеет ли он на это право, когда кругом столько горя и бедствий? До сих пор он брал от жизни все, что она так щедро ему предлагала, — не пора ли отдать взятое?

Идеалист-мечтатель, сначала он думал принять на свое иждивение сирот или заняться духовным перевоспи-

¹ Фешотт опубликовал книгу о Швейцере, в которой обрисовал также его облик как музыканта (*Feschotte Jaques. Albert Schweitzer Paris, 1958*).

танием уголовных преступников, отбывших тюремное заключение. Но этого ему показалось мало. Случайно он познакомился с описанием трудной участи миссионеров в Африке. Не поехать ли туда? Как пастору ему снова придется обратиться к слову. Довольно слов — необходимо дело! И чем тяжелей, тем лучше. Выход найден: надо поехать врачом к неграм. В октябре 1905 года он из Парижа извещает об этом своих родных и близких.

Чтобы овладеть новой специальностью, профессор Страсбургского университета садится на студенческую скамью того же университета: семь лет, с 1905 по 1912 год, он обучается на медицинском факультете, становится врачом-биологом, а позже крупным знатоком сонной болезни, свирепствовавшей в Африке. Весной 1913 года — Швейцеру 38 лет — он отплывает туда, увозя с собой 70 ящиков с медицинской аппаратурой и лекарствами, которые приобрел на гонорары от концертов и лекций. Его сопровождает молодая жена, дочь страсбургского профессора, ради него избравшая профессию медицинской сестры.

Открывается новая, обширная глава в жизни Швейцера, полная тяжких испытаний, безмерно тяжелого труда. Местом жительства избирается Ламбарене (Французское Конго)¹ в центре Экваториальной Африки. Тут, на берегу реки, — кругом тропический лес! — он организует госпиталь; на челнах к нему съезжаются больные. Он день за днем отдает им все свои силы в нечеловечески трудных условиях. В редкие свободные часы упражняется на пианино со специально оборудованной ножной клавиатурой (как у органа), которое подарило ему парижское Баховское общество².

Так проходят четыре года. В сентябре 1917 года Швейцера как немецкого подданного интернируют по

¹ В 1876 г. в Ламбарене была открыта американская миссия, а с 1892 г. район Габона, к которому принадлежал Ламбарене, аннексировали французы (сейчас Габон независимое государство).

² О своей жизни в Африке Швейцер писал в книгах: *Zwischen Wasser und Urwald*. Bern, 1921 (сначала на шведском языке, в 1922 г. по-немецки); *Africanische Geschichten*, 1936; *Ein Pelikan erzählt aus seinem Leben*, 1950. См. также автобиографический труд: *Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig, 1931; 2. Aufl. — 1947. Приведенные в статье отрывки из воспоминаний Швейцера заимствованы из этой книги. См. также: Швейцер А. Письма из Ламбарене. М., 1978; Геттинг Г. Беседы со Швейцером. М., 1967.

распоряжению французских властей, заключают в лагерь, где он также работает врачом и пользуется любой возможностью, чтобы поиграть на фисгармонии. Друзья хлопочут о его освобождении. Оно приходит не сразу. Наконец, после почти годичных мытарств, он вновь на родине — в Эльзасе.

Круг замкнулся. И опять Швейцер повсеместно концертирует как органист, выступает с докладами, пишет философские и культурно-исторические труды¹. Причем, как он сам замечает, за четыре с половиной года африканского одиночества среди первобытных лесов ему удалось еще глубже усвоить дух баховской музыки: «Таким образом, я вернулся в Европу, усовершенствовав свою органную технику, и смог как исполнитель добиться большего признания». Но недолгий отдых, если такую одухотворенную деятельность можно назвать отдыхом, предоставил себе Швейцер: в 1924 году он возвратился в Ламбарене.

С годами расширяется его госпиталь (сначала был рассчитан на 40 коек, потом на 200). Соответственно увеличиваются заботы. Теперь в Европу, где все более возростала его слава, Швейцер выезжает на меньшие сроки. Каждый приезд — событие: концерты, доклады, почести... В январе 1939 года он в Страсбурге, где участвует в Баховском фестивале; в марте в седьмой раз отбывает в Африку, и теперь надолго — на 10 лет.

Швейцер с горечью воспринял известие о нацистском перевороте в Берлине и категорически отверг предложение посетить Германию. (Геббельс свое послание закончил традиционной у нацистов формулой: «С немецким приветом»; Швейцер в заключение своего ответа написал: «С центральноафриканским приветом».) Еще горше стало ему, гуманисту с прекрасной, чистой душой, в годы опустошительной второй мировой войны.

Лишь осенью 1948 года Швейцер решил посетить Европу. Теперь, приезжая сюда, он преимущественно останавливается в тихом, приветливом городе Гюнсбахе, с которым связано столько юношеских воспоминаний².

¹ Главный среди них — двухтомное исследование «Kulturphilosophie» (1923). У нас издана на русском языке вторая часть этого исследования — «Культура и этика» (М., 1973).

² Позднее дом в Гюнсбахе будет превращен в мемориальный музей Швейцера — там содержится его архив.

Здесь навестил его Жак Фешотт; они беседуют о старых друзьях в Страсбурге и Париже, о музыке, о кризисе морали, об учителе жизни Гёте (в 1950 году Швейцер закончит труд о нем), о новых медицинских открытиях в борьбе с проказой. Он ведет друга в церковь, играет Баха на старом органе. «Это мой любимый арабский конь», — говорит Швейцер¹.

Жизнь близится к концу, но он по-прежнему неутомим. Из своего далека — из Ламбарене — ему трудно примириться с тем, что люди по-прежнему обуяны желанием уничтожить и принизить друг друга. В 1955 году он издает книгу «Проблема мира в сегодняшнем мире», где между прочим читаем: «Десятилетиями рассуждают среди нас со все растущим легкомыслием о войне и завоеваниях, как если бы речь шла о сражениях на шахматной доске. Так создается общественное мнение, согласно которому судьбу отдельного человека уже не представляешь себе, а только видишь ее в виде цифр и неодушевленных предметов»². И чем сильнее нависала над миром угроза войны, тем более крепнул голос Швейцера. 23 апреля 1957 года он прозвучал из Осло, где речь Швейцера — лауреата Нобелевской премии мира (была присуждена ему в 1953 году) — транслировалась на пяти языках, в том числе русском. Швейцер требовал запрета испытания атомных бомб. Он сказал: «Я поднимаю голос вместе с теми людьми, которые считают сейчас своим долгом предупредить общественность словом и пером...» А в январе 1960 года — в день 85-летия — Швейцер опубликовал призыв к человечеству: «Я и впредь буду отдавать все силы борьбе за мир. Все мы должны преисполниться решимостью вместе добиваться сохранения мира, от которого зависят судьбы человечества. Необходимо, чтобы общественное мнение всего мира поняло: рассматривая вопрос о войне, которая неминуемо превратится в войну атомную, нельзя ни на секунду упускать из виду, что она повлечет за собой чудовищные последствия. Мы должны проникнуться этой мыслью и стремиться, чтобы это осознал весь мир»³.

¹ Парафраз слов Листа, который сказал, что он так любит роаяль, как араб своего коня.

² Цит. по ст.: Шагинян Мариэтта. Портрет человека. — Лит. газ., 1957, 20 июня, № 74.

³ Лит. газ., 1960, 14 янв., № 6.

Таково его духовное завещание.

Спустя пять лет, 4 сентября 1965 года, Альберт Швейцер скончался.

*

В течение многих десятилетий музыка — спутник жизни Швейцера. Особенно музыка Баха. Как органист он многократно исполняет почти все его произведения. Романтически-возвышенная, поэтичная игра Швейцера покоряла слушателей¹. Но, предпочитая старые органы новым, концертным, он выступал только в церквях. Ему не нравятся современные инструменты — Швейцер называет их «фабричными» — они жестки и шумливы, рассчитаны на внешний эффект, их 15 труб звучат как 50 в старых органах, но нет ясности, мягкости, отточенности звуков. Швейцер вспоминает: «Многие ночи я проводил без сна, все время заново продумывая свои органные планы. Многие поездки осуществлял, чтобы на месте изучить, надо ли реставрировать старый орган или заново строить. Сотни и сотни писем я отправил епископам, бургомистрам, церковным советам, органным мастерам и органистам... И многие из этих писем и поездок были напрасными, ибо адресаты все же склонялись к покупке так соблазнительно выглядевших на бумаге фабричных органов». Его друзья шутили: «В Африке он лечит старых негров, а в Европе старые органы».

Еще осенью 1905 года, до поступления на медицинский факультет, он закончил книгу «Немецкое и французское органное строительство и органное искусство»². Швейцер полагал, что лучшие органы строились в Европе XIX века примерно между 50-ми и 80-ми годами, когда в качестве идеала сохранялась структура инструментов баховского времени, которая, однако, совершенствовалась благодаря использованию новейшей техники. С этой точки зрения он превыше всего ценил парижского мастера Аристида Кавайе-Колля. На инструменте его изготовления Видор 64 года подряд играл в церкви

¹ Сохранились граммофонные записи органной игры Швейцера. Первые диски выпущены в связи с его 60-летием в 1936 г.; вторая запись осуществлена в 1952 г., когда ему минуло 77 лет.

² 1-е изд. — Leipzig, 1906; 2-е изд. — Leipzig, 1927.

св. Сульпиция. Его же, Кавайе-Колля, органы украшали собор Парижской богородицы (Нотр-Дам) и церковь св. Клотильды, где некогда долгие годы служил органистом Сезар Франк. На III конгрессе Интернационального музыкального общества, проходившем в Вене в 1909 году, Швейцер добился принятия решения об упорядочении органного строительства. «Мне кажется, — писал он, — мы ослеплены ложным представлением о «концертном органе». Что же такое концертный орган? Разве есть два вида органов? Или не правильнее ли полагать, что есть один лучший орган, этот лучший именно тот, что стоит в старых церквях»¹.

Он так страстно высказывался по этим вопросам потому, что стремился сделать баховскую музыку еще более доступной, понятной широчайшим кругам слушателей. С той же целью он предпринял полное, критически выверенное издание органных произведений Баха. Эта трудоемкая работа была начата совместно с Видором в 1911 году. Американское издательство «Ширмер» в 1912—1914 годах выпустило в свет пять солидных томов, включающих сонаты, концерты, прелюдии и фуги. Каждый из них предваряется пространным предисловием. Последний, шестой том, содержащий хоралы, был опубликован много позже — в 1954 году; в подготовке его к печати Швейцеру помог его ученик по Страсбургу Эдуард Низ-Бергер, органист одной из церквей Нью-Йорка.

И, быть может, в еще большей степени способствовала пропаганде Баха упомянутая ранее швейцеровская монография.

Сначала о том, как она создавалась.

Вернемся к годам обучения у Видора. Вновь представим ему слово. Он рассказывает (в предисловии):

«Я просил Швейцера написать для французских органистов небольшой очерк о хоральных прелюдиях и попытку дать характеристику недостаточно хорошо нам известной сущности немецкого хорала и немецкой церковной музыки во времена Баха, дабы еще глубже проникнуться духом баховских творений.

¹ С тех же позиций Швейцер выступал в защиту старого немецкого дугообразного скрипичного смычка, которым, как он считал, надо играть произведения Баха для скрипки соло (с XVIII в. повсеместно был принят прямой, итальянский смычок); об этом он писал статьи в 1933 и 1950 годах.

Он принялся трудиться. Спустя несколько месяцев (напомню, что речь идет о 1899 годе. — М. Д.) он писал мне, что вынужден включить раздел о кантатах и «Страстях», так как установление взаимосвязи между вокальными сочинениями и хоральными прелюдиями поможет их пониманию. «Тем более ценной будет Ваша работа», — отвечал я ему.

Сведения о хорале и богослужебной музыке в баховское время множились — потребовался специальный очерк истории протестантской церковной музыки, а наблюдениям о сути музыкальной выразительности у старинного мастера была посвящена глава «Музыкальный язык Баха»; появилась потребность и в литературном воссоздании портрета личности лейпцигского кантора; добавилась и глава об исполнении баховских произведений... Так из статьи о хоральных прелюдиях на протяжении шести лет выросла исчерпывающая книга о Бахе».

Швейцер писал ее по-французски, которым он владел в совершенстве и все же хуже, нежели немецким — своим родным языком. Но главная трудность заключалась в другом, о чем откровенно поведал Швейцер: «Собственно говоря, это было сомнительное предприятие — взяться за книгу о Бахе! Хотя я длительно изучал историю и теорию музыки, но специально музыковедением не занимался. Да я и не ставил себе задачей собрать новый исторический материал о Бахе и его времени. Как музыканту, мне хотелось говорить с музыкантами о баховской музыке. То, что в предшествующих работах слишком кратко освещалось, занимало меня более всего, а именно — объяснение сути музыки Баха и вопросов осмысленного ее исполнения. Соответственно, изложение биографических и исторических материалов имело характер своего рода введения».

Итак, в 1905 году книга Швейцера издана в Париже под названием «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт». Ею заинтересовались в Германии, поступило предложение о переводе. Но оказалось, что Швейцеру легче написать свой труд заново, нежели переводить его. Он приступил к работе в следующем году, вдохновленный прекрасным исполнением вагнеровского «Тристана» в Байрейте. Тут же, в Байрейте, и были написаны первые страницы нового исследования. Швейцер все переработал, в результате через два года пораженный издатель

вместо 455 страниц старой книги получил 844 новой!¹ В начале 1908 года вышла из печати эта сильно дополненная и во многом измененная немецкая редакция швейцеровского исследования.

В 1911 году она была переведена на английский язык, а потом и на многие другие иностранные языки².

Труд Швейцера получил всеобщее признание. Его стали называть, наряду с некоторыми другими работами о Бахе, классическим. Тем не менее многое отличает его от аналогичных работ. Об этом уже сказал сам Швейцер в цитированном выше отрывке из воспоминаний. Дополним его заключительными фразами из предисловия к немецкому изданию. «Эта книга, — говорит Швейцер, — задумана в плане не исторического, а эстетического и одновременно практического пособия <...>. Моя задача — побудить тех, кто любит музыку, к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о том, как лучше исполнять их. Я старался писать просто и понятно, чтобы и любителей музыки приобщить к Баху».

Свою знаменитую книгу Швейцер написал, еще не достигнув 30 лет. Причем ни до того, ни после он не занимался музыковедением как профессией. Случай поистине уникальный в гуманитарной науке. Тем более что труд этот поражает широтой замысла, эрудицией, научной зрелостью и самостоятельностью суждений автора.

Швейцер выступает здесь во всеоружии знаний того времени — и теоретических, и практических, как многоопытный концертирующий органист. Он досконально изучил научную литературу о Бахе. Основопологающим в этом отношении явился двухтомный труд Филиппа Шпитты (1873, 1880), где собран огромный фактический материал. К своему предшественнику Швейцер преисполнен уважения. В предисловии он с присущей ему скромностью оговаривает: «Само собой разумеется, что в вопросах, касающихся истории, я исхожу, как и вся-

¹ Подробные сведения о том, как готовилось это издание, опубликованы в ежегоднике: *Bach-Jahrbuch*, 1975.

² В русском переводе книга была впервые напечатана в 1934 г. В основу этого перевода было, однако, положено французское, более раннее и краткое издание. К тому же делались сокращения. Как уже указывалось, полностью труд Швейцера опубликован на русском языке в 1964 г. (дополнительный тираж — в 1965 г.).

кий, кто сейчас или в будущем станет писать о Бахе, из исследований Шпитты. Все время я чувствовал себя его должником». И тем не менее явно или скрыто Швейцер полемизирует с ним.

Главный тезис, который выдвинул Шпитта в своем монументальном труде, заключен в утверждении, что Бах прежде всего органист. Он, согласно Шпитте, «...до последнего своего дня оставался верен органу, и все его произведения, по крайней мере все церковные сочинения, служат продолжением и дальнейшим развитием его органного искусства — это основа его творчества, воодушевляющая сила его художественной образности».

Именно против этого тезиса направлен пафос исследования Швейцера. Он стремится обнаружить иные черты в творчестве Баха как гениального «поэта в звуках» — отсюда первоначальный полемический подзаголовок «Музыкант-поэт» во французском издании книги (в немецком, расширенном издании этот подзаголовок снят). Швейцер, в отличие от Шпитты, исходит в первую очередь из вокальной музыки, подчеркивая, что Бах был в той же мере органист, в какой скрипач и певец. Разными были и общие музыкальные симпатии обоих исследователей: Шпитта отвергал листо-вагнеровское направление в современном ему искусстве, а Швейцер, как мы уже знаем, являлся убежденным вагнерианцем. Наконец, иным стал и уровень музыковедческой науки к рубежу столетий — баховедение вступило в полосу расцвета.

К 1900 году завершилось 46-томное издание всех дошедших до нас творений гениального немецкого мастера, осуществленное Баховским обществом; с 1904 года начали регулярно выходить Баховские ежегодники; музыка Баха еще шире и глубже входила в толщу мировой художественной культуры. Неудивительно, что именно в это время выходит ряд новых работ о нем. И первая среди них — книга Швейцера.

В последовательности ее глав ясно прослеживается замысел автора. Немецкий склад мышления, со склонностью к мечтательности и мистицизму, своеобразно уживается у Швейцера с французским рационализмом.

Медлительно, как эпическое сказание, развертываются первые главы, где говорится о происхождении хоральных текстов и мелодий, о роли хора в немецком богослужении, об органых хоральных прелюдиях и

фантазиях. В главе VI — о добаховских кантатах и «Страстях» — дается историческая панорама, на фоне которой вырисовывается исполинская фигура Баха. Возникает первый перевал: автор обращается к рассказу о жизненном пути композитора. Много книг посвящено этому, но ни одному биографу не удалось, подобно Швейцеру, так любовно и вместе с тем компактно изложить, не обременяя деталями, основные факты внешней и по возможности внутренней жизни Баха. И здесь, в этом разделе, есть своя вершина. Ее представляет глава IX, где броскими штрихами намечен баховский облик, правда, сильно романтизированный.

Второй перевал образует глава XII — «Смерть и возрождение» (буквально «Смерть и воскресение»). Впервые в исследовательской литературе так полно воссоздана картина широкого утверждения музыки Баха в истории европейской культуры XIX века. (В позднейшей научной литературе будут внесены тут существенные коррективы.) Затем осуществляется переход к анализу органических, клавирных, камерно-инструментальных и симфонических произведений, а также их исполнения. Не все здесь ровно (слабее анализ скрипичных и оркестровых сочинений), кое-что устарело, но в «вершинной» XVI главе содержится столько практически ценного!..

Третий перевал и одновременно кульминация всей книги сосредоточены в главах XIX, XX и XXI. В них изложено эстетическое credo Швейцера, высказаны основные положения, связанные с пониманием Баха как поэта-музыканта. Названия этих глав определяют их содержание: «Бах и эстетика», «Поэтическая и живописная музыка», «Слово и звук у Баха». Выдвинутые положения конкретизируются в следующих двух главах — «Музыкальный язык хоралов» и «Музыкальный язык кантат», в которых заключена вершина последнего раздела книги. После чего Швейцер переключается на анализ вокально-инструментальных сочинений соответственно хронологии их создания. (Позднейшими исследователями и в этот вопрос будут внесены очень важные поправки.)

Таково строение книги.

Каковы же те эстетические положения, на которые опирается Швейцер?

Естественно искать эти положения в кульминационных, «эстетических» главах. Они действительно там со-

держатся. Швейцер пытается установить новые категории в оценке индивидуального стиля композитора. Он считает, что разные виды искусств находятся в непрерывном взаимодействии и что нельзя их определять в зависимости лишь от того «материала» (звук, краски, слово), которым пользуется художник. «Как среди поэтов есть живописцы и музыканты, — говорит он, — так и среди музыкантов есть поэты и живописцы». К числу последних Швейцер причисляет Баха. Исходя из этих предпосылок, он выискивает в его музыке живописно-изобразительные моменты.

Многие наблюдения Швейцера отмечены исключительной чуткостью, прекрасным слышанием анализируемой музыки. Но сейчас очевидно, что он преувеличил значение этих живописно-изобразительных моментов и при их «каталогизации» невольно схематизировал, упростил многомерность музыки Баха, подчас низводя ее до уровня иллюстративности при воплощении слова в звуки, что снижает роль имманентно-музыкального фактора. Тем не менее научные открытия Швейцера бесспорны: он вплотную подошел к решению одной из центральных проблем семантики баховской музыкальной речи.

Однако как теоретик-аналитик Швейцер, быть может, не всегда полностью отвечает современным научным требованиям, критическое отношение вызывает и его позиция как историка с идеалистически-теологическим уклоном, но в нем жила романтическая душа, и этот чуткий музыкант-художник высказал столько ценных, оригинальных мыслей, что заслуживает глубочайшего к себе уважения. Не следует также забывать, что его монография более, чем какая-либо другая, за истекшие семь десятилетий после своего опубликования приблизила Баха к широким кругам любителей музыки.

И еще одно примечательно: на всей книге лежит отпечаток личности Альберта Швейцера, великого гуманиста, своим девизом избравшего «*Veneratio vitae*» — «благоговоение перед жизнью»...

ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

(на зарубежном материале)¹

Термин «историография» (составлен из двух греческих слов: «история» + «письменность»; подразумевается: «письменная история») трактуется в двух значениях:

1. В широком плане объектом изучения историографии является история как таковая, то есть самый ход исторического процесса. Тогда историографом будет тот, кто «пишет историю». В древние времена в качестве таковых выступали, например, Геродот, прозванный «отцом истории», Иосиф Флавий или Светоний; в начале XIX века Н. М. Карамзину специальным правительственным указом было присвоено звание историографа.

2. В позднейшей специфической трактовке этого термина, которой мы далее будем придерживаться, под историографией разумеется история «письменной истории», ее возникновения и эволюции. Тем самым объектом исследования становится книжная литература по истории, иначе говоря, история «историй».

Если речь идет об искусстве, то историография изучает запечатленную в книгах историю фиксации, накопления и толкования, осмысления художественных фактов

¹ Статья напечатана в кн. «Современные вопросы музыкознания. М., 1976. Дается в частично измененной редакции.

в динамике их развития (во взаимосвязи). Факты сохранились в трудах, посвященных данному виду искусства.

Но объем приводимых фактов и их идеологическая трактовка изменчивы, в них находит отражение уровень знаний и методология исследования. В таком понимании историография искусства предстает дисциплиной, непосредственно связанной с общей историей художественной культуры. Это — «память культуры», сохраненная в книгах об искусстве.

От общего определения перейдем к частному. Нас интересует музыкальное искусство. Есть эволюция в теории и истории музыки: эти области знаний взаимосвязаны, друг друга взаимодополняют. Но нами акцент делается преимущественно на историческом музыкознании, или, если воспользоваться выражением Д. С. Лихачева, на «теоретической истории»¹ музыки. Создание подобной «теории истории» — задача современного этапа искусствоведения. Отдельные подступы к ней ранее осуществлялись в тех трудах, где на первый план выдвигались концепции музыкального процесса, обрисовки главных черт личности творца музыки — композитора — и его индивидуального стиля. Как принято сейчас говорить, эти концепции менялись в представлении меняющегося мира. Подобные изменения исследует музыкальная историография.

Итак, музыкальную историографию следует рассматривать как науку об истории знаний по истории музыки и об источниках этих знаний. Что же понимать под источниками? В первую очередь это тексты — нотные и книжные, рукописные и печатные — памятники музыкального искусства и сведения о социальном функционировании музыки, о ее видах и жанрах, крупных деятелях и т. д. и т. п. Обнаружение, расширение знаний, равно как и методов, форм их объяснения, — основа развития истории музыки. Обобщающая историография призвана, отвлекаясь от частностей, проанализировать ход эволюции исторического осознания музыкального процесса и трактовки художественного наследия его выдающихся мастеров.

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков Л, 1973, с. 3

Этап первоначального накопления таких знаний был длительным и неравномерным. Прошли долгие века, прежде чем народы Европы стали интересоваться своим музыкальным прошлым (имеется в виду не музыкальная традиция, а обоснование художественной практики в трудах о музыке). Лишь на исходе средневековья пробуждается чувство историзма, пока робкое, неуверенное, скованное догматическими воззрениями предшествующей эпохи.

Отправной точкой для прослеживания эволюции музыкальной историографии является XVII век. Еще до того появились трактаты по теории музыки, в которых обозначился отход от средневековых воззрений (Гаффори — 1480, 1482; Тинкторис — 1484; Глареан — 1547; Царлино — 1558). Однако интерес к собственно истории и к обогащению знаний о ее источниках пробудился позже. Начатки осмысления музыкально-исторического процесса приходится на время конца феодализма как системы, то есть именно на XVII — начало XVIII века. Напомню периодизацию, предложенную и убедительно обоснованную Н. И. Конрадом¹. Он установил три больших периода, последний из которых именуется Ренессансом:

III/IV — VII/VIII;
VII/VIII — XIII/XIV;
XIII/XIV — XVI/XVII.

На стыке ренессансного сознания и вызревания новых, буржуазных отношений — а он ознаменовался резкими сдвигами в области социально-политической и идеологической жизни — зарождалась музыкальная историография. В дальнейшем, на протяжении последующих столетий, ее база расширялась, а методы исследования изменялись. В сложном соотношении и соподчинении различных факторов можно разграничить труды по истории музыки по трем взаимосвязанным, нередко пересекающимся руслам. Их тематика охватывает следующие вопросы:

1) историко-процессуальные (динамика смены исторических периодов и эпох);

¹ См.: Конрад Н. И. О всемирной литературе в средние века. — В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 440 и далее.

2) стилевые (главенствующие художественные направления и течения и связанная с ними эволюция жанров);

3) биографически-монографические (личность и творчество композиторов, которые ознаменовали вехи в музыкальном процессе).

По каждому из отмеченных пунктов имеется обширная научная литература. Однако их комплексному изучению посвящены лишь единичные труды.

Прежде всего выделяю ряд очерков Т. Н. Ливановой (1963—1969), где — также на зарубежном материале — дан исторический обзор знаний о музыке¹. Автор этих очерков избрал иной путь: содержащийся в названных очерках богатый информативный материал изложен в плане скорее источниковедческом, чем собственно историографическом².

Хронологически первое и длительное время единственное исследование по данной теме было создано Уорреном Дуайтом Алленом (1939, США). Он обследовал множество книг (свыше трехсот) и попытался расположить их в хронологической последовательности. Прагматически-идеалистическая методология Аллена является весьма уязвимой; на столь шаткой основе нельзя дать научно обоснованную систематику такого обширного материала³.

Прошло около четырех десятилетий, прежде чем появилось новое исследование по музыкальной историографии. Его автор Георг Кнеплер назвал свой капитальный труд «История как путь к пониманию музыки»⁴ (1977,

¹ Очерки Т. Н. Ливановой опубликованы в следующих коллективных трудах: История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М., 1963; История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. М., 1966; История европейского искусствознания. 1871—1917. М., 1969.

² Источниковедение представлено в зарубежном музыковедении многими трудами, начиная с И. Н. Форкеля (1792) до А. Абера (1922, переиздание — 1967).

³ Allen Warren Dwight. *Philosophies of Musik. History A Study of General Histories of Music 1600—1960*. New York, 1962 (2-е изд.). Первая часть книги озаглавлена «История историй музыки», вторая — «Философия истории музыки».

⁴ Knepler Georg. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig, 1977; в дальнейшем при ссылке указывается только фамилия автора этой книги.

ГДР). Он исходит из материалистического понимания истории и с этих позиций стремится построить «теорию истории музыки». Проблематика, освещенная в книге, широка, а ее изложение полемично — острое полемики направлено против буржуазного музыковедения. Поэтому оказались затронутыми многие темы, и не все из них могли получить исчерпывающее объяснение; с некоторыми же положениями трудно согласиться — они подлежат дискуссии, которой здесь не место. Однако бесспорен вклад Г. Кнеплера в дальнейшее изучение музыкальной историографии.

Под конец хочу еще раз напомнить об ограничении, вынесенном в подзаголовок статьи: речь в ней идет о зарубежной музыкальной историографии, а посему прежде всего об иностранных книгах. Естественно, при освещении затронутых вопросов ориентиром служат труды советских ученых, а при обращении к некоторым темам их взглядам уделяется особое внимание.

И последнее предварительное замечание: цель статьи состоит в том, чтобы определить круг тематики историографии, а отнюдь не в том, чтобы дать связное, подробное изложение содержания данной научной дисциплины. Отдельные примеры приводятся лишь в качестве иллюстраций к высказываемым положениям.

1.

Начиная с «Fundamentum organisandi» Конрада Паумана (ок. 1452) большое распространение получили трактаты об исполнительском искусстве, преимущественно органно-клавирном (Вирдунг — 1511; Ортиц — 1553; Бермудо — 1565; Дирута — 1593, 1609 — и другие)¹. Сначала содержание этих трактатов было широким: помимо описания возможностей инструментов и манеры игры на них, затрагивались также вопросы техники композиции; последнее проявление такой традиции — известные трактаты флейтиста Кванца (1752) и Филиппа Эмануэля Баха (1753, 1762). Но в связи с разработкой в XVII—XVIII веках учения о генерал-басе, то есть, согласно современной нам терминологии, теории компо-

¹ См. перечень трактатов в кн.: Друскин М. Клавирная музыка XVI—XVIII веков... Л., 1960, с. 270—274.

зиции, исполнительские трактаты начали отъединяться от теоретических¹.

Это — область практического музыкознания. К исследуемой теме она имеет косвенное отношение. Более существенны труды сводного типа — компендиумы. Они появились в XVII веке и могут рассматриваться как первые попытки обобщения разносторонних знаний о музыкальном искусстве и его состоянии к тому времени, когда они писались. Такие труды можно было бы назвать энциклопедиями, но термин этот утвердился лишь в следующем столетии. К тому же есть существенные смысловые различия между трудами «переходного» в историографии XVII и XVIII — века Просвещения.

На компендиумах явственно заметен отблеск средневековой идеологии. Ее реликты не случайны: труды, которые будут далее названы, создавались в период контрреформации, когда вновь возродилось стремление «...представить мир в единстве: «*summa*» значило «высочайшее», «главнейшее», «законченнейшее»... Каждой из подобных «сумм» присущ всеобъемлющий характер, как присущ он и средневековым «всемирным историям», претендовавшим на охват истории человеческого рода от Адама и до момента ее написания...»².

В качестве образца подобных «сумм знаний», порожденных средневековым восприятием и пониманием мира, можно назвать изданный в 1556 году во Франции труд «Собственник всех вещей» («*Le Grand Propriétaire de toutes choses*»). В его 20 книгах рассматриваются: теология и метафизика, природа бога и ангелов, физиология и анатомия человека, астрономия и физика, медицина (любой род болезней и средства для его излечения), материя, время, небеса, воздух, вода, огонь и т. д. и т. п.

На всеобщность знаний, основанных на теоцентрической концепции тождественности природы и человека,

¹ Исчерпывающий анализ теории и практики генерал-баса содержится в двухтомном исследовании: Arnold F. T. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass...* New York, 1965.

² Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Л., 1972, с. 263.

Ю. Лотман называет такой тип внутренней организации культуры «парадигматическим» (Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с. 58). Ср. также: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 84.

опирались также музыкальные компендиумы, авторами которых являются¹: Михаэль Преториус (настоящая фамилия — Шульц) — «*Syntagma musicum*» в трех томах (1615, 1618, 1619; первый том — по-латыни, остальные — на немецком языке); Рене Декарт — «*Compendium musicae*» (1618, по-латыни); Марен Мерсени — «*Traité әr l'Harmonie universelle*» в двух томах (1636—1637, по-французски); Атаназинус Кирхер — «*Musurgia universalis*» в двух томах, десяти книгах (1650, по-латыни). Для полноты картины назову также менее содержательный труд Томаса Мейса (Масе) «*Musicks Monument*» (1676, по-английски)².

Все, кто занимается изучением старинной музыки, черпают из этих компендиумов, как из кладезя, неоцененные сведения. Но в их подходе главенствует теология (Мерсенн был аббатом, Кирхер тесно связан с орденом иезуитов): подробно рассматриваются функции музыки, описанные в священном писании, приводятся подробные рассуждения о «божественной природе консонанса», «гармонии сфер» в духе Кеплера и т. д.

Перелом осуществляется на рубеже XVII—XVIII веков, когда начали постепенно складываться черты так называемой нарративной (*narratio* — лат. — рассказ), описательной истории музыки. Как и во всякой исторической науке, ее предварительная стадия связана с описанием фактов, явлений или событий в их хронологической последовательности. Если эти факты носят случайный характер, предстают критически не выверенными, сообщаемые сведения именуются анекдотическими (в научном определении данного понятия, а не в привычном, обиходном). Они содержатся в первых книгах по истории музыки немца Вольфганга Принца (1690), итальянца Джованни Андреа Бонтемпи (1695), француза Бурделло-Бонне (с дополнениями Лесерфа де ла Вьевилля, 1715). Вскоре, однако, пробудится стремление к систематике фактов, к осознанию музыкально-исторического процес-

¹ Им предшествовал представляющий меньший интерес труд Кальвизиуса (подлинная фамилия — Кальвиц) «*Compendium musicae...*» (1594).

² Краткие сведения об этих и других авторах, равно как и отрывки из их книг, см. в кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.

са — пока еще не в его общих закономерностях, но все же в упорядоченности знаний о произошедших изменениях.

Век Просвещения, в который мы уже вошли, с присущим ему трезвым, рациональным мировосприятием выдвигал такие требования ко всем областям знаний, в том числе общественным, гуманитарным. Так закладывались основы музыкально-исторической науки, что полностью проявится во второй половине столетия.

Два стимула способствовали ее развитию: с одной стороны, сильно возросший интерес к собиранию фактов музыкальной истории, о чем свидетельствуют словари Броссара (1703), Вальтера (1732), Маттезона (1740), Лакомба (1759), Гербера (1790) и других¹. С другой же стороны — стремительное развитие художественной критики на страницах как общей, так и музыкальной периодики, где страстно обсуждались вопросы соотношения «нового» и «старого» в искусстве (Руссо, Дидро, д'Аламбер — во Франции; Маттезон, Шейбе, Марпург, Рейхардт — в Германии; Аддисон, Голдсмит — в Англии и другие). Обсуждение сравнительных достоинств различных национальных школ, а также искусства разных эпох стимулировало появление первых крупных трудов по истории музыки. Выделю среди них четыре.

Прежде всего это трехтомная (задумано было пять томов) «*Storia della musica*» знаменитого ученого и композитора из Болоньи падре Джамбаттисты Мартини (1757—1781). Известный интерес — не столько по глубине, сколько по широте охваченных явлений (в том числе музыки русской, датской, норвежской, арабской и т. п.) — представляют четыре небольших тома француза Делаборда «*Essai sur la musique ancienne et moderne*» (1780). Одна за другой вышли из печати книги по истории музыки двух англичан: Джона Хокинса (Hawkins, 1776) в пяти томах и Чарлза Бёрни (1776—1789) в четырех томах. Для первого вершины музыкального искусства представлены именами Корелли — Джеминьяни — Генделя; второй более увлекается современностью; к тому же Бёрни, много путешествовавший по Европе,

¹ Стимулом к созданию музыкальных словарей послужил французский «Критически-исторический словарь» Пьера Байля (1695—1697); этот словарь пользовался широкой популярностью.

пытается выявить различия национальных школ, установить связь музыки с культурной и общественной жизнью своего времени¹. Хокинс и Бёрни — независимо друг от друга — назвали свои труды «Всеобщая история музыки». Отныне это название становится обиходным. Его придерживается и Иоганн Николаус Форкель, деятельность которого венчает на данном этапе развитие историографии².

Форкель впервые ввел музыкально-историческую науку в круг дисциплин, читаемых в университете (с 1779 г. в Геттингене)³. Он осуществил огромную работу — собрал около двух с половиной тысяч книг о музыке, свыше полутора тысяч нотных рукописей и изданий (библиотека падре Мартини насчитывала их около двух тысяч). На основе своего собрания Форкель опубликовал книгу «Всеобщая литература о музыке» (1792), где дал краткие характеристики трем тысячам названий⁴. Одновременно он писал «Всеобщую историю музыки»; первый том опубликован в 1788 году, второй — в 1801-м (доведен до XVI века, тогда как Мартини не успел выйти за рамки древнего мира и античности). Предполагалось, что третий том будет посвящен немецкой музыке XVII—XVIII веков, но, увлекшись И. С. Бахом, Форкель написал хронологически первую специальную монографию о нем (1802).

Как ученый Форкель сложился в рамках идеологии Просвещения, но не прошел мимо воздействия раннего романтизма (среди форкелевских учеников — Шлегель,

¹ См.: Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л., 1961, вып. 1; Л., 1962, вып. 2 (книги снабжены вступительной статьей С. Л. Гинзбурга).

² Г. Кнеплер (с. 396—421) обстоятельно разбирает содержание перечисленных трудов, справедливо отмечая воздействие на них прогрессивных идей Просвещения. Он анализирует также оставшуюся в рукописи книгу по истории музыки француза Кафио (Ph. J. Caffiaux, 3 тома, завершены к 1754 г.). Представляется, однако, что Кнеплер слишком критично отнесся к Форкелю.

³ А. Б. Маркс — с 1830 г. в Берлине; Ганслик — с 1861 г. в Вене; Амброс — с 1869 г. в Праге.

⁴ Следует также назвать бенедиктинского монаха Мартина Герберта, опубликовавшего в 1774 г. рукописи церковной музыки («De sanctu et musica sacra...») в двух томах, а в 1784-м — труды по средневековой теории («Scriptores ecclesiastici») в трех томах. Напомню также собрание нот аббата Сантини, о котором восторженно писал В. В. Стасов.

Ваккенродер, Тик). Вероятно, сказалось также влияние Гердера, который требовал исторического подхода к художественным явлениям и литературный процесс рассматривал в зависимости от духовного развития нации, причем особое внимание уделял народной поэзии (см. его популярный сборник «Голоса народов в песнях», 1778—1779; из этого сборника многие композиторы, в их числе Брамс, черпали тексты для своих вокальных произведений).

От Просвещения у Форкеля рационалистическая универсальность в установлении неких художественных нормативов, утверждение тезиса об эволюции искусства от более примитивного к совершенному. От «штюрмерства» и проблесков раннего романтизма — стремление к выявлению прогрессивного, народно-национального художественного идеала. Воплощение «духа нации» он обнаружил в творчестве Баха. В своих художественных симпатиях Форкель, подобно Хокинсу, был консервативен (не принимал Бетховена, полагал, что современное ему искусство переживает период упадка), но как ученый он отразил новые идеологические веяния: его музыкально-исторические работы образуют промежуточное звено между Просвещением и романтизмом.

С наступлением последнего — в связи с усилением чувства национального самосознания — наблюдается, наряду с оппозицией просветительскому рационализму, разработка многих и разных проблем истории (в Германии это исторические школы Ранке, Нибура, Момзена; во Франции — Мишле, Гизо, Тьерри)¹. Вместо прокламирования универсального, общего — интерес к конкретному, частному, вместо нормативного — индивидуальное. Отсюда расширение временного поля исследования, в том числе увлечение средневековьем (Шатобриан, Вальтер Скотт, Гюго).

Если в историографии XVII—XVIII веков преобладала «истина факта», то теперь пробудилось чувство исторического динамизма, осмысление новых качеств, непрестанно творимых в процессе истории². Вкратце сформулирую черты нового:

¹ См.: Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография. Л., 1956.

² См.: Философские проблемы истории науки. М., 1969.

1. Более глубокое и последовательное изучение старинной музыки: полифонистов франко-фламандской школы, мадригаллистов, григорианского хора, музыки католической и протестантской литургии (исследования Баини, Кизеветтера, Винтерфельда, публикации Альфиери, Коммера и других).

2. Усвоение, адаптация методов развивающейся исторической науки и филологии, в частности текстологии¹. Со второй половины XIX века наблюдается еще большее сближение с литературоведческими и общегуманитарными дисциплинами (начиная с монографии Отто Яна о Моцарте).

3. Вместе с изучением процессуальных моментов — обострение, согласно романтической эстетике, интереса к личности композитора, к взаимосвязи творческой и духовной, личной жизни художника. Первые монографии появляются в конце XVIII века (Майнуоринг — о Генделе, 1760; Хокинс — о Корелли, 1777; Форкель — о Бахе, 1802 — и другие); позднее создаются классические труды Яна о Моцарте (1856—1859), Кризандера о Генделе (1858—1867), Шпитты о Бахе (1873—1880), Поля о Гайдне (1878—1882) и другие.

4. Непрерывно возрастающее количество трудов по истории музыки, в первую очередь на немецком языке². Но при расширении и углублении знаний первоисточников еще сохраняется эмпиризм в изложении фактов, хотя есть попытки и более целостного понимания стилевых категорий (о чем подробнее см. во втором разделе статьи).

В ряду ученых, создавших подобные труды, — австриец Рафаэль Кизеветтер (1834), бельгиец Франсуа Фетис³, автор известного восьмитомного словаря «Всеобщая биография музыкантов и общая библиография музыки» (1837—1844), и, наконец, Август Вильгельм Амброс, на характеристике которого следует остановиться несколько подробнее.

¹ Так, с 1843 г. начинается издание полного собрания сочинений Генделя (в 94-х томах), с 1851-го — Баха (в 46-ти томах; закончено к 1900 г.).

² У. Д. Аллен указывает, что в XIX в. на разных языках было опубликовано 110 книг по истории музыки.

³ Его пятитомная «Всеобщая история музыки» (1869—1876) доведена до XV в. включительно.

«История музыки» Амброса в четырех томах (1862—1878; четвертый том не завершен, издан посмертно, доведен до 1650 г.; нотные примеры к третьему тому изданы дополнительно в 1882 г.) — следующая вершина в зарубежной музыкальной историографии. Автор с большим почтением отзывается о книге своего дяди — Кизеветтера, «открывшего» нидерландцев, но вместе с тем отмечает и присущие ей, равно как и работам других авторов, в их числе Фетиса, неточности, недостаточно глубокое постижение музыки средневековья и Ренессанса (разбору этих эпох посвящены наиболее ценные по материалу 2-й и 3-й тома).

Амброс отрицает субъективизм эстетических оценок, требует исторического понимания («*historisierendes Verständnis*») художественных явлений прошлого — их роли в становлении европейского музыкального процесса¹. Он высказывает робкие пожелания об установлении связи музыки с изобразительным искусством, с политическими и социальными отношениями². Но осуществить это ему не было дано: монографический принцип все еще преобладал над процессуальным. Зато с исключительной тщательностью проанализированы первоисточники, особенно от григорианского хора до Дюфаи включительно (т. 2) и от нидерландцев до Палестрины (т. 3; о Палестрине — т. 4); отмечены различия национальных школ; монографии сгруппированы по эпохам, намечены внутри них и некоторые традиции — «художественные направления». Достоинства труда Амброса несомненны; долгие годы он служил эталоном, высоким образцом музыкально-исторического исследования.

Примерно с последней трети XIX и на рубеже XX века намечается размежевание двух тенденций в этой отрасли музыкознания.

Усиливается воздействие, с одной стороны, так называемой культурно-исторической школы (ее зачинатель — французский историк и эстетик позитивистского толка Ипполит Тэн), а с другой — формально-исторической школы (определение вводится в рабочий порядок; в качестве наиболее яркого представителя этой тенден-

¹ См. предисловие ко 2-му тому: Ambros A. W. *Geschichte der Musik*. Breslau, 1864, Bd 2, S. X.

² Ibid. Breslau, 1862, Bd 1, S. XX.

ции назову швейцарского искусствоведа Генриха Вёльфлина, главные исследования которого написаны с 1880 по 1915 г.).

Для первой школы характерно рассмотрение явлений художественного творчества как памятников культуры, в которых запечатлелись, по терминологии Тэна, влияния национального духа, «расы», данного исторического момента («*situation générale*»), индивидуальных склонностей автора («*faculté maîtresse*»).

В обосновании культурно-исторической школы значительна роль Вильгельма Дильтея (начал публиковать свои работы с 1883 г.), пытавшегося построить теорию изменяющихся отношений человеческого духа к миру и на этой основе выявить феноменологическую сущность динамики эпохи, учитывая в ней и экономико-социальные, и философско-мировоззренческие тенденции. (Дальнейшее развитие этой школы — в трудах литературоведа Брандеса, искусствоведов так называемой венской школы — Дворжака, Ригля, Бенеша и других).

Сторонники второй, формально-исторической школы рассматривают художественный процесс как автономно-имманентный, регулируемый, согласно Вёльфлину, сменной форм видения мира («*Sehformen*»; или в нашем случае, условно говоря, «форм слышания»), в которых находят отражение разные ступени мышления («*Denkformen*»).

Разнонаправленность тенденций этих двух школ искусствоведения при общей для них идеалистической основе проявлялась прежде всего в том, что представители первой школы, не порывая с традициями романтической историографии, стремились подчеркнуть индивидуальное, лично-творческое в художественном процессе, тогда как представителей второй школы более интересовало вскрытие закономерностей самого процесса как такового, рассматриваемого изолированно от тех дисциплин, которые разрабатывают обществоведение и история социальной психологии.

Воздействие отмеченных тенденций в том или ином преломлении явственно сказалось и на буржуазном музыкознании XX века. Им противостоит марксистская, диалектико-материалистическая концепция истории. Эту концепцию разрабатывает советское музыкознание; не избежав поначалу упрощенного схематизма (вульгар-

ного социологизирования), оно с годами плодотворно развивалось вширь и вглубь, утверждая конкретно-исторический и системно-типологический методы исследования¹.

Как указывалось, культурно- и формально-историческая школы исходят из одних и тех же идеалистических предпосылок, поэтому их методология нередко переплетается. И все же у одних музыковедов сильнее заметна первая тенденция, у других — вторая. В качестве такой антитезы можно избрать пятитомную «Историю музыки» Комбарье — Дюмениля (1913—1960) и двухтомное «Руководство по истории музыки» («Handbuch der Musikgeschichte») под редакцией Гвидо Адлера (1924; 2-е, расширенное издание — 1930, 3-е — 1961)².

Извечный трудноразрешимый вопрос при создании трудов сводного типа по истории искусства, в том числе музыкального, — это вопрос о соотношении монографического и процессуального принципов. Что собой представляют подобные труды: *Künstlertgeschichte* или *Kunstgeschichte* — историю творцов искусства или историю собственно искусства? В зарубежном музыкознании те авторы, которые акцентируют значение творчества и личности художника, обычно стремятся обрисовать и окружающую его среду, то есть в большей мере испытывают влияние культурно-исторической школы. Те же, для которых главное — выявление процессуального начала, причем понимаемого как автономно-имманентного, подпадают под воздействие формально-исторического метода³.

¹ Анализ книг советских авторов по истории зарубежной музыки — особая тема, требующая специальной разработки. До Октябрьской революции в России не были созданы труды концепционного плана, хотя множество ценных, прозорливых наблюдений и обобщений содержится в работах выдающихся отечественных критиков, начиная от Одоевского или Серова вплоть до Каратыгина и ранних работ Игоря Глебова (Б. В. Асафьева).

² Среди других масштабных изданий — «Оксфордская история музыки» (в 11-ти томах; в 60-х годах начала выходить дополненная и расширенная редакция под названием «Новая оксфордская история музыки»), 10 томов серии «Руководство по музыкознанию» под редакцией Эрнста Бюккена. Две книги последнего из этой серии изданы на русском языке: «Героический стиль в музыке» (М., 1936) и «Музыка эпохи рококо и классицизма» (М., 1934).

³ Противопоставление дано в самом общем, схематизированном виде.

Показателен в последнем отношении «Handbuch» Адлера, составленный при участии многих крупных западных музыковедов того времени. В нем вообще отсутствуют монографические главы. История музыки прослеживается по жанрам, эволюция которых рассматривается, как указано в «Руководстве», по «стилистическим периодам».

Основные хронологические грани таких периодов-этапов — ок. 900, 1600, 1750, 1830, 1900. Вносятся также частные подразделения, например: предклассицизм — до 1760, ранний классицизм — 1760—1780, расцвет классической школы — 1780—1810, ранний романтизм — 1810—1815.

Как бы ни пытались авторы «Handbuch» обосновать свою периодизацию, самый принцип ее — не говоря уже о схематизме предложенных дат — должен быть оспорен, ибо история стилей и жанров излагается как саморазвивающийся процесс¹.

Еще начиная с Римана, обобщившего и приумножившего опыт своих предшественников, музыкальные стили стали определяться как монодический, полифонический, гомофонно-гармонический и т. п.² Понятие «стиль» выводилось из некой ведущей, главенствующей доминанты в системе выразительных средств, утвердившейся в данный период как нормативная. Однако этим фактором, при всей его существенности, не исчерпываются проявления глубинных процессов: не только суммой приемов характеризуется исторический стиль.

Мы подошли к одной из важнейших проблем теории истории — к определению категории стиля. Историография не вправе обойти их молчанием, ибо в зависимости от того, как трактуется «стиль эпохи», какое содержание вносится в данное понятие, устанавливается периодизация музыкального процесса и выясняются генерализирующие черты исследуемого периода.

¹ Наше несогласие с методологией исследования не зачеркивает достоинств «Handbuch» Адлера, каковыми являются: фактологически, источниковедчески выверенная основательность, лаконичная обобщенность анализов эволюции жанров и т. п.

² В «Руководстве по истории музыки» (1907) Риман, по собственным словам, в качестве главенствующего принципа избрал «рассмотрение форм и стилевых манер».

Интересующее нас понятие стало применяться к музыке на рубеже XVI—XVII столетий (впервые, вероятно, у Царлино, 1558)¹. Во всяком случае, стимул шел из Италии. Вплоть до XVIII века сохранялось разное правописание: *stilo*, *stile*, иногда *modo*, *modus*. Употреблялось в разных значениях при размежевании: 1) старой манеры письма от новой², 2) жанров, 3) характера музыки, 4) национальных отличий. Проиллюстрирую сказанное некоторыми примерами.

1. В первой половине XVIII века в Германии было употребительно выражение «*stile antico*» («старый стиль») для определения контрапунктической манеры в духе прежней вокальной полифонии (как образец имелся в виду Палестрина), которой противопоставлялся современный «*stile concertato*» («концертирующий стиль»). Другой пример: Куперен, отвергая старофранцузскую манеру письма, как «ломкую», «дробную» («*brisé*»), устанавливал новый стиль — «связный».

2. Стили различались, помимо этого, по жанровому признаку: в зависимости от того, где исполнялась музыка, определялся свойственный ей характер «аффектов» (взаимодействие *Ort und Art* — нем. — места и манеры письма). Так утверждал еще Кирхер (1650)³. В XVII веке прочно утвердилась дифференциация стилей «церковного», «камерного» и «театрального». Этого разграничения придерживался и Форкель в начале XIX века.

3. Учитывались также разные уровни напряжения музыки; в предисловии к «Поединку Танкреда и Клорин-

¹ *Stilus* (лат.) — палочка для письма, грифель; в переносном значении — *modus scribendi*, то есть манера письма.

² В XIV в. во Франции противопоставлялись *ars antiqua* и *ars nova* (лат. — старое и новое искусство). Эти понятия были тогда введены не столько для размежевания стилей в нашем смысле слова, сколько для определения различных манер письма в буквальном смысле слова, то есть новой нотации, введенной де Витри, и той, которой придерживался Гийом де Машо.

³ Кирхер дает очень дифференцированное определение стилей в зависимости от их назначений (жанра), душевного настроения, личности и т. п. Он вводит также разграничения стилей «церковного», «симфонического», «театрального», «мотетного», «мадригального», «мелизматического», «фантастического» и т. д.

ды» (1624) Монтеверди писал о стиле мягком («molle»), умеренном («temperato») и возбужденном («concitato»).

4. Среди национальных стилей в XVII—XVIII веках особо выделялись итальянский и французский. Куперен написал пьесы для инструментального ансамбля под декларативным названием «Объединенные вкусы» («Les goûts réunis»), то есть примиряющие исконно французский стиль с новоитальянским¹. Примерно о том же писал Пёрселл в предисловии к «Диоклетиану» (1691). Шютц в «Духовных симфониях» отмечал, что речитативы им написаны в стиле, то есть манере, итальянских ораторий. Кванц (1752) утверждал, что историческая миссия немецких композиторов — синтезировать различные национальные стили, прежде всего французский и итальянский, опираясь на собственную национальную традицию.

Многозначность термина еще сильнее проявилась, когда на рубеже XIX века возникло понятие индивидуального стиля, то есть стиля специфического, присущего именно данному композитору.

Одновременно выдвинулось понимание стиля как исторической категории. Заслуга в этом принадлежит Винкельману. В исследовании «История искусства древности» (1763) он сформулировал художественный идеал античности как стиль «благородной простоты и спокойного величия». (Гёте, Шиллер, Бетховен усвоили от Винкельмана представление о таком идеале.) Вместе с тем он обратил внимание на различия, существующие между стилями национальными и историческими. Однако в музыкознании вплоть до середины XIX века определению первой категории (национального стиля) уделялось основное внимание, тогда как вторая (стиль исторический) находилась в пренебрежении. Лишь само собой закрепились понятия «классическая» за венской школой Гайдна — Моцарта — Бетховена. Романтики писали не о новом стиле своей музыки, а о новом мирозерцании, новом осмыслении и переживании мира. Вообще понятие стиля как исторической категории еще не получило разработки в искусствознании. Когда, например, Амброс пытался сгруппировать музыкальные явления

¹ Le goût — специфически французское выражение, обозначающее и вкус, и манеру письма, и стиль.

прошлого, то он называл их школами, направлениями, поколениями и т. д. Аналогично поступали и Ян (в книге о Моцарте), и Кризандер (о Гайдне), и Шпитта (о Бахе). Лишь в начале XX века, после разработки этих проблем в смежных искусствоведческих дисциплинах (Вёльфлин — об архитектуре и живописи, Вальцель — о литературе и другие), музыковеды обратились к дефиниции признаков сменяющихся стилей. Впервые со всей остротой поставил этот вопрос Курт Закс (1919), указав, что при изучении истории музыки следует обнаружить в ней стилистические явления, сходные со стилями в живописи. Из суммы таковых признаков, утверждал он, образуется стиль, который является общим для всех видов искусства. Именно на такой основе можно будет, полагал он, дать научно обоснованную периодизацию музыкально-исторического процесса.

В музыкознании на протяжении последующих десятилетий утвердилось понятие «стиль эпохи», призванное охарактеризовать всю идеологически-художественную сферу данного времени¹. Слово «стиль» чаще отбрасывается, хотя подразумевается, — тогда в названии подобных трудов указывается: музыка эпохи Ренессанса, или барокко, или классицизма, или романтизма и т. д.². Однако в различные эпохи по-разному проявляется борьба и взаимодействие художественных направлений, течений. Поэтому в противовес стилю эпохи следует выдвинуть стиль как историческую категорию, который, занимая в данную эпоху главенствующее положение, может сосуществовать с иными стилевыми направлениями.

В трактовке этих вопросов, равно как и некоторых других, музыкальная историография вынуждена втор-

¹ Г. Кнеплер (с. 332—363) излагает историю возникновения концепции стиля эпохи и подвергает ее справедливой критике. Однако, увлекшись полемикой с буржуазными музыковедами, он пришел к выводу, с которым мы не можем согласиться: Кнеплер в корне отрицает эстетические категории исторического стиля. К сожалению, ему незнакомы ценные по методологии исследования советских ученых по этому вопросу, отдельные положения которых приводятся ниже.

² Reese G. *Music in the Renaissance*. New York, 1954; Haas R. *Die Musik des Barocks* Potsdam, 1928; Bukofzer M. F. *Music in the Baroque era*. New York, 1947; Бюккен Э. *Музыка эпохи рококо и классицизма*. М., 1934 (нем. изд. — 1927); Tiersot J. *La Musique aux temps romantique*. Paris, 1930 и др.

гаться в пограничную зону — в область эстетики и философии искусства. Избежать этого нельзя, ибо требуется выработка критерия, на основе которого оцениваются предшествующие научные достижения. Для определения такого критерия отвлечемся от исторического принципа изложения и обратимся к взглядам советских исследователей на затронутую проблематику. Эти взгляды еще не устоялись и подчас находятся в противоречивом соотношении.

Долгие годы, вплоть до недавнего времени, наши литературоведы избегали применять понятие «исторический стиль»; взамен предлагались другие: творческий метод, направление, течение¹. Искусствоведы же пользовались историко-стилевыми категориями — сначала осторожно, ограниченно, затем шире, последовательнее. И если в 50-х годах В. Н. Лазарев писал, что «...одним из величайших предрассудков старой недиалектической истории искусств является представление об отдельных исторических эпохах как абсолютно целостных, замкнутых в себе системах»², то спустя 10-летие Б. В. Виппер считал целесообразным «применять понятие стиля... к большой группе художественных явлений, характерных для определенного исторического периода, для определенной исторической обстановки»³. Одновременно исследователь указывал: «Стиль не охватывает всю эпоху, нельзя отождествлять все искусство эпохи с одним стилем»⁴.

В ряде позднейших работ (Н. Конрада, Д. Лихачева, А. Аникста, И. Голенищева-Кутузова, А. Соколова, М. Храпченко и других) находим дальнейшие уточнения. Так, Д. С. Лихачев утверждал правомочность термина «стиль эпохи», что, по его мнению, вовсе не отрицает

¹ Среди многочисленных книг и статей по этому вопросу выделяется коллективный трехтомный труд, подготовленный Академией наук СССР, «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., 1962—1965).

В 20-е годы немало писалось о стилеобразующих исторических признаках; затем основное внимание литературоведов переключилось на разработку вопросов творческого метода.

² Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. М., 1956, т. 1, с. 65.

³ В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XVI—XVII веков. М., 1966, с. 6.

⁴ Там же, с. 10.

идейной борьбы в каждую данную эпоху: «Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие «стиль эпохи» и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.»¹.

Вслед за венгерским академиком Тибором Кланицаем Лихачев склоняется к мысли, что надо разграничивать стили, сказавшиеся во всех видах искусства, и стили, относящиеся только к некоторым из этих видов². Одновременно необходимо учитывать как неравномерность выявления определенных стилевых черт в разных видах интеллектуальной и художественной деятельности, так и специфику их преломления в условиях различных национальных традиций. (Последнему фактору уделял особое внимание Н. И. Конрад в статьях цитированной книги «Запад и Восток»). Д. С. Лихачев развивал приведенные положения в других своих работах и, в частности, высказывал важные соображения о том, что в процессе социально-политической эволюции из-за все более возрастающей дифференциации культуры сфера воздействия общего исторического стиля постепенно ограничивается: если она, например, охватывала все стороны быта и художественной культуры средневековья, а во многом и Ренессанса, то в эпоху барокко и классицизма, а тем более романтизма стиль эпохи не охватывал с равной степенью интенсивности разные виды искусства, не говоря уже о других сторонах человеческой деятельности³. «Стиль, — писал Д. С. Лихачев, — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но это и то положение, которое данный стиль занимает в истории и в истории искусства»⁴. Существенно и другое

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 36, сноска.

² См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 36. Ср.: Klanczay T. Styles et histoire de style. — Etudes de littérature comparée, publiées par l'Académie de sciences de Hongrie. Budapest, 1964.

³ См.: Лихачев Д. С. Семнадцатый век в русской литературе. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 320—321, 345 и др.

⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпоха и стили. Л., 1973, с. 187.

замечание исследователя: «С развитием эстетической восприимчивости... необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает»¹.

Итак, в советской науке об искусстве постепенно проясняется сложная проблематика при дефиниции понятия «исторический стиль». Но в полемику еще не включилось полностью наше музыкознание². По-прежнему бытуют разделения стилей по формальным признакам (стили монологический, полифонический, гомофонно-гармонический и т. п.), хотя спорадически всплывает терминология, заимствованная из характеристики исторических типов зодчества, как-то: романский стиль, готика, барокко и т. п. В то же время такая терминология с незначительными модификациями утвердилась в современном музыкознании Запада.

Приведу две хронологические таблицы (первая заимствована из цитированной выше книги Г. Кнеплера; в обоих случаях имеется в виду зарубежное музыкальное искусство).

Музыковед О. Дери (США) дает следующую периодизацию³:

Романский стиль:	800—1100 (300 лет)
Готика:	1100—1400 (300 лет)
Ренессанс:	1400—1600 (200 лет)
Барокко:	1600—1750 (150 лет)
Классицизм:	1750—1810 (60 лет)
Романтизм:	1810—1900 (90 лет)

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 182.

² Особого рассмотрения, бесспорно, заслуживает посмертно изданный труд С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973). Несмотря на множество ценных наблюдений и обобщений автора, все же представляется, что в этом труде рассматриваются вопросы скорее стилистики (то есть элементы художественной образности, преимущественно в сфере фактурной и композиционной), нежели исторического стиля во всей совокупности его идеологических и семантических признаков. Следует также выделить плодотворную работу над этой темой М. К. Михайлова (см.: Михайлов М. О понятии стиля в музыке. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. М.; Л., 1965, вып. 4; он же. К проблеме стилового анализа. — В кн.: Современные вопросы музыкознания. М., 1976).

³ Deri O. Exploring Twentieth-Century Music. New York, 1968 (Г. Кнеплер, с. 338),

Произвольность приведенных временных членений очевидна. Более осторожную дифференциацию исторических стилей предлагает Ф. Блуме (ФРГ) в сводном труде «Эпохи музыкальной истории», где в основном собраны соответствующие главы, написанные разными авторами для капитального словарного издания «Музыка в истории и современности» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart»; сокращенно MGG) ¹:

Ars antiqua:	ок. 1230—1320
Ars nova:	XIV в. — до середины XV в.
Гуманизм:	с середины XV до середины XVI в.
Ренессанс:	в центре — XVI в.
Барокко:	с конца XVI до середины XVIII в.
Классицизм:	примерно с середины XVIII до первых десятилетий XIX в.
Романтизм:	хронологические грани подвижны, ибо музыкальные эпохи классицизма и романтизма по сути едины, как «два аспекта того же периода» ² ; конечная грань — начало XX века.
Новая музыка:	начальный этап — примерно перед первой мировой войной.

Сравнивая приведенные таблицы, приходишь к выводу: первая умозрительна, игнорирует динамику процесса в совокупности многих его факторов ³; вторая же периодизация более продуманна, в ней учтен опыт культурно-исторической школы, хотя и она не полностью убеждает. В частности — в отношении барокко, хронологические грани которого непомерно расширены, а суть не до конца выяснена. Это один из острых камней преткновения в историографии.

Как известно, с XVIII до конца XIX века под барочным подразумевалось неестественное, произвольное, тягеловесное. Так уничижительно его трактовали не только Лессинг, Дидро или Руссо, эти выдающиеся деятели Просвещения, но и швейцарский ученый Якоб Буркхард,

¹ Epochen der Musikgeschichte. Kassel, 1974.

² Ibid., S. 329.

³ Ср. спекулятивную периодизацию истории музыки по 300-летним циклам, предложенную А. Лоренцом, где внутри каждого цикла взаимодействуют три поколения композиторов, в творческой направленности которых репрезентируется извечный антагонизм между «старым» и «новым». — Lorenz A. O. Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Berlin, 1928.

который после Мишле немало сделал для изучения специфики Ренессанса. Перелом обозначился в 80-х годах прошлого столетия; решающая веха этого перелома — исследование Вёльфлина «Ренессанс и барокко» (1888; русский перевод — 1912). В дальнейшем, особенно с 10—20-х годов XX века, эпоха барокко все более привлекала внимание зарубежных литературоведов и музыковедов¹. Более того, стало модным возвеличивать эпоху барокко как более высокую по сравнению с Ренессансом ступень художественного познания действительности². Из противопоставления «Ренессанс — барокко» Вёльфлин вывел некоторые общие формально-стилистические закономерности, которые он изложил в другой своей книге, получившей широкое распространение (а на Западе — безоговорочное признание), — «Основные художественно-исторические понятия» (1915; русский перевод — 1930). Закономерности, сформулированные в пяти антитезах, или, по структурологической классификации, пяти бинарных оппозициях, Вёльфлин абсолютизировал, придав им всеобщее значение в процессе смены исторических стилей³.

Абсолютизация отдельных сторон стилового явления, сколь бы они ни были значительными, не дает возможности исчерпывающе исследовать его сущность или, если напомнить формулировку Лихачева, роль этого стиля в общекультурной эволюции и в истории данного вида искусства. Такой комплексный метод изучения истории избрали советские ученые. «Рассмотрение любого объекта как системы... предполагает, в частности, выявление того, из каких элементов (подсистем) состоит изучаемое явление и как эти элементы связаны друг с другом»⁴.

XVII век, на который приходится становление барокко, — «начало искусства и науки нового времени»⁵. Это столетие выдвинуло такие блистательные имена в разных

¹ Едва ли не впервые термин «барокко» как историко-стилистическое определение применил к музыке Амброс (см.: Ambros A. W. Geschichte der Musik. Leipzig, 1878, Bd 4, S. 85—86).

² Среди позднейших работ — книги Фридриха (Нью-Йорк, 1952; нем. перевод — 1954), Тунца (Мюнхен, 1957).

³ В последующих работах (1920—1933) Вёльфлин смягчил категоричность ранее постулированной абсолютизации.

⁴ См. вступительную статью И. С. Кона в кн.: Философия и методология истории М., 1977.

⁵ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 215.

областях знаний, как Галилей, Декарт, Спиноза, Паскаль, Ньютон, Лейбниц и другие. Формируются принципы нового понимания человека и природы, возникают иные нормы восприятия и социального поведения. В 1665 году начинают выходить первые научные журналы, а неизбежно-всеобщую латынь вытесняют национальные языки (создается, например, Академия во Франции, задача которой — «создать словарь языка... упорядочить грамматику») ¹. Век был крайне сложным, насыщенным жесточайшими противоречиями. Это — «время контрреформации и феодальной реакции, сложения абсолютистской монархии и нидерландской революции, первоначального накопления и формирования наций, время сражения при Лепанто (в нем принимал участие Сервантес. — М. Д.), гибели «Великой Армады» (поражения Испании, распада ранее могущественнейшей державы. — М. Д.) и Варфоломеевской ночи» ², а также, добавим от себя, разрушительной для немецких земель катастрофы Тридцатилетней войны.

На подобной многоуровневой, внутренне противоречивой основе родился художественный стиль барокко. Советские искусствоведы и литературоведы, особенно с конца 60-х и в 70-х годах, рассматривают это крайне сложное стилевое явление, в котором переплелись и реликты Ренессанса, и предвосхищения Просвещения, как единую систему, слагаемую из подчас антагонистических, но диалектически взаимосвязанных элементов (подсистем) ³.

Однако наше музыкознание лишь приступает к обсуждению этих проблем, хотя термин «барокко» все чаще встречается в работах, посвященных XVII—XVIII векам. Так, Ю. В. Келдыш упоминает со ссылкой на Гвидо Адлера некоторые признаки барочного стиля ⁴. В. Н. Брянцева бегло характеризует стилистические признаки барокко ⁵. В емком по содержанию и важном по выводам

¹ См.: У истоков классической науки. М., 1968.

² Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970, с. 453.

³ См.: Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970. Особое внимание обращая на ценные, обобщающие статьи в этом сборнике А. Аникста и А. Михайлова.

⁴ Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков. — Сов. музыка, 1973, № 3.

⁵ См.: Муз. энциклопедия. М., 1973, т. 1, статья «Барокко».

очерке В. Дж. Конен «К вопросу о стиле в музыке Ренессанса» более акцентируются вопросы не стиливого, а жанрового порядка. Иную точку зрения (с использованием нечеткого термина «готическая полифония» и без расшифровки понятия «барокко»), равно как и иную периодизацию, предлагает Т. Н. Ливанова¹. В другом, более позднем исследовании Ливанова пытается охарактеризовать барокко, трактуя его ограничительно и в сопоставлении с классицизмом XVII века, а затем с Просвещением². При таком сопоставлении контуры барокко как исторически обусловленной эстетической категории делаются смутными, а картина еще более затемняется из-за возрождения — вслед за Бюккеном — концепции «переходных» течений сентиментализма и рококо. (Безоговорочное же причисление Куперена к стилю рококо — дань отжившим представлениям об этом великом музыканте.) Вследствие нечеткости общей картины стиливого движения, автор порой себе противоречит. Например, отмечается некая «внестилевая форма в искусстве XVIII века», наличие которой объясняется тем, что «барокко уже иссякло, а классицизм еще не сложился»³. Но в той же книге несколько ранее классицизм во французской музыке предшествующего XVII века характеризуется как законченная художественная система. Трудно, в частности, согласиться с утверждением, будто воплощение трагического — «впервые в музыкальном искусстве и именно в рамках барокко» — является главенствующей доминантой этого стиля⁴. Можно привести и другие возражения. Отдадим все же должное исследователю: в данном труде полемично заострена проблема стилей западноевропейской музыки XVII—XVIII веков, что пред-

¹ Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века. — В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм... М., 1966; она же. На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века (некоторые проблемы музыкального стиля). — В кн.: От эпохи Возрождения к XX веку. М., 1963.

² Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977, с. 425—435, 462—482 и др.

³ Там же, с. 465.

⁴ Там же, с. 429. Снова противореча себе, автор через несколько страниц утверждает, что «искусство барокко... в чем-то сильнее даже искусства Ренессанса... в чем-то ущербнее и уклончивее его». Но, спрашивается, как «ущербное» и «уклончивое» могло породить «героическое»?..

ставляет благодарный материал для серьезной научной дискуссии. Выход из печати подобного исследования является отрядным свидетельством пробудившегося в советском музыкознании интереса к теоретической разработке историко-стилевых категорий.

Отмечу в этой связи, что за последние примерно два десятилетия заново вспыхнули у нас споры о том, следует ли квалифицировать романтизм XIX века как стиль или же как направление, к тому же не единое в своей сущности¹. Когда же речь заходит о зарубежной музыке XX столетия, размежевание этих понятий приобретает сугубое значение. Тогда еще сильнее обостряются коренные разногласия советского музыкознания с буржуазным методологией исследования, периодизации исторического процесса, в самом подходе к новым художественным явлениям. Но и среди советских музыковедов наблюдаются разногласия в оценке этих явлений (в вопросах периодизации, установления идеологических предпосылок экспрессионизма, неоклассицизма и т. д.)². Во всяком случае, очевидно, что в музыке современного Запада по сравнению, скажем, с романтизмом и тем более с венской классической школой роль общих (а не индивидуальных!) стилеобразующих признаков предстает резко ослабленной, поэтому приходится говорить не столько о плюрализме течений, сколько о плюрализме тенденций.

Однако — дабы не выходить за рамки темы статьи — пора прервать эти рассуждения и обратиться к третьей сфере проблем историографии.

3.

В биографически-монографических работах (или в соответствующих главах музыковедческих трудов сводного типа) используются различные методы исследования.

¹ См., например, кн.: Европейский романтизм. М., 1973. Среди советских музыковедов последовательно разрабатывали проблемы романтизма В. Дж. Конен, Д. В. Житомирский, П. А. Вульфус.

² Свою точку зрения по этим вопросам я высказал в соответствующих главах книг «О западноевропейской музыке XX века» (М., 1973), «Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды» (Л., 1974), «Исследования. Воспоминания» (Л., 1977).

Существенна связь личности творца художественных ценностей с его творчеством, с тонусом мироощущения, или, как прежде говорили, темпераментом художника, со спецификой восприятия жизненных впечатлений. Таково одно соотношение — художественного (в нашем случае — музыкального) ряда с внехудожественным, личным, психологически индивидуальным. В другом соотношении главенствует идеологический ряд: общая направленность творчества обуславливается мировоззрением (но мировоззрение и творчество не тождественны, они сложно диалектически соотносятся); в художественных произведениях — прямо или опосредствованно — отражается конкретная историческая действительность, причем в том, как и что (какие именно стороны действительности) отражается, ощущается неповторимость личности творца этих произведений.

Следовательно, есть два ряда соотношений, из взаимодействия которых проистекают индивидуальные черты творческого стиля. Методология исследования определяется тем, какой из отмеченных рядов акцентируется, что в нем подчеркивается, рассматриваются ли они комплексно, в неразрывном единстве, или раздельно. Одна из задач музыкальной историографии — изучить историческую изменчивость концепций творчества и личности крупнейших композиторов. Несколько общих соображений по этому поводу.

1. Интерес к биографии любой крупной личности закономерен: нас интересует не только свершенное (законченное, «ставшее»), но и то, почему данной личности удалось это свершить. Такие знания обогащают наш жизненный опыт. Но интерес к биографии художника (писателя, композитора, артиста и т. д.) имеет дополнительный аспект: влечет приобщение к тайне творческих прозрений.

В личности запечатлевались исторически преходящие черты, а в художественном наследии — вневременные, и оно, это наследие, оторвавшись от творца, продолжало воздействовать, а иногда еще с большей силой воздействует в более поздние времена и в иных социальных условиях. Вместе с тем изучение исторического контекста расширяет возможность познания созданных творцом духовных ценностей: в них спрессованы черты эпохи, ее воззрений, этических и эстетических норм и т. д.

Знакомство с жизненным и творческим путем художника делает многостороннее диалог с прошлым: его творение включается в то время, в которое он жил, и вместе с тем — благодаря новой трактовке — включается в наши дни. Если речь идет о музыке (это имеет отношение и к другим видам искусства; их специфика, однако, иная), произведения Баха или Моцарта мы слушаем теми же ушами и в тех же нормах восприятия, что и произведения Прокофьева или Стравинского. Так возникает двойной угол зрения (или слышания): один — наш, современный, другой — тот, прошлый; и на их пересечении современность смыкается с историей. Монографии о композиторах призваны углубить этот диалог, обогатить художественный опыт и культурный фонд читателя.

2. В идеале монографии должны основываться на комплексном изучении личности и творчества композитора (см. отмеченные ряды соотношений); практически же сосуществуют разновидности таких работ: в одних больше внимания уделяется жизнеописанию, в других — аналитически-стилевым проблемам. Но и биографии бывают разные: в них отслаиваются два плана — внешний (фактологический) и внутренний (психологический).

Когда, например, М. П. Чайковский излагал биографию своего брата Петра Ильича, он стремился абстрагироваться от второго плана — дать факты и события такими, какими они были (либо какими они биографу представлялись), не объясняя (или, наоборот, затушевывая) причины, приведшие к тем или иным действиям. Аналогично поступал А. Тайер в богатейшей по документации биографии Бетховена (завершена Дейтерсом и Риманом к 1908 г.). Приближается к данному виду и биография Баха, созданная Ч. Терри (на английском языке — 1928; на немецком — 1929). Иной вид представлен бетховенскими работами Ромена Роллана: фактичность соблюдается, но первенствующее значение приобретает второй план — психологический. Работы подобного вида балансируют между собственно исследованием и беллетризованной литературой, где гипотетические домыслы, которых не может избежать научная биография, граничат с произвольным вымыслом (см. биографические романы Стефана Цвейга или Андре Моруа).

На противоположном полюсе — те монографии, где анализ творчества превалирует над изложением биогра-

фии либо последняя вовсе игнорируется, как, например, в трудах А. Лоренца о Вагнере. Преимущественно это работы, посвященные какому-либо одному жанру или теоретико-стилистическому анализу и т. п.

Среди монографий зарубежных музыковедов, в которых сочетаются отмеченные разные планы исследования, образцовой может считаться труд Яна — Аберта о Моцарте (1919—1921; был первоначально задуман как 5-е издание монографии Отто Яна). С некоторыми оговорками в этот ряд может быть включен и швейцеровский труд о Бахе (речь идет не о методологии, а о типе исследования).

Указанные разновидности и типы монографий складывались исторически постепенно — их классификация дана, так сказать, в «снятом» виде. Вернемся теперь к эволюции музыкальной историографии.

Первые биографии композиторов появились в конце века Просвещения с его верой в «истину факта»; количественное накопление фактов осуществлялось в изданиях словарного типа (некоторые из них, относящиеся к XVIII веку, были названы). И все же эти биографии оставались на внешнем уровне жизнеописания.

Эпоха романтизма вносит существенные изменения: на первый план выдвигается личность творца художественных ценностей, который предстает нередко в ореоле мученичества — как гений, не понятый и не признанный толпой, как высокий образец совершенных моральных качеств.

Обоснование такого взгляда на великих людей искусства находим в популярной в свое время книге английского историка и философа Карлейля «Герои и героическое в истории» (1841). Героизация облика художника, подчеркивание исключительности его личности — характерная черта романтической историографии¹. Ее отголоски сохраняются и много позднее.

¹ В этой связи упомяну следующий факт. По инициативе Шиндлера предполагалось после смерти Бетховена создание о нем монографии, к чему был привлечен его близкий ученик, пианист и композитор Фердинанд Рис. Тот сказал: «О больших людях можно все рассказать, им это не повредит». Другой точки зрения придерживался придворный адвокат и поверенный в делах Бетховена И. Б. Бах, который полагал, что о личности художников и ученых надо писать только то, что помогает пониманию их творений и что

Биографический метод Сент-Бёва углубил понимание взаимосвязи личности и творчества художника. Вместе с тем этот выдающийся критик (Плеханов сравнивал его роль в французской литературе со значением Белинского для России) не забывал об окружающей художника конкретно-социальной среде, в чем отчасти предвосхитил культурно-историческую школу (он полемизировал с Тэнном, игнорировавшим роль психологического фактора).

В нашем столетии в противовес романтической идеализации возникает встречная тенденция дегероизации. Качания маятника антиромантизма иногда приводят к парадоксальным результатам. Например, пафосом разоблачения мифа об идеальном облике Моцарта (о чем — ниже) проникнута многоречивая, пухлая и в научном отношении незначительная монография о нем А. Шурига (1913) ¹.

Содержательна, хотя в некоторых вопросах дискуссионна книга А. Шмитца, само наименование которой полемично — «Das romantische Beethovenbild» (1927) ². Наконец, в одной из недавно изданных на Западе, скандально известной работе о Бетховене ему приписываются всевозможные человеческие пороки ³.

Как справедливо отметил Г. В. Чичерин, такие изменения в отношении к великим композиторам — «проявление очень глубоких общественных и культурно-исторических процессов» ⁴. Весьма показательна в данном плане эволюция, которую проделало баховедение на

не противоречит сложившемуся представлению об этих личностях. Той же точки зрения придерживался Шиндлер (см.: Schindler A. Biographie von Ludvig van Beethoven. Leipzig, 1970, S. 33, 35). Это стало главенствующей тенденцией в романтической историографии.

¹ Ограничусь одним указанием: если у Отто Яна отец Вольфганга, Леопольд Моцарт, представлен как образцовый семьянин и великолепный воспитатель, то у Шурига это упрямый филистер.

² «Романтический портрет Бетховена».

³ Sterba E., Sterba R. Ludwig van Beethoven und sein Neffe Tragödie eines Genie. München, 1964 (первоначально по-английски — New York, 1954). Критика новейших концепций личности Бетховена и отдельных фактов его биографии содержится в капитальном труде Г. Гольдшмидта (Goldschmidt Harry. Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme. Beethoven-Studien 2. Leipzig, 1977).

⁴ Чичерин Г. В. Моцарт. Л., 1970, с. 142.

протяжении почти двух столетий¹. Столь же исторически изменчивы в музыкознании концепции творчества и личности других композиторов прошлого.

О том, что «образ «солнечного Моцарта» является мифом», убедительно писал И. Соллертинский². С той же категоричностью и с еще большей запальчивостью опровергал такой взгляд на Моцарта Г. В. Чичерин (его работа писалась на рубеже 20—30-х годов).

Этот миф уже прочно сложился к тому времени, когда Пушкин писал свою трагедию, где ради глубоких философско-эстетических обобщений поэт воспользовался другим мифом — об отравлении беспечного гения завистливым Сальери: щедрости интуиции противостоит, по мысли Пушкина, приземленный рационализм, смелому полету раскрепощенной фантазии — трезвая расчетливость.

Мифотворчество о деяниях великих личностей типично для романтической эстетики; оно, в частности, способствовало выдвиганию антитезы Моцарт — Бетховен.

Прометей, ценою титанических страданий зажегший огонь в человеческих сердцах, — таков Бетховен. Певец «райских песен» — таков Моцарт. Первый пробуждает волю к действию — «божественные звуки» второго вызывают представление о «нездешней» красоте. Подобную романтическую антитезу Ницше утвердит позднее в оппозиции дионисизма и аполлонизма.

Первая крупная, трехтомная монография о Моцарте принадлежит А. Д. Улыбышеву (на французском языке — 1843; в русском переводе — 1890—1892)³. Убежденный антибетховенианец, он явился провозвестником «аполлонизации» моцартовского облика в историографии. Эта тенденция была очень сильна в XIX веке, она отразилась даже в иконографии. Идеальное, невозвратно утерянное художественное совершенство прошлого противопоставлялось «некрасивой реальности» действительности. Так в научных концепциях своеобразно преломлялось «двоемирие», характерное для романтичес-

¹ См. специально посвященную этому вопросу статью, которой заключается данный сборник.

² Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963, с. 58—59.

³ Хронологически первая — Г. Ниссена (1828; с дополнениями — 1829), но эта книга освещает лишь биографические моменты.

кого миросозерцания и в свое время чутко подмеченное Гегелем¹.

На высоком научном уровне придерживался той же концепции Отто Ян, столь много сделавший для сближения современного ему музыкознания с передовой филологией. Его моцартовская монография (1856—1859— в четырех небольших томах; 1886— в двух томах) долгие годы служила образцом для монографических работ. Позднее оригинал был заслонен названной ранее редакцией этого труда, выполненной Германом Абертом (два тома содержат свыше 1500 страниц).

Отмечая эпохальное значение труда Яна, Аберт в предисловии² критикует романтическую концепцию Яна с ее «аполлонийской» идеализацией Моцарта, односторонней предвзятостью в обрисовке исторической панорамы (Ян отрицал воздействие на моцартовское творчество других национальных музыкальных культур) и т. п. Подвергнув кардинальной переработке эту монографию, Аберт, усвоивший метод культурно-исторической школы, создал один из классических, лучших трудов зарубежного музыкознания.

Но дальнейшие переосмысления Моцарта в историографии продолжались: отмечалось решающее воздействие на него «штюрмерства» (в связи с этим как решающий выделялся мангеймский период)³, акцентировались «демонические», стихийные черты в его музыке⁴; в отличие от «шиллеризирующей» тенденции Глюка, музыкальный театр Моцарта определялся как «шекспиризирующий»⁵ и т. п.

¹ Гегель Г. В. Соч. М., 1938, т. 13, с. 96.

² См. с XIII—XIV.

³ Имеется в виду пятитомная монография Визева — Сент-Фуа (1912—1946); Визева — офранцуженная фамилия поляка Визевско-го; последние три тома написаны одним Сент-Фуа.

⁴ См. книги А. Хойса (A. Heuss), философа Кьеркегора, неокантианца Кохэна (1916). Этой точки зрения придерживался Г. В. Чичерин.

⁵ Так утверждал Соллертинский. Ср.: Lert Ernst. Mozart auf dem Theater. Berlin, 1918. Дискуссии о Моцарте продолжались и в последующие десятилетия вплоть до недавно вышедшей монографии В. Хильдесхаймера, автор которой попытался — во многом убедительно — установить новые аспекты в изучении личности гениального австрийского композитора и его взаимоотношений с окружающей средой (см. Hildesheimer Wolfgang. Mozart, Frankfurt/Main, 1977).

Историограф, как видим, располагает богатым материалом для обобщений. Они были мною в общих чертах намечены.

Суммирую выводы.

В статье предпринята попытка обрисовать научные сферы историографии. В широком толковании она затрагивает и собственно историю музыки, и (частично) теорию, и эстетику. Это — соприкасающиеся зоны, ибо историография не ограничивается только обзором источников, перечислением фактов, а стремится к их осмыслению, к выведению определенных закономерностей в том, какие изменения претерпевали и претерпевают 1) концепции музыкально-исторического процесса, 2) теории смен стилей и их характеристик, 3) целостные представления о взаимосвязи личности и творчества крупнейших композиторов прошлого или современности. Полное осуществление поставленной цели — дело отдаленного будущего: ведь каждая из отмеченных сфер может служить предметом самостоятельного исследования, даже ряда исследований. Тем не менее главное, как мне представляется, — комплексный метод изучения. Пусть далеко не все темы будут охвачены — одни шире, другие уже, а некоторые обзорно, — но только в соотношении трех отмеченных выше основных ракурсов музыкальная историография может быть построена как особая, специфичная по содержательной направленности научная дисциплина.

КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА И ЛИЧНОСТИ И. С. БАХА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ¹

У ИСТОКОВ

Гёттингенский профессор — историк музыки, дирижер, пианист и композитор — Иоганн Николаус Форкель является автором первой монографии о И. С. Бахе. Она вышла из печати в 1802 году. Объем ее скромнен — в оригинале 69 страниц, а некоторые сведения, сообщенные автором, равно как и его характеристики отдельных произведений, даже существенных разделов баховского творчества (Форкель не знал музыки пассионов, недооценил значение кантат, инструментальных концертов и т. д.), были затем подвергнуты критическому пересмотру.

Это неудивительно: за истекшие 175 лет безгранично расширился диапазон исследований художественного наследия Баха, его роли и места в истории мирового музыкального процесса. Количество трудов, посвященных гениальному немецкому мастеру, возрастало с неуклонной прогрессией: если в первой половине XIX века было опубликовано только 37, причем преимущественно небольших, работ о нем, а во второй половине прошлого

¹ Под названием «Из истории зарубежного баховедения» статья опубликована в журн.: Сов. музыка, 1978, № 3, 4. Печатается с небольшими сокращениями.

столетия уже 163 (среди них капитальнейшая монография Шпитты), то в течение одного лишь начального десятилетия XX века появилось в печати около 300. Ныне они исчисляются многими тысячами и образуют в совокупности обширную и разветвленную специальную область музыкальной науки — баховедение. Форкель по праву считается ее родоначальником.

Удивительно другое: казалось бы, содержание его книжки устарело, но по сей день она переиздается (недавно вышел в свет долгожданный русский перевод¹). Есть, следовательно, в ней нечто, не поддающееся разрушению временем: доверительность повествования, окрашенного в тона неподдельного восхищения гением Баха, побуждает читателя ощутить свою причастность к тому, о чем рассказывает автор.

Без малого тридцать лет Форкель посвятил сбору рукописей Баха (или их копий) и живых свидетельств о его жизни и деятельности. По тогдашним условиям такая работа была исключительно трудоемкой. Посильную помощь гёттингенскому профессору оказывали сыновья Баха — Филипп Эмануэль и Вильгельм Фридеман, а также баховские ученики, из-за чего изложение Форкеля и приобрело черты достоверности. Однако при всем уважении к его труду не следует игнорировать тех, кто до него обращался к баховской жизни и творчеству. Здесь уместным представляется внести корректив в обычное представление о том, будто неблагодарные современники и потомки сразу и надолго после смерти Баха забыли его. В этом отношении убедительный материал содержит трехтомное издание «Bach-Dokumente», с исключительной полнотой составленное и тщательнейшим образом прокомментированное².

В первом томе — собственноручно написанные Бахом частные письма (в общей сложности лишь 19) и официальные прошения, краткие рекомендации, отчеты по приемке новых органов, расписки, титульные листы автографных рукописей. Второй и третий тома содержат

¹ См. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Ред. перевода, послесловие и комментарии Н. Копчевского. М., 1974.

² Bach-Dokumente/vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig. Bach-Archiv, 1963, Bd I; 1969, Bd II; 1972, Bd III; 1979, Bd IV (иконография).

публикации многочисленных материалов, как целиком посвященных Баху, так и тех, в которых упомянуто его имя. Эти материалы расположены в хронологическом порядке: во втором томе до 1750 года, в третьем — с 1750-го до 1800-го. Впервые в баховедении столь исчерпывающе представлены документы, свидетельствующие о широкой известности гениального композитора — прижизненной и посмертной.

Слава Баха росла с конца второго десятилетия XVIII века, особенно в связи со ставшим хрестоматийным триумфом над французским клавесинистом Луи Маршаном в Дрездене в 1717-м (в том же году И. Маттезон обратился к Баху с просьбой сообщить о себе подробные сведения; тот на его просьбу не откликнулся). Правда, восторженное изумление вызывало прежде всего исполнительское искусство. Например, в посвящении к своему трактату А. Зорге назвал Баха «князем всех играющих на органе и клавире» (1738). Эпитет «великий» оказывался прочно прикрепленным к его имени и тогда, когда речь заходила о композиторском творчестве. Даже И. Шейбе, незадолго до того критиковавший Баха, в 1740 году употребил этот эпитет¹. Ряд «ученых мужей» — крупные университетские знатоки риторики И. Геснер и И. Бирнбаум, теоретики Л. Мицлер и Ф. Марпург — приветствовали композитора. Вот еще одно дотоле неизвестное, бесценное свидетельство баховской прижизненной славы — отрывок из частного письма повсеместно знаменитого падре Мартини из Болоньи, который утверждал: «Я считаю излишним описывать особые заслуги господина Баха, потому что он известен и им восхищаются не только в Германии, но и во всей нашей Италии. Хотел бы, однако, добавить, что трудно найти учителя, который мог бы его превзойти, ибо он справедливо может гордиться тем, что является первым среди всех них в Европе»². Письмо датировано 14 апреля 1750 года — через три с половиной месяца Бах скончался.

В следующем году Марпург писал: «Германия имела только одного Баха. Во всей Европе никто не может сравниться с ним как в искусстве композиции, так и в

¹ Bach-Dokumente, Bd II, N 463, S 374.

² Ibid, N 600, S. 469.

искусстве игры на органе и клавире»¹ (далее следуют сравнения с Мартини, Марчелло, Джеминиани, Скарлатти — все не в их пользу!). Тот же Марпург в 1752 году дал чрезвычайно высокую оценку «Искусству фуги» (предисловие ко второму изданию)². Через два года Мицлеру удалось, наконец, напечатать в своем журнале «Музыкальная библиотека» некролог, написанный еще в 1751 году Филиппом Эмануэлем совместно с И. Агриколой — учеником Баха³. Вместе с ранее опубликованными биографическими сведениями, помещенными в лексиконе И. Вальтера (1732), упомянутый некролог лег в основу всех позднейших словарных изданий. (Лишь частичные дополнения содержат «Жизнеописания» И. А. Хиллера, 1784; словарь Э. Л. Гербера, 1790.) Краткие биографии Баха издаются и в Англии в 1775 году⁴, и в России в 1781-м.

Приведу еще несколько характерных высказываний.

В хронике лейпцигских канторов, составленной приблизительно в 1776 году неким И. Ф. Кёлером, Бах назван величайшим композитором своего времени и ставится выше Генделя⁵. Берлинский композитор и критик И. Х. Рейхардт пишет: «Еще не было такого композитора — даже среди лучших, наиболее глубоких итальянских, — который столь исчерпывающе использовал бы гармонию, как Иоганн Себастьян Бах»⁶. Вообще новаторство Баха в области гармонии тогда более привлекало внимание, нежели мастерство контрапунктиста, причем отмечалась сила выражения, смелость модуляций⁷. Следует особо подчеркнуть, что с 1798 года, то есть еще до публикации форкелевской книжки, на страницах лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» начинает выступать с высказываниями о Бахе ее редактор Ф. Рохлиц⁸ — один из крупнейших критиков того времени, которого настолько чтил Бетховен, что выска-

¹ Bach-Dokumente, Bd III, N 642, S. 10—11.

² Ibid., N 655, S. 14—16.

³ Ibid., N 666, S. 80—92. Большой интерес представляют также письма Филиппа Эмануэля к Форкелю (N 801—803, S. 284—290).

⁴ Ibid., N 811a, S. 296; cp.: N 778, S. 251—253.

⁵ Ibid., N 820, S. 313—314.

⁶ Ibid., N 864, S. 357.

⁷ Ibid., N 903, S. 408—409; cp.: N 781, S. 259 etc.

⁸ Ibid., N 1009, S. 558.

зывает пожелание, дабы тот написал его биографию (Рохлиц этого пожелания не выполнил).

Факты, приведенные выше, призваны не опровергнуть, но дополнить общеизвестное: музыка Баха в подавляющей своей части вышла из церковного и концертного обихода, в копиях распространялись преимущественно клавирные произведения, но в профессиональной среде имя композитора не было забыто¹. К концу же XVIII века интерес к нему пробудился и в более широких кругах любителей музыки. Книжка Форкеля появилась в самый подходящий момент — в ней назрела потребность. Момент был подходящим и потому, что на горизонте Европы запылали зарницы наполеоновских войн и у порабощаемых народов крепло чувство национального патриотизма.

Таков источник пафоса Форкеля. Его книжка имеет подзаголовок-посвящение: «Для патриотических поклонников подлинного музыкального искусства» (этот подзаголовок опущен на титуле советского издания). Задача автора — «способствовать славе немецкой нации», «пробудить благородный энтузиазм в груди немцев». Как нельзя более этому соответствовало создание образа легендарного Баха, далекого от мирских забот и мишуры придворной жизни, композитора, накрепко связанного со своим народом. «Гордись им, отечество, но будь и достойно его» — этой нравоучительной фразой завершает Форкель свой труд.

Форкелевская концепция Баха с различными модификациями продержалась в музыкознании на протяжении около полутора столетий. Углублялись исторические познания, менялись методы подхода к изучению музыки Баха, но постоянной оставалась общая характеристика его личности, определение главной сути его творчества. Последняя, согласно Форкелю, заключена прежде всего в органных произведениях композитора (позднее будет включен весь комплекс духовных сочинений), где Бах предстает «уже не как человек, а как истинный просветленный дух, воспаривший к небу от всего преходящего и земного».

¹ А. Швейцер в главе XII своей монографии (см.: Швейцер А. И. С. Бах. М., 1965) ошибочно утверждает противоположное.

В подобного рода выражениях нетрудно обнаружить типические черты романтической фразеологии, которая зародилась в Германии еще в недрах Sturm und Drang'a. Но главное все же не фразеология, а выдвижение и специфичное решение вопроса о взаимоотношении творящей личности и общества, жизненной судьбы гения и действительности. Форкель с предложенной им концепцией Баха, сам того не подозревая, в известной мере предвосхитил некоторые тезисы романтической историографии. В частности, характерную для нее идеализацию как патриархальной устойчивости прежних нравов, так и самой личности художника, наделяемой лучшими человеческими качествами.

Это и имеет место у Форкеля, а вслед за ним у других биографов Баха: немецкий мастер изображается в полном согласии с окружающей его средой, идеальным семьянином и гражданином, который был набожен и скромен, терпеливо переносил жизненные невзгоды, когда они настигали его, и с благодарностью принимал дары тех, от кого зависела его судьба¹.

ОТ ФОРКЕЛЯ ДО ШПИТТЫ

Возрождение Баха обычно связывают со знаменательным событием — с исполнением в 1829 году в Берлине «Страстей по Матфею» под руководством двадцатилетнего Феликса Мендельсона. Но клавирный Бах был к тому времени уже хорошо знаком публике, некоторые кантаты и другие сочинения — правда, не для показа широкой публике — разучивал в Певческой академии К. Цельтер, друг Гёте. Еще с конца XVIII века множилось число энтузиастов, увлекавшихся баховской музыкой, — в Вене (барон Г. ван Свитен, поддерживавший дружеские отношения с Моцартом и Бетховеном), в Лондоне (Кр. Коллмен) и позднее в Лейпциге, где в канторате св. Фомы обучался Рохлиц. Как указывалось, некоторые из его статей во «Всеобщей музыкальной газете» были опубликованы до выхода в свет мо-

¹ О других ложных штрихах в привычном портрете Баха см.: Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976, с. 8—11.

нографии Форкеля. Рохлиц писал в них о клавирном творчестве Баха в целом, подробнее о «Хорошо темперированном клавире» и «Английских сюитах», а также о кантатах, «Страстях по Иоанну»¹.

Рохлиц — незаурядная личность и отличный музыкант. Он чутко реагировал на веяния бурной эпохи, в которую жил, его пониманию были доступны Моцарт и Бетховен, Гофман и Вагнер². Это человек совершенно иной формации, нежели суховато-педантичный гёттингенский профессор. Поэтому прав Швейцер: если Форкель был первым биографом Баха, то Рохлиц может считаться первым, кто трактовал его творчество с эстетических позиций.

На годы расширения критической деятельности Рохлица приходится интенсивное развитие исторической науки, как общегражданской (Л. Ранке, Б. Г. Нибур, Т. Момзен), так и в области музыкознания. В этой связи не должны быть забыты имена таких историков музыки, как Р. Кизеветтер и К. Винтерфельд. Автор ценнейшего труда «Джованни Габриели и его время» (два тома, 1834), Винтерфельд затем опубликовал исследование «Евангелическое церковное пение», где в третьем томе писал о музыке Баха, — правда, рассматривая его кантаты только под углом зрения пригодности их в церковной литургии (на что давал отрицательный ответ)³.

Винтерфельд жил в Бреславле. Там же работал дирижером — руководителем Певческой академии — И. Т. Мозевиус. Возможно, не без воздействия Винтерфельда он, практик-музыкант, публиковал с 1839 года весьма дельные рассуждения о баховском кантатном творчестве. Потом, отредактировав, издал их отдельной книгой под названием «Иоганн Себастьян Бах в своих церковных кантатах и хоральных напевах»⁴. Мо-

¹ Здесь, как и при обзоре последующих работ, не дается исчерпывающего представления об их содержании — они рассматриваются под определенным углом зрения.

² Свои избранные статьи, в том числе о Бахе, Рохлиц опубликовал в четырех сборниках, озаглавленных «Für Freunde der Tonkunst» (Leipzig, 1824—1832).

³ См.: Winterfeld C. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig, 1847, Bd 3.

⁴ См.: Mosewius Johann Theodor. Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen. Berlin, 1845.

зевиус проделал очень большую работу: он *de visu* ознакомился с более чем двумястами кантатами, составил их перечень. Это, по его мнению, «сокровище безграничной ценности». Вряд ли ошибемся, если скажем, что Мозевиус впервые в столь категорической форме печатно высказал эту верную мысль. Ведь Форкель полагал, что Баху приходилось ограничивать себя из-за плохих певцов в канторате св. Фомы: отсюда, по его словам, нередкое появление в баховских кантатах слабых арий.

Филипп Эмануэль издал в 1784—1787 годах 370 хоралов своего отца в изложении для клавишных инструментов — клавира или органа, но не дал ссылок на первоисточники. Мозевиус разыскал 185 из них в кантатах. Некоторые общие соображения этого музыканта и сейчас актуальны. Мозевиус указывал, например, что кантаты надо исполнять не большим составом хора, а только малым — иначе будут заглушаться инструментальные голоса. Приведенное справедливое суждение вскоре, однако, было предано забвению: хоровые массивы начали подавлять оркестр Баха, из-за чего нарушался точно выверенный композитором баланс вокально-инструментальной звучности. Это, можно сказать, стало стихийным бедствием — к сожалению, полностью не изжитым в наши дни. (В 1910 году в Берлине состоялся концерт-монстр, где в исполнении баховских произведений участвовали две тысячи хористов!)

Мозевиус отмечал далее, что в музыке кантат запечатлено исключительное разнообразие в передаче оттенков состояний, чувств, характеров. Задолго до Швейцера он писал, что Бах живописует содержание текстов, разъясняя, оживляя их своей музыкой, звуками обрисовывая покой и движение, подъем и ниспадание (*Sicherheben und Gebeugtwerden*). Мозевиус дал, наконец, разбор так называемых кратких месс Баха, проанализировав, из каких его кантат заимствована музыка месс и как переработана, причем проявил здесь больше чуткости, нежели Швейцер, осудивший эти мессы.

Следующую книгу (1852) Мозевиус посвятил «Страстям по Матфею» — произведению, тогда уже хорошо известному в Германии, но еще не подвергавшемуся обстоятельному анализу. И тут найдем немало

метких замечаний, но склонность автора к рассмотрению пассионов как своего рода персонифицированной драматической оратории вряд ли может быть сейчас принята¹.

В 1850 году было организовано Баховское общество, главной целью своей поставившее издание всех произведений Баха в том виде, как они сохранились в авторских рукописях или достоверно признанных копиях. В том же 1850 году К. Л. Хильгенфельд опубликовал биографию Баха, которая, однако, мало что прибавила к тому, что уже было известно. Более значительна двухтомная биография К. Биттера (1865), хотя в ней явно ощущается отпечаток дилетантизма — Биттер не был профессиональным музыковедом. Вместе с тем, обследовав архивы, он извлек оттуда дотоле неизвестные документы. (Сейчас они хорошо известны, но ведь именно Биттеру принадлежит честь их первооткрывателя! ²) Он, например, опубликовал отрывок текста заключительного заседания лейпцигского магистрата, где обсуждалась кандидатура Баха на пост кантора св. Фомы: «Вследствие невозможности заполучить лучших, придется ограничиться средним» ³. Еще один, более значительный документ был обнародован Биттером — это прощальный мемориал, с которым 25 июля 1708 года 23-летний Бах обратился к магистрату города Мюльхаузена. Здесь, между прочим, сказано, что своей конечной целью (Endzweck) он считает создание «упорядоченной церковной музыки (regulierte Kirchenmusik) во славу Божию» ⁴. Эта фраза, как увидим далее, сыграла важнейшую роль в утверждении определенной концепции творчества Баха, которая, начиная со Шпитты, через Швейцера, сохранилась до сих пор у музыковедов ортодоксально-лютеранского направления.

¹ Подобный подход к баховским «Страстям», однако, характерен для XIX века и даже позднее, в том числе и для таких крупных музыкантов, как Густав Малер, Бруно Вальтер, Ферруччо Бузони (Последний сделал эскиз декораций к театрализованной постановке «Страстей» на сцене)

² Еще больше новых фактов содержала другая монография Биттера, также двухтомная, посвященная сыновьям Баха — Филиппу Эмануэлю и Вильгельму Фридеману (1868)

³ См.: Bach-Dokumente, Bd II, N 127, S. 92. Протокол от 9 апреля 1723 года

⁴ Ibid., Bd I, N 1, S. 19.

Мы сейчас вплотную приблизились к вершине баховедения: в 60-х годах Филипп Шпитта начал трудиться над своей монографией. Но прежде — краткое отступление.

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Понятие «интерпретация» можно трактовать двояко, ибо постижение духовного мира композитора осуществляется в плане и исследовательском, и исполнительском. Сейчас речь пойдет о некоторых тенденциях исполнительской практики романтизма XIX века.

Исполнительские традиции исторически изменчивы — они озарены отраженным светом главенствующего стиля (или стилистических течений) данного времени. Ведущую роль здесь играют, как и в композиторском творчестве, наиболее репрезентативные деятели искусства этой эпохи. (Такова дирижерская традиция Малера либо листовская традиция в пианизме.)

Обращаясь к Баху, надо иметь в виду еще дополнительный момент.

Быть может, ни один из великих композиторов прошлого не предоставлял такую свободу интерпретации, как именно Бах. На редкость мало его прижизненных публикаций (из всех кантат издана только одна, к тому же ранняя, 1708 года); рукописи же — авторские или копии, — за отдельными исключениями, лишены каких-либо темповых, динамических и агогических указаний. Часто нет и цифровки генерал-баса. (Например, в мессе *h-moll basso continuo* цифрован только в начальных двух частях — *Kyrie* и *Gloria*, которые были посланы в Дрезден королю Августу III, в других же частях цифровка отсутствует.) Исходя из предпосылок исполнительской практики XIX века (да и нашего столетия), текст баховской музыки представлялся словно обнаженным — для лучшего понимания его следовало «приукрасить» темповыми обозначениями, динамическими оттенками, разметкой штрихов, лиг и т. п. Так началась редакция Баха (вспомним Черни!), перерождавшаяся в транскрипцию его музыки.

Еще Цельтер, руководитель и организатор Певческой академии в Берлине, друг Гёте, похвалялся в пись-

ме к последнему, что ему удалось «снять французскую пудру» с баховского парика. Воспитанник Цельтера Мендельсон при ставшем знаменитым исполнении «Страстей по Матфею» в 1829 году сократил двадцать девять частей арий (в том числе повторы да саро), шесть хоралов, кое-что переинструментировал. Некоторое время спустя франкфуртский дирижер И. Шельбле — кстати, много сделавший для пропаганды творчества Баха, — в тех же «Страстях» счел недостаточно драматичной партию Евангелиста и заменил ее речитативами собственного изобретения, а отличный знаток баховской музыки М. Хауптман, тогдашний кантор св. Фомы, один из организаторов Баховского общества, приветствовал это нововведение. Да что Шельбле — и Шуману, и Мендельсону в произведениях Баха для скрипки solo не хватало полнотвучия, и они гармонизовали их, добавляя свое фортепианное сопровождение.

Как раз по поводу басовой опоры в музыке Баха возникли острые дискуссии. Одни полагали, что continuo вообще не более чем пережиток стародавних времен, — так и была первоначально издана партитура «Страстей» (без генерал-баса), а ведь в подготовке ее к печати принимал участие один из лучших теоретиков середины XIX века А. Б. Маркс. Другие музыканты требовали обратного — не исключения генерал-баса, а усиления его, для чего партию continuo поручали духовым инструментам. Наиболее рьяно — и практически, и в печати — отстаивал этот тезис популярный тогда песенный композитор, эпигон Шумана, Роберт Франц. С 40-х годов он пропагандировал кантаты Баха как дирижер Певческой академии в городе Галле. В 1857 году опубликовал о них статью («Некоторые замечания о баховских кантатах»), а спустя 14 лет обнародовал «Открытое письмо к Эдуарду Ганслику», где, апеллируя к авторитету Моцарта, который дал транскрипцию «Мессии» Генделя, пытался обосновать необходимость таких обработок при исполнении старинной музыки. Все дело в continuo, писал Франц, весь нерв в нем, все голоса, и потому партию генерал-баса надо поручать по крайней мере квартету духовых. Несмотря на резкие возражения ряда авторитетных ученых, практика подобного неограниченного «осовременивания» продолжалась вплоть до первого десятилетия XX века. Например, гейдель-

бергский дирижер, автор монографии о Бахе Ф. Вольфрум ввел в оркестр «Траурной оды»... вагнеровские тубы! В 1900-х годах его обработки кантат имели успех (в частности, ими пользовался в своих петербургских концертах А. Зилоти).

Транскрипция — та же модернизация. Начиная с фортепианных переложений органного Баха Листом и его любимым учеником К. Таузигом вплоть до Ф. Бузони также со своим учеником Э. Петри проявлялась тенденция приближения баховских творений к характеру звучания и стилю романтической или позднеромантической музыки. Так же поступал в своих редакциях-обработках Макс Регер. Цельтер, «снимая пудру с парика Баха», стремился породнить его с Гайдном. Романтики, особенно со второй половины XIX века, хотели монументализировать музыку Баха, сблизить ее с вагнеровской. Следствием этого явилось расширение состава хора, привлечение большого оркестрового аппарата, усиление мощи фортепианного звучания путем басовых удвоений, аккордовых комплексов и т. д.

Монументализированным входит Бах в XX век. И, вне зависимости от субъективных намерений, не избежали воздействия этой романтической интерпретации и Шпитта, и Швейцер — авторы двух самых известных монографий, которые и поныне служат основным фундаментом баховедения, несмотря на крутые изменения в этой области музыкознания, произошедшие в 10—20-х годах нашего столетия, а особенно на рубеже 50—60-х.

ШПИТТА

Ко второй половине XIX века научный уровень музыкознания немецкой школы выдвинул ее на первое место среди аналогичных школ других стран Западной Европы. Объясняется это прежде всего тем, что музыковедение в Германии было включено в университетское образование, утвердившись в ряду прочих гуманитарных дисциплин, что произошло, скажем, во Франции или в Англии позже — в самом конце столетия или в начале следующего. А. В. Амброс — профессор Пражского университета — в своей истории музыки, изложе-

ние которой он довел до 1650 года (труд был прерван смертью ученого, последовавшей в 1876 году), одновременно и завершает, и открывает новый этап в эволюции музыкознания: завершает потому, что от освоения более древних исторических этапов интерес теперь переключается на изучение музыки XVIII, отчасти первых десятилетий XIX века (А. Б. Маркс заканчивает первый значительный аналитический труд о Бетховене, А. Тайер приступает к созданию его биографии, необычайно широко задуманной); открывает же Амброс новый период потому, что своим примером доказывает, насколько существенно умение работать над первоисточниками. Новое поколение немецких историков, возглавленное О. Яном (труд о Моцарте) и следовавшими за ним Ф. Кризандером (о Генделе) и К. Полем (о Гайдне), полнее, органичнее использовало достижения современной им филологии и тем самым еще более укрепило авторитет и расширило горизонты немецкого музыковедения. Шпитта стоит в одном ряду с ними.

Его двухтомная монография о Бахе содержит около двух тысяч страниц; первый том издан в 1873, второй — в 1880 году. Шпитта обследовал огромный фактический материал — нотный (преимущественно рукописный) и документальный (архивный). Дабы изучить истоки баховского искусства, ему пришлось углубиться в музыку XVII века; он проявил также незаурядную научную интуицию при хронологической атрибуции многочисленных произведений Баха и его предшественников. Правда, чувство историзма у Шпитты ограничено только рамками музыки. Общекультурный фон не воссоздан, за исключением отдельных экскурсов в теологические области. Не приходится искать у него и попыток вскрыть идеологические противоречия эпохи. Тем не менее труд Шпитты лишь частично устаревает: с позиций нынешнего уровня знаний можно обнаружить неточные, ошибочные гипотезы, факты, атрибуции, оценки, да и предпосылки, на которых зиждется исследование, требуют критического к себе отношения.

Прежде всего, контуры легендарного образа Баха, намеченные Форкелем, остаются тут неизменными, а кое в чем оказываются и более резко очерченными. Бах, согласно Шпитте, одинок в своих исканиях: он предстает словно отгородившимся от современности, обращен-

ным в прошлое, в XVII век. Исследователь, например, утверждает, будто Бах добивался единства стиля в своей духовной музыке именно потому, что опирался на искусство предшествующего столетия и в целом не подвергал ее изменениям, чем якобы отличался от других немецких композиторов, которые усвоили новую концертную манеру¹. В таких и подобных им тезисах Бах выдвигается как национальный герой, воплотивший в творчестве черты истинно немецкого духа (*des Deutschtums*), чуждого иностранным влияниям. Нетрудно усмотреть здесь отражение эстетики романтизма, характерных особенностей романтической историографии.

Главный тезис, который выдвигает Шпитта, заключен в утверждении, что Бах прежде всего органист. Это одна из наиболее национальных традиций Германии, и, опираясь на нее, Бах привносит органную склад мышления в иные музыкальные жанры, тем самым их преобразуя. Мы не ошибемся, если в подобном утверждении усмотрим отголоски тенденции к монументализации облика гениального мастера, о которой говорилось выше, — ведь именно органная музыка представлялась наиболее величавой, возвышенной, «надмирной», характеризовалась как символ единения чувств прихожан общины (*Gemeinde Empfindung*). «В баховской церковной музыке, — пишет Шпитта, — главенствует не хор и не человеческий голос. Если нужно указать на фактор, который является главенствующим, то им может быть только орган. Чтобы сказать еще точнее, «звуковой состав» (*Tonkörper*), из которого сформированы баховские церковные произведения, — это один большой орган с утонченными, гибкими и по-речевому индивидуализированными регистрами»².

Этот тезис Шпитты опровергнут последующими исследователями. Потому вряд ли имеет смысл сейчас останавливаться на том, как Бах адаптировал и перерабатывал — не только в кантатах, но и в инструментальной музыке — современные ему средства оперной выразительности, жанры и формы нового концертирующего стиля. Ошибка Шпитты заключалась в том, что

¹ Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd II, S. 135.

² Ibid., S. 137.

он прошел мимо той многоголосной духовной музыки, которая, вопреки его утверждению, культивировалась в Германии на рубеже XVII—XVIII веков, и в частности предшественниками Баха в лейпцигском канторате — композиторами И. Шелле и И. Кунау. Они разрабатывали старый тип кантаты — «хоральный», с использованием напевов и строф текста хора. Игнорируя эти факты, Шпитта выстроил ложную схему, согласно которой венец духовной музыки Баха якобы образуют его хоральные кантаты, написанные, как предполагал Шпитта, около 1740 года.

Это, по его словам, наивысшая ступень в развитии органного хора, а тем самым всего творчества Баха в целом¹. Согласно приведенной схеме, логично получалось, что композитор, отвернувшийся от современности, вступив в полемику с ней, возвратился под конец жизни к старому кантатному типу — к заветам XVII века. Эту концепцию воспринял от Шпитты Швейцер. К ним примыкали, не во всем соглашаясь, и другие видные музыковеды — вплоть до недавнего времени, когда было доказано, что баховские хоральные кантаты относятся не к последнему творческому десятилетию, а к циклу 1724—1725 годов (примерно до пасхальных празднеств), то есть к начальному периоду деятельности Баха в Лейпциге — ко второму сезону его пребывания на посту кантора церкви св. Фомы. Надо полагать, что, обратившись к старому типу кантаты, он захотел показать прихожанам, что и в прежней манере может сочинять не хуже своих предшественников.

Романтическое воздействие проступает у Шпитты не всегда в столь подчеркнуто откровенной форме, иногда просто произвольно. Например, не к Баху, а скорее к Брамсу, да и то не полностью, можно отнести следующую фразу: «Ведь жизнь — это страдание, и подобная мысль, словно органый пункт, пронизывает многообразие его творений»². Конечно, мука, скорбь — неотъемлемая категория *theologia crucis*, связанная в богословии с учением о страданиях Христа (ср. с *Crucifixus* в мессе), но одновременно существовала и *theologia gloria*, прославлявшая убежденность веры,

¹ Ibid., Bd II, S. 565 u. folg., S. 586.

² Ibid., S. 783.

жизнедеятельность, радость существования, и эти качества музыки Баха по силе выразительности никак не уступают «органному пункту», о котором говорит Шпитта.

Естественно, на труды каждого, даже крупного ученого, размышляющего и пишущего об искусстве, время, в которое он жил, накладывает отпечаток. Выше я отмечал преимущественно такие отпечатки в монографии Шпитты и меньше акцентировал то большое и значительное, что она несет в себе. Ясно, что любой музыковед, серьезно занимающийся Бахом, не единожды обратится к Шпитте за советом, будет, совершенствуя себя, учиться у него.

ШВЕЙЦЕР¹ И НАЧАЛО ВЕКА

В 1900 году было закончено 46-томное издание Баховского общества. С 1904 года начали выходить Баховские ежегодники (*Bach-Jahrbuch*), которые с небольшим перерывом в годы второй мировой войны продолжают публиковаться поныне. С такой неуклонной последовательностью не издавались позднее созданные Бетховенские или Моцартовские ежегодники, что может служить дополнительным свидетельством того, насколько специфична и объемна область музыковедения, именующаяся баховедением. Выдвигаются новые имена ученых, чьи заслуги значительны в этой области: Г. Кречмар, М. Зейфферт, М. Шнейдер, А. Шеринг.

К началу века баховская музыка широко проникла в концертную практику, и наряду с продолжающейся романтической тенденцией возникают противостоящие ей движения за подлинного, нетранскрибированного Баха. В качестве примера можно привести польку Ванду Ландовску — первую исполнительницу, отважившуюся в 1903 году дать на клавесине публичный концерт в Париже. Пробуждается интерес и к иным старинным инструментам, в том числе к старым органам, чья звучность так сильно отличается от громогласных инстру-

¹ См. о Швейцере статью, помещенную в данной книге на с. 243—257; там же — анализ его монографии о Бахе.

ментов новых конструкций. Среди энтузиастов старого, баховского органа — Альберт Швейцер.

Имя этого исключительного по своим высоким нравственным качествам культуролога, философа, музыканта хорошо известно у нас. Он многое воспринял от Шпитты, и главное — саму романтическую концепцию Баха как художника, который находился в противоречии с современным ему музыкальным процессом и по ходу творческой эволюции все более замыкался в себе. Отсюда делается еще более категоричный, чем у Шпитты, вывод: «Бах — завершение. От него ничего не исходит, но все ведет к нему».

Вместе с тем, прямо не вступая в полемику со Шпиттой, но все же критикуя его (см. с. 188—189, с. 319—320 русского издания монографии), Альберт Швейцер отвергает основной тезис об органном складе мышления немецкого мастера, который якобы сказался во всех жанрах его творчества. По Швейцеру — и эту мудрую мысль следует особо выделить, — Бах в той же мере органист, как и скрипач, и певец. Более того, исследователь акцентирует определяющее значение слова для музыки Баха, а отсюда вплотную подходит к решению одной из центральных проблем семантики баховской музыкальной речи. В этом основная заслуга швейцеровского труда, по праву именуемого классическим. Несмотря на ограниченность некоторых решений и приверженность автора к романтической концепции, именно Швейцер открыл путь к познанию специфики образности музыки Баха.

Иначе подошел к разрешению той же проблемы французский музыковед Андре Пирро¹. Он поставил себе задачу проследить, как черты образности, складывавшиеся в творчестве предшественников Баха, были им усвоены. Название книги Пирро — «Эстетика Баха» — не совсем соответствует ее содержанию, ибо как раз об эстетике здесь говорится меньше всего: основное внимание уделяется взаимоотношениям музыки и слова. Лишь в одной главе рассматриваются инструмен-

¹ См.: Pիրո Առնէ. *L'estetique de Jean-Sebastien Bach*. Paris, 1907 (перензд. 1949). Он является также автором работы «Орган И. С. Баха» (1905), биографий Баха (1906), Букстехуде (1913) и т. д.

тальные произведения, не связанные с текстом, но и здесь для выяснения их семантики нередко проводятся параллели с вокальными сочинениями. Пирро пытается изучить, согласно его собственному выражению, символическое значение баховского тематизма, причем подчеркивает, что «метафорические фигуры» Бах не столько произвольно изобретал, сколько черпал из наследия предыдущей эпохи.

Построение книги логично: последовательно анализируются приемы воздействия словесного текста на формирование вокального мотива, его ритмику, инструментальное сопровождение, оркестровку, формы речитатива, ариозо, арии и т. д. Однако отмеченные убедительные достоинства снижаются отсутствием у автора достаточно четкой концепции — в отличие от Швейцера, он не смог выйти на простор эстетических обобщений, из-за чего наиболее пострадала заключительная глава с ее попыткой обрисовать творческий портрет Баха. И все же суждения Пирро о претворении вербального в баховской музыке хорошо аргументированы и подкреплены множеством примеров. Другое дело, что параллельно с Швейцером Пирро чрезмерно акцентировал роль звукоизобразительных приемов в творчестве Баха. (Швейцер «каталогизировал» эти приемы, трактовал их как своего рода лейтмотивы — см. с. 257 нашего сборника.)

Итак, Швейцер и Пирро избрали один модус: они изучали, как воплощается в музыке внемузыкальное. Иной путь избрал базельский профессор Эрнст Курт в своем известном труде «Основы линейного контрапункта» (1917, русский перевод — 1931). Его труд снабжен подзаголовком «Мелодическая полифония Баха» (в немецком оригинале более пространно: «Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Poliphonie»); собственно же к Баху он подходит лишь начиная с третьего раздела книги (всего их пять), а до того дает теоретическое обоснование своей методологии. Приведенный подзаголовок полемичен — его острие направлено против Гуго Римана, который в своих исключительно разносторонних изысканиях часто писал и о Бахе. В противовес Риману с его преимущественным интересом к «вертикали» в полифонии, Курт исследует «горизонталь» — принцип линейного развития. Для этого он

обращается к первоэлементу музыкальной речи — к «двигательной» (кинетической) функции мотива.

Второе острое полемики направлено против тех, кто в музыкальном искал воздействие внемузыкального, то есть против Пирро и Швейцера. Глухо упоминая «новые эстетические исследования», Курт утверждает, что движение (развитие) мотива не обусловлено только ассоциативной связью с внешними представлениями и впечатлениями — оно исходит из «напряжения психической энергии», что в дальнейшем предопределяет «мелодическое становление». Не отрицая возможности воздействия «принципа символического изображения», Курт все же подчеркивает, что «баховская инструментальная музыка освобождается от определенных, выраженных словами понятий и связывается характеристикой известных направлений движения как основой музыкального оформления».

Здесь не место останавливаться на критике общих положений куртовской теории «кинетической энергии» — об этом исчерпывающе писали Б. Асафьев, Л. Мазель и другие советские музыковеды. Крупный знаток Баха, также профессор из Базеля, Ж. Хандшин сравнивает куртовскую концепцию смены напряжений и разрядки в мелодической линии со свободной сменой морских волн, которые вздымаются то выше, то ниже: хотя несомненно, что за одной волной последует другая, установить закономерность в их последовательности мы не в состоянии¹. В чем же тогда суть таких психологических напряжений, чем обусловлена заложенная в них энергия, вопрошает Хандшин. Вместе с тем он критикует Курта за его преимущественное внимание к кинетическим линиям, а не к закономерностям их сочетаний, когда даже в самой линии скорее усматривается «последовательность приливов и отливов, чем мелодический зародыш, который главенствует над всей линией, придавая ей единство».

Тем не менее следует отдать Курту должное: он ввел в баховедение ряд положений, ныне прочно нами

¹ См.: Handschin Jacques. De différents conceptions de Bach. — Schweizerisches Jahrbuch, 1929, IV, p. 7—27. Автор в России известен как Я. Гандшин, с 1909 по 1920 год был профессором Петербургской — Петроградской консерватории по классу органа.

усвоенных. Таковы, среди прочих, тезисы о сути ритмико-симметрической (периодической) структуры венского классицизма и ее отличиях от баховского мотивного строения (*der melodischen Kurve* — мелодической кривой), о мнимой полифонии и скрытом двухголосии в одноголосной линии, о комплементарной ритмике, о совокупности фаз мелодического движения, а в этой связи — о процессах сгущения и разрежения полифонической ткани, об уравнивающей роли интермедий...

Всем своим пафосом труд Курта обращен против романтической концепции Баха. Им намечен новый подход к изучению творчества не только немецкого мастера, но всей той обширной области старинной музыки, которая по технике композиции отличалась от музыки венской классической школы ¹.

В ПОИСКАХ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ

В нашем обзоре до сих пор рассматривались подробнее те книги, по которым предоставлялась возможность проследить эволюцию баховедения. Вступая в новый период, придется из-за обилия историографического материала изменить ракурс обзора: будем исходить прежде всего из проблематики, а отдельные работы привлекать для иллюстрации постулируемых положений.

Известно, что на каждом новом этапе науки появляется необходимость в критическом пересмотре ранее обнаруженного материала, утвердившихся взглядов. На гребне первой волны такого пересмотра возвысился Ф. Шпитта. С начала нашего столетия вместе с организацией Нового баховского общества — его рупором являлись «*Bach-Jahrbücher*» (BJ) — возникла следую-

¹ Романтические концепции тем не менее были живучими. В качестве примера назову монографию Ф. Вольфрума (1910, русский перевод — 1912). Она поверхностна и написана напыщенным языком. Конечно же, по Вольфруму, Бах во все периоды своей деятельности считал «урегулированную музыку во славу Божию» конечной целью своей жизни; «он все больше и больше уходил в себя, избегая шумных будней музыкальной жизни», и т. д.

шая волна, которая в конце 50-х годов обрушилась, как девятый вал, сметая многие установившиеся концепции, гипотезы и факты, казавшиеся прежде незыблемыми. Из этих новых открытий в области баховедения одни утвердились как бесспорные, другие подвергаются дискуссии.

Главный вопрос: что есть подлинный Бах? Каковы критерии исторической достоверности в описании его человеческого и творческого облика, в чем заключены его связи с прошлым и будущим? Каким он, Бах, был в идеологическом и социально-политическом контексте своего времени?

Истинность знаний об искусстве, в том числе исторических, понимание сути его духовных ценностей — понятия, не поддающиеся, пожалуй, точной дефиниции. Каждый из ученых является в известной мере интерпретатором идей, запечатленных в конкретной художественной структуре: ведь содержание и форма нераздельны. Насколько близко удастся подойти к истине, зависит от методологии данного исследования, от достоверности рассматриваемых в нем фактов. Однако в самой интерпретации этих фактов неизбежно проявляется доля субъективизма, которая зависит и от уровня исторического сознания данной эпохи, и от позиции исследователя-интерпретатора, изучающего творчество и личность художника в соответствии с определенными стилистическими направлениями или течениями, во взаимобусловленности с другими культурно-социальными факторами.

Следует также помнить, что произведения искусства — не только явления прошлого, они продолжают жить в настоящем, и чем глубже мы их познаем, тем больше открываем в них новых граней содержания и образности. Отсюда возникают соблазны «модерноцентризма»: опрокинуть в прошлое наши эстетические нормы и представления. Но в исторически отдаленные времена художественная практика исходила из других идейно-эстетических предпосылок. Вместе с тем нельзя игнорировать аксиологический подход к явлениям искусства, необходимо оценивать их с современных позиций. В этом противоречии и заключается трудность научного постижения подлинной истинности художественных творений прошлых эпох.

Еще одно замечание. Все исследования, которые были ранее охарактеризованы и будут далее рассмотрены, основываются на идеалистической методологии, склоняясь к традиции то культурно-исторической, то формально-исторической школы. Однако между ними существуют многие градации сходств и различий, не сводимые к схеме. Еще отчетливее, чем в науке, это проступает в исполнительской практике на рубеже XIX—XX веков.

Вот несколько примеров: Ф. Бузони завершает свое 25-томное издание — транскрипцию клавирного Баха; одновременно М. Регер публикует более 160 баховских произведений в переложении для рояля, в том числе в четыре руки, из них примерно 30 органных; К. Штраубе (с 1902 органист, с 1918 — кантор церкви св. Фомы в Лейпциге) издает с 1912 года органного Баха, но спустя примерно три десятилетия признает свою редакцию неверной, не соответствующей подлинному духу баховской музыки. Еще в 1904 году против произвола редакций-транскрипций выступает М. Зейфферт. Тем не менее многие дирижеры продолжают «осовременивать» Баха, и прежде всего его исполнительский аппарат¹. Так, неоднократно перекладывается на оркестр органная токката с фугой d-moll, А. Шёнберг делает транскрипцию органной прелюдии и тройной фуги Es-dur (1928), А. Веберн — шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» (1934), И. Стравинский — хоральных вариаций «Vom Himmel hoch» (1956).

Встречное движение — исполнение исторически достоверного Баха согласно тем указаниям, которые содержатся в его развернутом послании к лейпцигскому магистрату от 23 марта 1730 года². Упомянутый выше Штраубе еще с 20-х годов в частных исполнениях пропагандировал такого Баха — в предуказанном композитором вокально-инструментальном составе солистов («концертистов») без женских голосов, с камерным ансамблем хористов и оркестрантов («рипиенистов»). В 1935 году Штраубе выступил с таким составом на открытых концертах очередного баховского торжества.

¹ См., в частности: Ochs S. Der deutsche Gesangverein. Berlin, 1934, Bd 2.

² Bach-Dokumente, Bd 1, N 22, S. 60—64. См. также: Scheering A. Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig, 1931.

Следовательно, сосуществовали и поныне существуют две полярно противоположные тенденции: модернизированно-романтическая и исторически-стилизованная (*historisierende Tendenz*). В наши дни последнюю тенденцию проводят Г. Харненкурт (Австрия) и Г. Леонхардт (Голландия), которые стремятся воскресить исторически достоверную «органику» звучания баховской музыки с использованием старинных инструментов. Разумеется, между этими двумя полюсами существуют всевозможные колебания¹.

То же смешение разнородных тенденций наблюдается в зарубежном музыкознании первой половины XX века.

Прежде всего проверяются факты биографии Баха. В этой области лучшая работа принадлежит английскому баховеду Чарлзу Стэнфорду Терри². Несмотря на то, что в ней не все соответствует новым данным, до сих пор книга Терри (1928), не претендующая на анализ творчества композитора, остается непревзойденной. Непревзойденным остается и «Тематически-хронологический указатель произведений И. С. Баха», составленный В. Шмидером (1950)³. Появляются также биографические труды о семье Бахов — о всех представителях этого столь разветвленного генеалогического древа; авторы таких, подчас поверхностных, трудов — К. Гейрингер (1958), П. Янг (1970).

Невозможно перечислить имена всех музыковедов, подвергавших пересмотру биографические данные о тех, кто соприкасался с Бахом, будь то представители его семьи, его знакомые и друзья по профессии, меценатствующие покровители, пасторы-богословы, с которыми совместно он работал в церквях, многочисленные ученики (в одном только Лейпциге их насчитывалось около восьми десятков) и т. п. Свидетельством трудолюбия

¹ Примером может служить различие исполнительских расшифровок инструментального замысла «Искусства фуги»: это собрание «контрапунктов» (то есть фуг) на главную тему исполняется то на органе, то на рояле, то смешанным камерным ансамблем, то лишь струнными и т. п.

² Терри издал в трех томах хоралы Баха (1915—1921), написал работы о его оркестре, кантатах и пассионах, мессе *h-moll* и др.

³ Однако пользоваться этим указателем можно только с приведенной выше оговоркой относительно датировки хоральных кантат, а также некоторых других баховских произведений.

Баха может служить календарь его жизни, изданный в 1970 году в Лейпциге¹.

Наряду с биографическими фактами, широко исследуется практика музицирования баховского времени: исполнительский аппарат, которым мог пользоваться Бах (в том числе инструментарий, см. книгу англичанина А. Долмеча, 1915), вопросы расшифровки генерал-баса (двухтомный труд Ф. Т. Арнольда, Нью-Йорк, 1965), мелизматика (работы Э. Данрейтера, 1895; А. Бейшлага, 1908) и другие. Изучаются старинные трактаты по исполнению и композиции, а те, которые обнаружены в рукописи, публикуются (например, трактаты по композиции ученика Г. Шютца Бернхарда, около 1664; И. Вальтера, 1708; И. Шейбе, предположительно между 1728 и 1736)².

Также очень широко исследуется эволюция жанров и форм баховской музыки — от хора и его обработок (*Choralsvorspiel*), токкат, фуг, трио-сонат до кантат, концертов, месс, пассионов, ораторий. В лучших трудах — перечислить их нет возможности — убедительно прослеживается преемственная связь Баха с предшествующей традицией. Но если одни ученые, подобно Швейцеру, рассматривают Баха как ее завершителя, то другие стремятся показать Баха как композитора, усвоившего и индивидуально преломившего не только традицию, но и новые образно-стилистические тенденции. Отмеченные научные противоречия отражаются в тех монографиях о Бахе, где акцент сделан не на внешней канве его биографии, а на творческом наследии. Вкратце остановлюсь на двух, вышедших из печати в 1935 году. — Р. Штеглиха и Г. Мозера (переиздана в 1950)³.

Штеглих избрал традиционный путь. Книгу образуют три раздела: «Жизнь», «Окружающая действительность и личность в преломлении музыки» и, наконец,

¹ См.: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, zusammengestellt und herausgegeben von Bach-Archiv. Leipzig, 1970.* О деятельности Баха в Лейпциге см также: Schering A. J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig, 1941 — в этом капитальном труде встречаются позднее отвергнутые гипотезы.

² См., в частности: Benary P. *Die deutsche Kompositionslehre im 18. Jahrhundert.* Leipzig, 1960.

³ Более популярна монография В. Гурлитта, неоднократно переиздававшаяся с 1936 года.

анализ произведений преимущественно по жанровому принципу: прелюдия и fuga, токката — соната — сюита — концерт, органнй хорал, кантата, крупная форма, включающая инструментальные произведения последних лет. Эта книга скорее суммирует предшествующие знания о Бахе, чем открывает новые горизонты. Вызывает, однако, возражения рубрикация жанров (токката в одном ряду с сонатой!), их последовательность (хорал после концерта), чрезмерная краткость изложения (о хоралах 8 страниц, о кантатах 12 и так далее).

Более значителен труд Мозера. Первые главы отведены биографии, воссозданной на фоне общего исторически-музыкального развития, в центре книги — представляющая несомненную ценность пятая глава (с. 92—140) — о стиле Баха; в следующей главе — об основных произведениях — существует разбор кантат и пассионов. Привлекательная черта книги — компактная собранность, обобщенность изложения: в отличие от прочих авторов, Мозер не сбивается на обзорность — он стремится определить главное, наиболее характерное в музыке Баха. Такая направленность к анализу образной стилистики выгодно выделяет эту монографию среди других аналогичных работ.

После Швейцера их было опубликовано на разных европейских языках немало. Однако по сию пору нет такой монографии, в которой прозвучало бы подлинно новое, веское слово с учетом огромного накопленного опыта и тех открытий, которые лет двадцать назад внесли важные коррективы в творческую биографию Баха. Об этих коррективах, которые прогрессивные ученые и в капиталистических странах, и в ГДР признали бесспорными, пойдет сейчас речь.

Альфред Дюрр и почти одновременно с ним Георг фон Дадельзен¹, использовав новые текстологические

¹ D ü r r A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs.— BJ, 1957. 2. Aufl. Kassel, 1976. D a d e l s e n G. von Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs.— Tübinger Bach-Studien, Heft 4—5. Trossingen, 1958. Исследования осуществлялись раздельно, они базировались на изысканиях Баховского института в Гёттингене (ФРГ), который совместно с Баховским архивом в Лейпциге (ГДР) издает BJ, а с 1954 года — запланированное в 90 томах «Новое баховское издание» («Neue Bach-Ausgabe» — сокращенно NBA).

методы и дополняя друг друга, пришли в общих чертах к следующим выводам.

В некрологе, опубликованном в 1754 году, сказано, что Бах написал пять годовых циклов духовных кантат. Согласно ритуалу протестантской церкви, на год приходится примерно 59 кантат, следовательно, их должно было быть не менее 295, но до нас дошло 190. То основное, чем мы располагаем, относится к лейпцигскому периоду. (В Веймаре Баху надлежало давать по одной кантате каждые четыре недели, в Кётене — еженедельно.)

Эти факты были известны и ранее, но сейчас установлено, что лейпцигские духовные кантаты, за отдельными исключениями, Бах создал в первые годы пребывания на посту кантора церкви св. Фомы — иначе говоря, с весны 1723 до зимы 1727 года. За эти годы он работал и довел до совершенства собственный жанровый тип кантаты, затем обращался к ней лишь изредка, предпочитая повторять или подновлять старые произведения.

С этого момента творческие интересы Баха переместились в сферу крупномасштабных духовных композиций. Таковы «Страсти», которые неоднократно подвергались новым редакциям, «Рождественская оратория», мессы — в том числе *h-moll* — поправки к ней вносились до 40-х годов включительно. (Дадельзен утверждает, что до 1747-го). Одновременно Бах принимал деятельное участие как композитор и дирижер в студенческом Collegium Musicum (с 1729 года с небольшим перерывом до 1741-го, а возможно, и позже), а также в создании и исполнении музыки для более чем пятидесяти больших городских празднеств.

Каково же то новое в текстологических изысканиях, что привело к столь парадоксальным результатам?

Критически-филологическая школа Яна, Шпитты и Руста (одного из главных редакторов «Баховского издания» XIX века) для своего времени была передовой: тщательно изучались автографы Баха, его почерк, изменявшийся, как у всех, с годами, качество бумаги, водяные знаки и так далее. Позднее — особенно благодаря усилиям А. Шеринга, Ф. Сменда и других — углубился метод стилистического анализа, что способствовало дальнейшему уточнению временной атрибуции. Но взрыв

в баховедении произошел тогда, когда были применены к текстологии новейшие методы археологии (углеродный способ изучения древесины, а тем самым бумаги, из которой она изготовлялась, и т. п.), наравне с судебной экспертизой (изучение почерков, раштров, то есть линий нотного стана, наносимых ручным способом, и т. п.).

Но главное — прежде изучались автографы баховских партитур, теперь же исследователи обратили основное внимание на их партии (голоса). При той спешке, с которой писались кантаты, Бах к расписке партий привлекал копиистов — своих учеников и членов семьи.

Сличение почерков копиистов, установление их личностей и времени их совместной работы с Бахом послужило базой для пересмотра и уточнения хронологии его творчества¹. Способствовал этому и возросший научный уровень анализа стилистики баховских творений, что в целом дало возможность с известной долей вероятности хронологически распределить лейпцигские кантаты по датам церковного календаря².

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

В процессе все более углубленного познания музыки Баха выяснилось, что он часто переносил ее из одного произведения в другое. Ничего зазорного в том нет — такова была обычная практика. Так поступали и Гендель, и многие другие современники Баха. И все же количество подобных «пересадок», или пародий — а они

¹ Сказанное поясню примером: если, предположим, ученик «х» с 1723 года является одним из главных переписчиков баховских нот, а в 1725 году почерк его более не обнаружен, — следовательно, произведение, партии которого он расписывал, было написано Бахом между 1723-м и 1725-м, или, во всяком случае, не позднее 1725 года. Вообще в современной исторической науке сейчас широко применяется метод проверки прямых свидетельских показаний периферийными, до недавнего прошлого не обследованными, что нередко приводит к неожиданным открытиям. См.: Стрынинский Р. Иван Грозный. Л., 1975, с. 110; Блок Марк. Апология истории. М., 1973.

² См.: Dürr A. Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Bd 1—2. 2. Aufl. Kassel, 1975.

составляют примерно 20 процентов дошедшего до нас творческого наследия Баха — говорит не только об условиях композиторской работы того времени, которые требовали спешного выполнения срочного заказа, но и об индивидуальной специфике творческого процесса Баха¹.

В наше время понятие «пародия» употребляется не в смысле «заимствование» — ему придается иное значение. Между тем в XVI—XVII веках «пародийными» назывались мессы с заимствованными народными мелодиями, а в первых десятилетиях XVIII столетия под пародией разумели перетекстовку (прежнее сочинение дается с новым текстом) или подтекстовку (к инструментальному сочинению подписывается словесный текст; по-немецки употребляется также термин *Tropierung*). В современном музыковедении «пародия» является синонимом «пересочинения».

Почему же Бах так увлекался пересочинением собственной музыки? На это даются разные ответы, дискуссии продолжаются. Не будем на них откликаться — важнее очертить круг проблематики того, что, пользуясь выражением Пушкина, можно назвать «техникой вдохновения» Баха. В этом же круге, если иметь в виду наиболее жгучие вопросы современного этапа баховедения, — проблемы архитектоники, числовой символики, риторики. Коротко остановлюсь на каждом вопросе.

Г. Аберт в 1924 году писал: «Был Бах романтичный, был Бах живописный, настало время открыть Баха музыканта»². Само собой разумеется, что, говоря о «живописном Бахе», Аберт подразумевает в первую очередь Швейцера, хотя у последнего есть много ценных замечаний и о «Бахе-музыканте» (см., например, гл. XII или XIV, посвященные исполнительским вопросам). Имманентно-музыкальное у Баха вскрывает и Э. Курт при анализе первичных элементов его музыкальной речи. Но Аберт имел в виду другое: он призы-

¹ Подробный перечень всех баховских пародий см. в кн.: Sargel Normann. *Bach the Borrower*. London, 1967. Автор дает в первой части исчерпывающую каталогизацию «автопародий» Баха по типам инструментария и жанрам. Во второй части перечислены баховские пародии на произведения других композиторов.

² A. Hermann. *Gesammelte Schriften und Vorträge*. Halle, 1929.

вал обнаружить чисто музыкальные закономерности в общей композиции произведений с текстом и сам успешно проделал это в анализе формообразующей функции тонального плана в «Страстях по Матфею». Его инициатива была подхвачена и далее продуктивно развита Смендом, отчасти Мозером (в анализе композиционного строения пассионов, кантат). В центр выдвинулась проблема архитектоники — присущих Баху композиционных приемов обрамления (Rahmen-Prinzip), «арочных перекрытий» (термин заимствован у Б. Асафьева и частично мною переименован), диссимметрии¹, «осевых» центров (Achsen-Prinzip) и других. Ценность таких общих или частных наблюдений несомненна, но их достоинства оборачиваются недостатками тогда, когда поиски закономерного приводят к схематичным измышлениям. Назойливыми становятся выискивания якобы обязательной симметричности в строении баховских произведений (эта «эпидемия» началась с В. Веркера, о котором скажу немного дальше), а также поиски — на мой взгляд, тщетные — замкнутой цикличности, будто заранее предустановленной композитором в произведениях, которые он объединил под общим названием, например, собрания «Концертов для различных инструментов» — Шпитта поименовал их «Бранденбургскими» (это наименование закрепилось за ними), — скрипичных сонат, клавирных партит, пьес третьей части Klavier-Übung, обычно произвольно именуемых Органной мессой (такое неверное, загадочно-интригующее название встречается в афишах наших органистов!) и т. д. Чуткие, справедливые наблюдения нередко здесь подменяются умозрительно-схоластическими².

Надуманно часто изыскания в области числовой символики. Споры нет, в теологии средневековья большое внимание уделялось сакральной (священной) ма-

¹ Этот термин, заимствованный из кристаллографии, введен мною в музыкознание взамен неточного понятия симметрии. См.: Друскин М. Игорь Стравинский. Л., 1974, с. 168—169.

² См., например, раздел «Принципы циклизации» (три статьи) в кн.: Bach-Interpretationen/ hrsg. von Martin Geck. Göttingen, 1969. Содержательны также сборники: Johann Sebastian Bach/ hrsg. von Walter Blankenburg. Darmstadt, 1970; J. S. Bach. Zeit. Leben Wirken (издание альбомного типа). Kassel, 1976. Солидный том статей недавно издан в ГДР: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalem Bach-Fest der DDR. Leipzig, 1977.

тематике. Были числа, которым придавалось мистическое значение, — они в изобилии повторяются в Ветхом завете, встречаются в Новом: 7 дней творенья, 7 тощих и 7 жирных коров видел во сне Иосиф, 7 дней длился потоп в Египте, 12 сыновей было у Иакова, 12 апостолов у Христа, 12 ворот имел Вечный город: 3 — символ всего духовного, святой Троицы и т. п. Бесспорно также, что Бах, пристально изучавший Библию и по роду своей деятельности находившийся в непрерывном общении с теологами, был отлично ориентирован в богословии и знал эти сакральные числа. Примеры, где он намеренно их использовал, хорошо известны — достаточно напомнить шестиголосный хор Sanctus из Высокой мессы (ср. у Пушкина — «шестикрылый серафим»). Но нельзя же к числовой символике сводить все творения Баха! Еще в 1922 году Веркер занялся подсчитыванием тактов в фугах «Хорошо темперированного клавира», тщетно пытаясь доказать симметричность их строения. Через год ту же вычислительную операцию он произвел над «Страстями по Матфею». В те годы пухлые тома Веркера вызвали резко отрицательную отповедь. Однако спустя примерно 15 лет в «Bach-Jahrbuch» была опубликована статья И. Янсена о числовой символике в пассионах. Сменд присоединился к нему, и начались безграничные домыслы при подсчете тактов, числом которых якобы предопределялись композиционные замыслы Баха. Повторяю: в отдельных случаях это, бесспорно, имело место, но нельзя же возводить их во всеобщий закон и закономерности баховского творчества выводить из столь шаткой предпосылки!

К этому добавилось и другое: также со средневековья и вплоть до баховского времени буквы алфавита обозначались цифрами (отсчет велся от первой буквы). В числовых измерениях немецкая фамилия BACH = 14, а, согласно латинскому алфавиту, Credo = 43. Отсюда делается вывод, что в Высокой мессе начальный хор Credo + Patrem omnipotentem (эти два хора взаимосвязаны) содержат 129 тактов, то есть трижды 43, а три, напоминая, священное число. Или: в той же второй части мессы — Credo — 9 номеров, из них 7 (вновь сакральное число!) хоровых. Или: Новый завет состоит из 27 книг ($3 \times 3 \times 3$) — и в «Страстях по Матфею»

27 раз использован евангелический текст, общее же число тактов в партиях, где он использован, $729 = 27 \times 27$. Или, наконец, умирающий, ослепший Бах диктует зятю Альтниколю хоральную обработку «Von deinem Thron» и притом вычисляет, чтобы тема состояла из 41 звука (инверсия 14 — фамилии ВАСН), а фигурация из 14-ти (14 звуков образуют и тему первой фуги I тома «Хорошо темперированного клавира») ¹.

Не довольно ли примеров? Ослепление «магией чисел» явно налицо. Поэтому нельзя не присоединиться к критике, высказанной Дюрром по адресу весьма авторитетного баховеда Сменда. Дюрр пишет: «Задав себе вопрос, имел ли Бах при сочинении музыки достаточно времени, чтобы предаваться столь сложным вычислениям, трезво мыслящий исследователь, вероятно, придет, наконец, к выводу, что очень трудно провести грань между цифровой символикой и случайным совпадением. Соответственно трудно в композиции отграничить, когда «вычисленный» план создавался благодаря чувству формы интуитивно, а когда — из преднамеренных, более внешних соображений» ².

Столь же сложен вопрос о воздействии риторики на выработку в XVII—XVIII веках типизированных музыкальных оборотов для оформления фигур словесной речи. Неутомимый Шеринг явился инициатором в постановке этого вопроса, затем его разрабатывали Г. Брандес (1935), Г. Унгер (1941), А. Шмитц (1950), Г. Эггебрехт (1959) и другие ³. За последние годы музыковедческая жатва по этому вопросу оказалась обильной, но в какой мере она приблизила нас к пониманию Баха? Ведь речь идет сейчас только о нем, а не о проблемах музыкальной риторики в целом.

Риторические фигуры — это особые обороты, отли-

¹ Подобные манипуляции производились многими. Они сосредоточены в кн.: Smend Fr. Bach-Studien, Kassel, 1969; см. также: Geiringer C. Symbolism in the musik of Bach. London, 1966.

² Die Musikforschung, 1972, № 3, S. 366.

³ Статьи Шеринга печатались в BJ (1925, 1928, 1937). Наибольший резонанс получила книга Шмитца: Schmitz Arnold. Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J. S. Bachs. Mainz, 1950. См. также: Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975, вып. 3. С иных позиций данный вопрос освещен в кн.: Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха. Київ, 1972.

чающие ораторскую или поэтическую речь от деловой, обыденной, хотя и в последней мы нередко пользуемся ими. В риторике, утвердившейся от Аристотеля через Квинтилиана (I век н. э.) до средневековья, насчитывается около ста таких фигур. В музыке можно найти им аналогии, о чем с XVII века подробно говорится в старинных трактатах. Их авторы, однако, не предписывали законов перевоплощения вербальных риторических фигур в музыкальные, но желали лишь инспирировать вдохновение композиторов, которые обращались к омузыкаливанию словесного текста. Следовательно, было бы неверным назвать музыкально-риторические фигуры «лексиконом», или по-асафьевски, «музыкальным словарем» эпохи.

Несомненно, что в XVII и первой половине XVIII века бытовали стандартные интонационно-мелодические модели, выработанные на основе таких привычных музыкально-риторических фигур. Легче обнаружить в них типизированные черты, нежели индивидуальные, присущие именно данному композитору. Это можно было наблюдать и в труде Пирро, которому удалось подметить общие черты у Баха и его предшественников, однако он более акцентировал общее, чем специфически баховское. По сути, то, что Пирро подметил, и являлось музыкально-риторическими фигурами, но их наименований он не знал. Современные музыковеды оперируют такими наименованиями, но им также еще не удалось отделить Баха от предшествующей традиции — выявить то специфичное, что он в нее привнес.

Если же отвлечься от этого ради изучения баховского метода композиции, то следует обратиться к недавно появившемуся монументальному труду американского музыковеда Р. Л. Маршалла, который чрезвычайно кропотливо и тщательно проанализировал рукописи Баха — оригиналы и заново пересмотренные, отредактированные композитором (первые напечатаны в книге черным шрифтом, вторые для наглядности — красным), предварительные и более поздние («автопародии» на предшествующие)¹. Выводы, к которым приходит ис-

¹ Marshall Robert Lewis. The compositional process of J. S. Bach. A study of the vocal works. Princeton University Press, 1972, vol. 1, 2. В книге приведено множество нотных примеров из баховских произведений, в том числе обработки, эскизы, наброски.

следователь, изучивший огромный материал вокальных творений Баха, весьма поучительны для ознакомления с тем, как работал гениальный мастер.

200-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ

В 1950 году было торжественно отмечено 200-летие со дня смерти Баха. Подготовка к нему и его проведение с последующими дискуссиями привнесли в баховедение живительную струю. Некоторые результаты уже были выше отмечены: выход в свет «Тематически-хронологического указателя» В. Шмидера, коренной пересмотр хронологии баховского творчества, начало издания «*Neue Bach-Ausgabe*», появление новых трудов, в том числе по музыкальной риторике, критический пересмотр старых, чему способствовал ряд научных конференций. Одна из наиболее содержательных состоялась в Лейпциге¹.

Наряду с частными вопросами, был поставлен кардинальный: Швейцер вслед за Шпиттой утверждал, что Бах завершает эпоху и «от него ничего не исходит». Музыковеды ГДР, в противовес этому, провозгласили, что Бах — не конец, а начало новой эпохи. Если расшифровать столь категорично высказанные формулировки, то за ними скрывается следующее: западные музыковеды трактовали Баха как выразителя и как высшее воплощение художественных принципов барокко, чему противопоставлялся иной Бах — предшественник эпохи Просвещения. Мне представляется, что нельзя найти однозначное решение приведенной антиномии: равно тенденциозным явится и низведение Баха на роль только продолжателя традиций XVII века, и подтягивание его к венской классической школе — в своем универсализме он неповторим.

Д. С. Лихачев говорил о ложности попыток «втиснуть» творчество гениального художника в ограничительные историко-стилевые категории, подчинить его «определенному стилю и определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем... Такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и

¹ Wissenschaftliche Bachtagung. Leipzig, 1950.

другие, принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко»¹. Так и Бах: господствующим являлся стиль барокко, но в недрах его зарождались предклассические черты — в баховском творчестве есть и то, и другое.

Первые проблески пересмотра прежних романтических воззрений в буржуазном музыкознании наметил Фридрих Блуме в небольшой работе 1947 года «И. С. Бах в изменяющейся истории». Выдвинутые тезисы предстали в еще более заостренной форме в его статье 1962 года «Черты нового баховского облика»². Эта статья породила на Западе шквал полемики.

Основываясь на новых данных творческой хронологии Баха, Блуме вопрошал: кто же он, Бах, — церковный композитор или городской музыкант? Что являлось определяющим в его жизни в Лейпциге с конца 20-х годов — церковь, где он отбывал служебные обязанности, или деятельность «директора музыки» в Collegium musicum и во время общегородских празднеств?

Можно себе представить, какую бурю негодования вызвала у реакционных баховедов-протестантов такая постановка вопроса — ведь в ней самой содержался «крамольный», с их точки зрения, ответ.

Ортодоксально-богословское толкование Баха, контурно намеченное Шпиттой и Швейцером, в XX веке отстаивали с таких же позиций Г. Пройс (1928), Г. Беш (1938, переиздание — 1950), с 40-х годов Ф. Сменд, Ф. Хамель (четвертое издание его биографии Баха — 1951) вплоть до Г. Штиллера, книга которого опубликована «Евангелическим издательством» в ГДР (1970)³. Никто, конечно, в том числе и оппоненты ортодоксов, не пытался секуляризировать облик Баха — тот искренно верил в Лютерово учение и оставался таковым и в церковной, и в мирской деятельности: отделение «духовного» от «светского» произойдет позднее. Но Блуме ратовал за то, чтобы снять с баховского облика

¹ Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 192.

² Эти, как и другие работы Блуме о Бахе, объединены в кн.: Blume Fr. Syntagma musicologicum. Kassel, 1963, Bd 1; 1973, Bd 2.

³ Stiller Günter. Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin, 1970. Перечень работ богословских ортодоксов — на с. 9—11, 155—158 и др.

хрестоматийный глянец; он писал, что Бах мог бы применить к себе слова одного из виднейших гуманистов XVI века У. фон Гуттена: «Я не выдуманная (ausgekügelte) книга — я живой человек со всеми присущими мне противоречиями».

Подвергался сомнению главный тезис романтической историографии: действительно ли, как писал Бах в своем мюльхаузенском послании магистрату, конечной целью своей жизни он полагал упорядочение церковной музыки? Блуме (в чем мы полностью согласны с ним) дал на этот вопрос отрицательный ответ. Тем самым оказался порушенным фундамент, на котором зиждилась концепция ортодоксов. Это вынужден был признать один из них — видный баховед В. Бланкенбург¹. Он, в частности, писал, что «теологический аспект Швейцера более не соответствует нашим нынешним представлениям». Бланкенбург уже не отрицает возможности воздействия на Баха просветительских идей, а его веру в Лютерово учение определяет как «религиозный рационализм», который, по словам Бланкенбурга, соприкасается с философским рационализмом Лейбница. (До него эту мысль высказал Штеглих.)

Новые горизонты, приоткрытые в жизненной позиции и творческой биографии Баха, вынуждают пересмотреть и ход его образно-стилевой эволюции. Отдельные изыскания в этой области имеются, но целостного монографического исследования еще нет. Перед будущим автором подобной монографии, наряду с другими, возникает проблема этапов формирования художника.

Казалось бы, в этом вопросе все ясно. Были молодые годы, завершившиеся в Люнебурге в мае или начале июня 1702 года. Далее в биографии пробел. Вероятно, с марта по сентябрь 1703-го 18-летний Бах служил придворным музыкантом в Веймаре, но 3 июля того же года он участвовал в конкурсе на должность органиста в Арнштадте, где пробыл до 29 июня 1707 года. Затем около восьми месяцев проработал органистом и композитором в Мюльхаузене. С 1708 до 1717-го — вновь Веймар, потом (1718—1723) Кётен. 22 мая 1723 года Бах окончательно перебрался в Лейпциг.

¹ Blankenburg W. 12. Jahre Bach-Forschung. — Acta Musicologica, 1965, Bd 37.

Следовательно, периоды сводимы к схеме: Веймар I — Арнштадт — Мюльхаузен — Веймар II — Кётен — Лейпциг. По этой схеме и поныне рассматривается биография Баха. Но разве ориентиром для установления творческой периодизации могут быть служебные или географические перемещения, которые к тому же, если говорить о последних, совершались в близлежащих районах Тюрингии и в соседней с нею Саксонии? Правда, менялись условия работы — от придворных к церковным, а потом вновь к придворным и от них опять к церковным; сменялись меценаты — одни менее благожелательные к Баху, другие более; менялись и взаимоотношения с городскими магистратами. Но разве такие перемены могли существенно влиять на процесс художественного развития композитора? В известной мере они могли лишь выдвинуть на первое место тот или иной жанр в творчестве Баха, да и то временно. Очевидно, пора пересмотреть эту периодизацию, прочно закрепившуюся более двухсот лет назад. Критерием должен стать стилевой анализ.

И. Н. Форкель полагал, что пора зрелости у Баха наступила к 1720 году. Шпитта же утверждал, что к двадцати двум годам Бах обрел себя как композитор, тогда же появились у него первые ученики. Обширную главу Шпитта отводит Веймару II, он именует ее «Первое десятилетие мастерства». К сожалению, в дальнейшем некоторые исследователи, отступив от этого совершенно верного определения, подчас отказывали Баху в праве именоваться мастером в столь ранние годы. Глава о кётенском периоде у Шпитты сравнительно кратка. Прав В. Феттер, именно данному периоду посвятивший специальную монографию¹. Что же касается лейпцигского периода, то Шпитта в согласии с К. Биттером, но с иной аргументацией, в качестве разделительной вехи обозначил 1734 год. Биттер наивно сознавался, что ему не удалось разыскать архивные материалы, освещающие остальные 15 лет жизни Баха, поэтому, дескать, он и избрал эту дату. Шпитта, не упоминая Биттера,

¹ Vetter Walter. Der Kapellmeister Bach... Potsdam, 1950. С иных позиций, весьма дискуссионных, трактует этот период Сменд (Smenđ Fr. Bach in Köthen. Berlin, 1951). Много ценных соображений о стилистической эволюции Баха в кётенский период высказал в ряде работ Г. Бесселер.

вводит ее по внешнебиографическим соображениям: вместо Геснера — поклонника Баха — занял пост ректора кантората Эрнести-младший, в дальнейшем баховский недоброжелатель. Но ведь недоброжелателем он стал позже — еще в 1735 году Эрнести был крестным одного из детей Баха, о чем упоминает сам Шпитта. Вот пример того, как даже крупного ученого может сбить с верного пути биографический метод периодизации, изолированный от метода стилистического!

Следовательно, дело не в городах, где работал Бах, и не в условиях этой работы, а прежде всего в становлении и развитии художественного идеала композитора, что вызывало смену и обогащение образно-выразительных средств, необходимых для воплощения этого идеала. Нельзя сказать, что ничего в этом направлении не делается: историко-стилистическому анализу творчества Баха уделяется немало внимания. А в связи с пересмотром хронологической атрибуции лейпцигских духовных кантат и его деятельности в Лейпциге в целом особый интерес вызывает именно данный период. Дадельзен, например, предлагает следующее его членение — с 1723 до 1729 года включительно, 1730—1736, поздние годы¹. В частности, подробно рассматривается обращение Баха под конец жизни к полифоническому стилю строгого письма².

Итак, поиски на пути к подлинному, исторически достоверному Баху продолжаются...

Советское музыкознание еще не во всем объеме освоило и изучило великое наследие Баха. Научные достижения, бесспорно, есть: главное — в самом подходе к анализу исторических явлений. Работы в данном направлении множатся, и потому можно предположить, что к 300-летию со дня рождения Баха мы будем располагать рядом новых трудов советских авторов, которые своей методологией обогатят, а может быть, и преобразят эту область музыкознания — баховедение.

¹ Dadelsen Georg von. Beiträge zur Chronologie, op. cit.

² См.: Wolff Christoph. Der Stile antico in der Musik J. S. Bachs. Wiesbaden, 1968; Hoke Hans Günter. Neue Studien zur «Kunst der Fuge». — Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1975, N 2—3.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Ленин В. И.** 170
Маркс К. 172, 178, 188
Энгельс Ф. 188
- Абер А.** 261
Аберт А. 286, 289
Аберт Г. 318
Абт Ф. 78
Август III. 300
Агрикола И. 294
Аддисон Дж. 265
Адлер Г. 271, 272, 281
Адорно Т. В. 179
Алгейер 93
Аллен У. Д. 261, 268
Альбер Э. д. 55
Альтниколь И. К. 321
Альфиери В. 268
Амброс А. В. 266, 268, 269, 274, 280, 302, 303
Аменда К. 8, 14
Аникст А. А. 276, 281
Аполлинер Г. 231
Арагон Л. 231
Аристотель 322
Арманд И. Ф. 170
Арнольд (Arnold) Ф. Т. 263, 314
Асафьев Б. В. 164, 185, 192, 200, 220, 240, 271, 309, 319
- Бажов П. П.** 213
Баини Дж. 268
Байль П. 265
Байрон Дж. Н. Г. 92, 173, 177
Балакирев М. А. 138
Бальдансперже (Baldensperger) Ф. 185
Барток Б. 234, 239
Бах В. Ф. 292, 299
Бах И. Б. 286
Бах И. К. 17
Бах И. С. 17, 73, 74, 85, 86, 91, 93, 113, 120, 139, 142, 147, 161, 236, 243, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 266, 267, 268, 275, 285, 286, 291—327
- Бах Ф. Э.** 17, 188, 262, 292, 294, 298, 299
Бейшлаг А. 314
Белинский В. Г. 167, 176, 287
Бенари П. 314
Бенеш Э. 270
Бенуа А. Н. 231
Берг А. 201, 202, 205, 206, 211, 241
Берлиоз Г. 98—99, 101, 119, 182, 184, 186, 189, 190, 192, 231
Бермудо Х. 262
Бернхард К. 314
Бесселер Г. 326
Бетховен Л. ван 4—70, 74, 84, 85, 86, 91, 93, 97, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 115, 139, 143, 144, 152, 157, 159, 161, 162, 182, 183, 186, 188, 189, 192, 239, 267, 274, 285, 286, 287, 288, 294, 296, 297, 303
Бехер И. Р. 13
Беш Г. 324
Бёме Ф. 138
Бёрни Ч. 265, 266
Бизе Ж. 122, 161, 193, 201, 205, 206, 226, 231
Бильрот Т. 84, 90, 93
Бирнбаум И. 293
Биттер К. 299, 326
Благой Д. Д. 188
Бланкенбург (Blankenburg) В. 319, 325
Блок А. А. 167, 183
Блок М. 317
Блуме Ф. 279, 324, 325
Бонтемпи Дж. А. 264
Бородин А. П. 203, 217, 240
Брак Ж. 231
Брамс И. 22, 71—164, 189, 190, 191, 192, 193, 267, 305
Брамс И. Х. 71, 72
Брамс И. Я. 71, 72
Брамс Ф. 72
Брамс Э. 72, 90
Брандес Г. 270, 321

¹ Составила Л. Ю. Попова.

- Бре (Bret) Г. 247
 Брехт Б. 202, 203
 Бриттен Б. 198, 207, 213
 Броссар С. де 265
 Брукнер А. 83, 90, 188, 190
 Брэ (Brag) Р. 188
 Брюль И. 93
 Брюсов В. Я. 213
 Брянцева В. Н. 281
 Буальдые Ф. А. 122
 Бузони Ф. 55, 299, 302, 312.
 Букофцер (Bukofzer) М. Ф. 275
 Букстехуде Д. 307
 Бунин И. А. 230
 Бурделло-Бонне П. 264
 Буркхард Я. 279
 Бюккен Э. 181, 271, 275, 282
 Бюлов Г. фон 21, 55, 84, 88, 90, 93, 139
 Бюргер Г. А. 13

 Вагнер Виланд 247
 Вагнер Вольфганг 247
 Вагнер Р. 77, 78, 80, 82, 83, 84, 87, 92, 98, 122, 123, 174, 177, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 200, 203, 204, 210, 213, 214, 247, 286, 297
 Ваккенродер В. Г. 267
 Валери П. 231, 235
 Валькер Э. Ф. 244
 Вальтер Б. 299
 Вальтер И. 265, 294, 314
 Вальцель О. 275
 Вебер К. М. 22, 39, 92, 142, 159, 182, 189
 Веберн А. 191, 204, 241, 312
 Вегелер Ф. 8, 37
 Вендт 93
 Венциг И. 126
 Верди Дж. 120, 122, 177, 182, 193, 205, 207, 208, 213
 Веркер В. 319, 320
 Вельфлин Г. 270, 275, 280
 Вельфль И. 6
 Видман И. 93, 123
 Видор Ш.-М. 243, 244, 245, 251, 252
 Визева (наст. Визевский) Т. де 289
 Вик К. см. Шуман К.
 Винкельман И. И. 274

 Винтерфельд К. 268, 297
 Виппер Б. В. 276, 281
 Вирдунг С. 262
 Витри Ф. де 273
 Волков И. 169, 170
 Вольф Г. 83, 90, 127, 128
 Вольфрум Ф. 302, 310
 Вольфф К. 327
 Вульфяус П. А. 283
 Вяземский П. А. 166

 Габриели Дж. 297
 Гайдн И. 25, 27, 35, 99, 119, 146, 152, 162, 268, 274, 275, 302, 303
 Галилей Г. 281
 Ганслик Э. 21, 84, 93, 266, 301
 Гаффорн Ф. 260
 Гачев Г. Д. 173, 178
 Гегель Г. В. Ф. 289
 Гейбель Э. 125
 Гейзе П. 123, 125, 126
 Гейне Г. 125, 178
 Гейрингер К. 313, 321
 Гекк (Geck) М. 319
 Гелинек И. 6
 Гендель Г. Ф. 82, 85, 122, 146, 161, 162, 204, 265, 268, 294, 301, 303, 317
 Гербек И. 85
 Гербер Э. Л. 38, 265, 294
 Герберт М. 266
 Гердер И. 92, 126, 267
 Геродот 258
 Герцогенберг Е. 90
 Геснер И. 293, 327
 Геттинг Г. 248
 Гёте И. В. 92, 119, 122, 125, 126, 135, 137, 183, 250, 274, 296, 300
 Гизо Ф. 267
 Гинзбург С. Л. 266
 Глазунов А. К. 217, 218
 Глареан (наст. Лорис Г.) 260
 Глебов И. см. Асафьев Б. В.
 Глинка М. И. 93, 128, 161, 203, 214, 217, 218, 227, 235
 Глюк В. К. 214, 232, 289
 Гоголь Н. В. 235
 Голдсмит О. 265
 Голенищев-Кутузов И. 276, 280
 Гольдшмидт Г. 287

Гофман Э. Т. А. 92, 124, 143,
173, 297
Гоцци К. 122, 123
Граф (Graf) М. 194
Григ Э. 128, 153
Григорьев Ап. А. 167
Гримм М. 93
Грот К. 93, 126
Группа Шести (Л. Дюрей,
Д. Мийо, А. Онеггер,
Ж. Орик, Ф. Пуленк,
Ж. Тайфер) 231
Грюневальд М. 245
Гуго Г. 188
Гуммель И. Н. 6, 22
Гуно Ш. 219
Гуревич А. Я. 263
Гурлитт В. 314
Гурлитт К. 78
Гуттен У. фон 325
Гюго В. 173, 176, 189, 267

Давиденко А. А. 229
Даделъзен Г. фон 315, 316,
327
Д'Аламбер Ж. Л. 265
Данрейтер Э. 314
Данте 92
Даргомыжский А. С. 128, 225
Даумер Г. 126, 134
Дворжак А. 93, 98, 157
Дворжак М. 270
Дебюсси К. 179, 201, 208, 210,
231
Дейтерс Г. 93, 137, 285
Декарт Р. 264, 281
Делаборд Ж. Б. 265
Дери О. 278
Дессоф О. 85
Де Фалья М. 239
Дешанель Э. 188
Джеминьяни Ф. 265, 294
Дидро Д. 265, 279
Дильтей В. 270
Дирута Дж. 262
Дитрих А. 93
Диттерсдорф К. 17
Дмитриев В. В. 225
Дмитриева Н. А. 178
Дойчбайн (Deutschbein) М.
167, 171
Долмеч А. 314
Достоевский Ф. М. 213
Друскин Я. С. 321

330

Дюма А. 189
Дюмениль Р. 271
Дюрр (Dürr) А. 315, 317, 321
Дюфан Г. 269
Дягилев С. П. 229

Жан Поль (наст. И. П. Ф.
Рихтер) 92, 124, 143
Жид А. 231
Жирмунский В. М. 174
Житомирский Д. В. 283
Жуковский В. А. 166
Журьян М. 166

Закс К. 275
Замотин И. И. 167
Захарова О. В. 321
Зейфферт М. 306, 312
Зибольд А. 77, 78
Зилоти А. И. 302
Зимрок Н. 97, 98
Зорге А. 293

Иванов А. А. 235
Иоахим Й. 73, 74, 75, 77, 80,
93, 96, 117, 127, 137
Истель (Istel) Э. 185

Кавайе-Колль А. 251, 252
Кальбек М. 84, 93, 123
Кальвизиус (наст. Кальвиц) С.
264
Кальдерон де ла Барка П. 123
Калькбреннер Ф. 22
Кант И. 246
Каппер З. 126
Карамзин Н. М. 258
Каратыгин В. Г. 271
Карлейль Т. 286
Каррель (Carrel) Н. 318
Катаев В. П. 213
Кафио (Caffiaux) Ф. Ж. 266
Кванц И. И. 262, 274
Квинтилиан 322
Келдыш Ю. В. 281
Келлер Г. 93, 125, 126
Кеплер И. 264
Керубини Л. 96, 122
Кёлер И. Ф. 294
Кизеветтер Р. 268, 269, 297
Кирхер А. 264, 273
Кланницай (Klaniczay) Т. 277
Клейст Г. фон 92

Клемент Ф. 12, 13
 Клементи М. 7, 13
 Клопшток Ф. Г. 92
 Кнеплер Г. 261, 262, 266, 275, 278
 Кодай З. 198
 Коллмен К. 296
 Комбарье Ж. 271
 Коммер Ф. 268
 Кон И. С. 280
 Конен В. Дж. 282, 283
 Конрад Н. И. 260, 276, 277
 Конрат Г. 126
 Копиш А. 126
 Копчевский Н. А. 292
 Корелли А. 265, 268
 Корнелиус П. 84
 Коссель О. 73
 Кохэн Г. 289
 Крамер И. Б. 142
 Кречмар Г. 306
 Кризандер Ф. 268, 275, 303
 Кунау И. 305
 Куперен Ф. 273, 274, 282
 Курт Э. 193, 308, 309, 310, 318
 Куфнер К. 13
 Кьеркегор С. 289

Ла-Барт Ф. де 174
 Лазарев В. Н. 276
 Лакомб Л. 265
 Ландовска В. 306
 Лармин О. В. 168, 171
 Леви Г. 84, 88, 93, 99
 Лейбниц Г. В. 281, 325
 Лемке К. 125
 Леонкавалло Р. 205
 Леонхардт Г. 313
 Лермонтов М. Ю. 176
 Лерт Э. 289
 Лесерф де ла Вьевилль Ж. Л. 264
 Лесков Н. С. 229
 Лессинг Г. Э. 92, 279
 Ливанова Т. Н. 261, 282
 Лилиенкрон Д. 125
 Липавский 6
 Лисса З. 175
 Лист Ф. 21, 22, 70, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 98, 101, 128, 143, 147, 175, 177, 183, 184, 189, 190, 191, 245, 250, 302

Лихачев Д. С. 259, 263, 276, 277, 278, 280, 323, 324
 Лиштанберже А. 247
 Лобковиц Ф. Й. М. 48
 Лоренц А. 279, 286
 Лотман Ю. 263
 Луис (Louis) Б. 166
 Луначарский А. В. 167, 235
 Люлли Ж.-Б. 232

Мазель Л. А. 309
 Майнуоринг Дж. 268
 Малер Г. 90, 183, 299, 300
 Мандичевский Э. 84, 93
 Маркс А. Б. 266, 301, 303
 Марксен Э. 73, 74
 Марпург Ф. 265, 293, 294
 Мартини Дж. 265, 266, 293, 294
 Марчелло Б. 294
 Маршалл (Marshall) Р. Л. 322
 Маршан Л. 293
 Маршнер Г. А. 143
 Масканы П. 122
 Массне Ж. 122, 231
 Маттезон И. 265, 293
 Маца И. 170
 Машо Г. де 273
 Мейербер Дж. 232
 Мейерхольд В. Э. 221, 222
 Мейлах Б. М. 167
 Мейс Т. 264
 Мельцель И. Н. 93
 Мендельсон (Прокофьева) М. А. 226
 Мендельсон-Бартольди Ф. 21, 22, 78, 99, 134, 139, 189, 190, 296, 301
 Мериме П. 226
 Мерсенн М. 264
 Метнер Н. К. 55
 Мийо Д. 198, 199
 Микеланджело Б. 323
 Михайлов М. К. 187, 190, 191, 194, 278, 281
 Мицлер Л. 293, 294
 Мишле Ж. 267, 280
 Мозевинус И. Т. 297, 298
 Мозер Г. 314, 315, 319
 Момзен Т. 267, 297
 Монтеверди К. 274
 Морне Д. 188
 Моро (Moreau) П. 189

Моруа А. 285
Моцарт В. А. 6, 10, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 24, 27, 35, 39,
43, 48, 74, 85, 99, 119, 122,
123, 139, 152, 157, 159, 161,
164, 186, 188, 189, 200, 204,
206, 210, 214, 215, 216, 217,
268, 274, 275, 285, 286, 287,
288, 289, 296, 297, 301, 303

Моцарт К. 9

Моцарт Л. 287

Мوشелес И. 14, 22, 55, 85, 99,
119

Мусоргский М. П. 128, 205,
208, 209, 213, 217, 218, 226,
240

Мюльфельд Р. 159

Мюнх Ф. 245

Мюнх Эрнст 245, 246

Мюнх Эуген 244, 245

Мюнш Ш. 245

Наполеон Бонапарт 15, 60, 174

Нефе К. Г. 4

Нибур Б. Г. 267, 297

Низ-Бергер Э. 252

Никиш А. 88

Ниссен Г. 288

Ниссен И. Х. см. Брамс И. Х.

Ницше Ф. 288

Новалис (наст. Ф. фон Гарден-
берг) 92, 173

Нойманн (Neumann) В. 292

Ноттебом Г. 84, 93

Ньютон И. 281

Одоевский В. Ф. 271

Окс (Ochs) З. 312

Онеггер А. 199, 201, 202, 203,
204, 206, 207, 211, 231, 242

Ортиц Д. 262

Орф К. 199, 202, 239

Оффенбах Ж. 232

Офюлс 124

Павлов Т. Д. 173

Паганини Н. 142, 146, 147

Палестрина Дж. П. 161, 269,
273

Паскаль Б. 281

Пауман К. 262

Перголези Дж. Б. 236

Переверзев В. Ф. 167

Перро Ш. 213

Песталоцци И. Г. 92

Петелин В. В. 170

Петри Э. 302

Пёрселл Г. 274

Пикассо П. 231

Пирро А. 307, 308, 309, 322

Плеханов Г. В. 287

Покровский Б. А. 225

Полевой Б. Н. 213

Поль К. 268, 303

Поспелов Г. Н. 170

Преториус (наст. Шульц) М.
264

Принц В. 264

Пройс Г. 324

Прокофьев С. С. 199, 201, 202,
203, 205, 210, 211, 212—227,
285

Пуленк Ф. 198, 231

Пуччини Дж. 205, 213

Пушкин А. С. 125, 166, 167,
182, 203, 230, 234, 288, 318,
320

Равель М. 179, 199, 231

Разумный В. А. 168

Ранке Л. 267, 297

Рассел Б. 246

Рахманинов С. В. 147, 230

Регер М. 302, 312

Реизов Б. Г. 174, 267

Рейманн Г. 247

Рейнеке К. 55, 78

Рейхардт И. Х. 49, 265, 294

Ременьи (наст. Гофман) Э. 74,
147

Ригль В. Г. 270

Ризе (Reese) Дж. 275

Риман Г. 272, 285, 308

Римский-Корсаков Н. А. 138,
191, 217, 218, 224, 229, 240,
241

Рис Ф. 5, 22, 34, 38, 48, 286

Рихтер Г. 88, 91

Роден О. 246

Роже-Дюкасс Ж.-Ж. 199

Роллан Р. 246, 247, 285

Россини Дж. 204

Рохлиц Ф. 16, 39, 61, 294, 295,
296, 297

Рубинштейн А. Г. 55, 86

Рудольф И. 11

Руссель А. 211

Руссо Ж.-Ж. 185, 265, 279

Руст Ф. В. 316
Рюккерт Ф. 125

Сакулин П. Н. 167
Сальери А. 288
Самосуд С. А. 225
Сантини Ф. 266
Сати Э. 231
Светоний Г. Т. 258
Свитен Г. ван 296
Свифт Дж. 92
Сен-Санс К. 190, 191
Сент-Бёв Ш. О. 189, 287
Сент-Фуа М. О. Ж. 289
Сервантес де Сааведра М. 281, 323

Серов А. Н. 271
Скарлатти А. 294
Скотт В. 267
Скребков С. С. 278
Сменд Ф. 316, 319, 320, 321, 324, 326
Сметана Б. 126, 203
Соколов А. Н. 276
Соллертинский И. И. 193, 288, 289

Софокл 92, 199
Спиноза Б. 281
Станиславский К. С. 198
Стасов В. В. 156, 266
Стендаль (наст. А. Бейль) 189
Стравинский И. Ф. 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 210, 213, 228—242, 285, 312
Стрынников Р. 317

Тайер А. 285, 303
Танеев С. И. 157, 191
Тассо Т. 92, 323
Таузиг К. 84, 93, 302
Терри Ч. С. 285, 313
Тигем (Tiegem) П. ван 188
Тик Л. 124, 133, 267
Тимофеев Л. И. 170, 171, 173
Тинкторис И. 260
Толстой Л. Н. 175, 213, 226, 227
Тунц 280
Тургенев И. С. 86, 123
Тынянов Ю. Н. 187
Тьерри О. 267
Тьерсо (Tiersot) Ж. 275
Тэн И. 269, 270, 287

Уланд Л. 125,
Улыбышев А. Д. 288
Унгер Г. 321

Фейербах Л. 93
Фейнберг С. Е. 55
Феллингер Р. 93
Фетис Ф. 268, 269
Феттер В. 326
Фешотт Ж. 247, 250
Филипп И. 245
Фильд Дж. 22
Флавий И. 258
Флобер Г. 119, 175
Фолькман Ф. 78
Фонтен М. де 21
Форе Г. 198, 199, 211
Форкель И. Н. 261, 266, 267, 268, 273, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 303, 326
Франк С. 157, 184, 252
Франц Р. 301
Фрейлиграт Ф. 92
Фридендер Г. 172
Фридрих 280
Фриче В. М. 167

Хаас (Haas). Р. 275
Хамель Ф. 324
Хандшин Ж. 309
Харненкурт Г. 313
Хауптман М. 301
Хёльдерлин И. Х. Ф. 122
Хёльти Л. 125
Хиллер И. А. 294
Хильгенфельд К. Л. 299
Хильдесхаймер В. 289
Хиндемит П. 201, 211, 245
Хойс А. 289
Хокс Х. Г. 327
Хокинс Дж. 265, 266, 267, 268
Храдецкий 61
Храпченко М. Б. 267

Царлино Дж. 260, 273
Цвейг С. 246, 285
Цельтер И. 296, 300, 301, 302
Цицерон М. Т. 92
Цуккальмальо В. 138

Чайковский М. И. 285
Чайковский П. И. 125, 128, 140, 191, 193, 200, 201, 205, 206, 213, 217, 218, 226, 231, 234, 235, 236, 285

Черни К. 5, 6, 22, 23, 38, 45,
61, 300
Чичерин Г. В. 235, 287, 288,
289

Шагинян М. С. 250
Шаляпин Ф. И. 209
Шапорин Ю. А. 229
Шатобриан Ф. Р. де 173, 267
Швейцер А. 243—257, 295, 297,
298, 299, 302, 305, 306—
309, 314, 315, 318, 323, 324,
325

Швейцер О. 245, 315,
Швейцер Ш. 245
Шейбе И. 265, 293, 314
Шекспир В. 124, 189, 213,
323

Шелле И. 305
Шелли П. Б. 173, 177
Шельбле И. 301
Шенкендорф М. 125
Шеринг (Schering) А. 306,
312, 314, 316, 321

Шёнберг А. 192, 195, 198, 199,
200, 203, 211, 234, 241, 312
Шиллер Ф. 92, 122, 124, 274

Шиллингер И. 244
Шимановский К. 187, 188, 198,
239

Шиндлер А. 5, 61, 286, 287
Шлегель Ф. 177, 266
Шмидер В. 313, 323
Шмитт Ф. 198, 199, 211, 232
Шмитц А. 287, 321
Шнейдер М. 306
Шнейдер Ф. 22, 61
Шоберт И. 188

Шопен Ф. 22, 32, 33, 44, 74,
143, 177, 188, 189, 190
Шостакович Д. Д. 157, 201,
202, 206, 207, 211, 215

Шоу Б. 246
Шпис Г. 90
Шпитта Ф. 93, 243, 254, 255,
268, 275, 292, 296, 299, 300,
302—306, 307, 310, 316, 319,
323, 324, 326, 327

Штеглих Р. 314, 325
Штейн Ф. 22, 38, 49
Штиллер Г. 324
Шторм Т. 125
Штраубе К. 247, 312
Штраус И. 84, 85, 139, 153
Штраус Р. 90, 183, 211, 213,
216, 217, 241

Штрейхер И. А. 7
Шубарт Х. Ф. Д. 188
Шуберт Ф. 74, 84, 85, 86, 91,
100, 102, 127, 128, 133, 139,
143, 144, 152, 157, 161, 186,
188, 189

Шульце Г. И. 292
Шуман К. 21, 55, 73, 75, 76,
77, 86, 90, 93, 115, 127, 145,
177

Шуман Р. 22, 33, 44, 73, 74,
75, 76, 78, 79, 86, 92, 93,
95, 100, 102, 103, 114, 115,
127, 128, 133, 135, 139, 142,
143, 146, 157, 161, 177, 182,
184, 186, 189, 190, 191, 301

Шуман Ю. 78
Шурин А. 287
Шютц Г. 161, 274, 314

Щерба (Sterba) Е. 287
Щерба Р. 287

Эггебрехт Г. 321
Эйнштейн Альберт 246
Эйнштейн Альфред 185, 194
Эйхендорф И. 124, 125
Элюар П. 231
Энеску Дж. 196—211, 212, 222,
239

Эренбург И. Г. 179
Эрк Л. 138
Эрнести-младший И. А. 327

Яйэль-Траутманн М. 245
Ян О. 268, 275, 286, 287, 289,
303, 316
Яначек Л. 198, 210
Янг П. 313
Янсен И. 320

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	2
---------------------	---

МОНОГРАФИИ

Фортепианные концерты Бетховена	
Бетховен-пианист	4
Музыкальные академии Бетховена	9
Бетховен и традиция венского концерта	15
Второй концерт В-dur, op. 19	22
Первый концерт С-dur, op. 15	28
Третий концерт с-moll, op. 37	37
Четвертый концерт G-dur, op. 58	48
Пятый концерт Es-dur, op. 73	60
Иоганнес Брамс	
Жизненный путь	71
Личность	91
Симфонии. Концерты	98
Вокально-оркестровые произведения	119
Вокальная лирика	123
Хоровые произведения	136
Камерно-инструментальная музыка	139
Заключение	160

СТАТЬИ

К полемике о романтизме	166
«Эдип» Энеску и проблемы оперы XX века	196

Музыкальный театр Прокофьева	212
К премьере оперы «Война и мир» Прокофьева	225
Игорь Стравинский	228
Альберт Швейцер	243
Задачи музыкальной историографии	258
Концепции творчества и личности И. С. Баха в исторической перспективе	
У истоков	291
От Форкеля до Шпитты	296
Вопросы интерпретации	300
Шпитта	302
Швейцер и начало века	306
В поисках исторической достоверности	310
Творческий метод	317
200-летний юбилей	323
Указатель имен	328

ИБ № 1670

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ ДРУСКИН
ИЗБРАННОЕ

Редактор И. Прудникова. Художник Л. Рабенау. Худож. редактор И. Дорохова. Техн. редактор А. Агафонова. Корректор Е. Васильева. Сдано в набор 4.1.1980 г. Подп. к печ. 18/VIII — 81 г. А 09575. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 10,5. Условные 17,64. Уч.-изд. л. 17,68. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5348 Зак 1076. Цена 1 р. 40 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.