

ИОГАННЕС БРАМС



Популярность Брамса в России значительно отстает от привязанности к нему в наиболее музыкальных странах Запада. И дело не в том, что его вытесняют в сознании отечественные композиторы, большинство из которых принадлежали к противоположному лагерю, а в том, что в освоении мирового культурного наследия мы ухватились за Малера, более парадоксального и более современного, обойдя Брамса стороной, которого играют-играют, а он все равно не из числа любимых, как и Вагнер, впрочем, и многое другое. Но на зеркало неча пенять, коль рожа крива: музыка Брамса сложна и требует культуры и от слушателя, и от исполнителя.

Брамс был отъявленным консерватором. Шабаш романтизма, особенно то, что было после любимого Шумана (Лист, Берлиоз, Вагнер, национальные композиторские школы с их любовью к литературной программности) Брамсу были глубоко чужды. Брамс был мягким, отзывчивым человеком, он не считал их врагами и даже Листу посылал партитуры своих сочинений. Ему не нравилось их новаторство, он не писал программной музыки, избегал колористических и оркестровых эффектов. Он демонстративно не использовал более совершенные современные духовые инструменты. При этом он умел все, что умели они. Популярность Брамсу принесли Венгерские танцы. Такая виртуозная бравура даже у Листа редкость - овации обеспечены. В это время музыка уже делилась на легкую и серьезную, и Брамс, как и его друг Иоганн Штраус-сын, часто писал легкую (Венгерские танцы, вокальные ансамбли). Но была тяга к другому, к тому, чего он не находил в музыке того, прогрессивного, лагеря.

Друг Брамса, критик Эдуард Ганслик доказывал, что ценность музыки не определяется тем, вызывает ли она четкие ассоциации с чувствами, образами, идеями, напротив, высший род музыки непереволим на язык слов. «Чистое искусство для искусства» - приговор Ганслику левых умников, в том числе прогрессивной советской общественности. Но «чистая» музыка Брамса не услаждение слуха, не игра в формы - это выражение сложного мира и сложного человека в нем, но имманентным музыкальным образом. И воспринять такое искусство гораздо сложнее. И сам музыкальный язык, обладающий музыкальной самоценностью, неизбежно сложнее. Зачем сложности, чтобы передать то, что можно выразить словами - ночь, одиночество, страсть, единение с народом - это все можно сделать проще и будет сразу понято.

Симфонические произведения Брамса немногочисленны. Он долго не чувствовал себя мастером оркестра. Так ему казалось, но я думаю, дело в другом - должна была вырваться послебетховенская монументальная форма. Я уже говорил, что в послебетховенском симфонизме Симфонии сочиняли, но Симфоний в бетховенском

смысле не было вплоть до 70-х годов прошлого века. Брамс, Брукнер, Чайковский и Дворжак создали современный симфонизм.

Концерт для скрипки с оркестром создан в 1878 году и является в настоящее время столпом скрипичного репертуара. Несомненно, Брамс вдохновлялся скрипичным концертом Бетховена. Оркестр Бетховенской эпохи. Первая часть начинается оркестровой экспозицией основных тем - романтики давно это отбросили. Тема концерта - движение по мажорному трезвучию - эта элементарность у романтиков символизировала природу. Но уже через 8 тактов резко смещается гармоническая основа, а потом появляется третий элемент главной темы - тяжелые шаги вверх - завоевание. Затем тутти повторяется первый элемент. Трехэлементность темы немыслима у композиторов другого лагеря - слишком сложно и что с этих потом делать? Но сложности посылка требует искусной и очень детальной работы с материалом, что было в послебетховенскую эпоху утрачено.

Далее у Брамса дается побочная тема, а потом возникает минорная заключительная партия с острым наступательным рисунком, приводящим к тревожному тутти, в кульминации которого вступает солист. Музыка долго не может успокоиться, пока оркестр не начинает играть главную тему, а солист оплетает ее кружевом орнамента. И вот побочная тема - но здесь оказывается, что мы ее не слышали: в оркестровой экспозиции был только ее зачин. Минорная заключительная тема приводит к бурному началу разработки. Но оно прерывается новой щемящей темой (*tranquillo* - спокойно, но это щемящий покой). Далее бурное развитие продолжается и на вершине возникает мощная реприза главной темы (это любимый прием Чайковского). Дальнейшее развитие музыки повторяет экспозицию и приводит к каденции. Как композитор-консерватор Брамс предоставил сочинение каденции исполнителю.

Вторая часть концерта сочинена в трехчастной форме. Вначале певучую мелодию играют духовые инструменты и их холод контрастирует с нежностью мелодии. Холод исчезает, когда вступает скрипка, она повторяет мелодию, а затем музыка становится очень взволнованной и эмоционально открытой (средний раздел), но и возвращение исходного материала не ослабляет эмоционального воодушевления.

Финал написан в духе венгерских танцев в форме Рондо, как и полагается композитору-консерватору, но сколько в этом Рондо неожиданностей, искусной игры мотивами, которые подхлестывают неукротимое движение.

Консервативна ли музыка Брамса по сути? Да, если учесть, что предпосылки ко всем композиторским приемам можно найти у венских классиков. Но сколь далеко он пошел вперед, сколь далек его эмоциональный мир от любимых им гениев. Что же, это все равно консерватизм, потому что мировая музыкальная цивилизация шла к светлому будущему совсем другим путем. И неважно, куда вел этот, путь, всем и так было понятно, какая дорога верная. Запомните: путь консерватора становится тернистее пути новатора, если ревнитель традиций пытается их развивать.

Симфония N 1 до минор соч.68 была закончена на два года раньше Концерта, хотя Брамс работал над ней многие годы. Поклонники Брамса называли ее 10-й симфонией Бетховена, и это было справедливо, впервые после 9-й появилась Симфония такого масштаба. Но эмоциональный масштаб этой Симфонии исключителен и для Брамса, три последующих его симфонии не столь грандиозны, хотя любая из них может быть самой любимой. Симфония написана для бетховенского состава оркестра, только в Финале участвуют тромбоны. Вступление к 1-й части сразу воссоздает трагический колорит, под глухие удары литавр мучительно и медленно поднимается тема скрипок. Во вступлении появляются почти все основные мотивы 1-й части, поэтому фактически в Симфонии две экспозиции, как и в Концерте. *Allegro* 1-й части начинается тем же восходящим мотивом. В этом мучительном движении все спаяно, мы почти не замечаем побочной темы, только гневные призывные триоли заключительной партии зовут нас дальше. Триольный гневный мотив пронизывает всю разработку, где все время состояние неуверенности пытается разрешиться самоутверждением. (Подобная эмоциональная

сконцентрированность не встречается ни у Брамса, ни у его современников, пожалуй, мы найдем такое только Малера периода 5-й симфонии и Альбана Берга. Да и само мироощущение консерватора удивительно, это не из прошлого - этого эпоха Достоевского!). Трагизм 1-й части как бы зависает в конце, не находя выхода - круг обреченности замыкается.

Вторая часть (в ми мажоре) начинается светлой темой, но ее течение все время прорывается беспокойством. Очень красивая восторженная побочная партия у гобоя дает короткое отдохновение, а после экспозиции следует широко развитый эпизод, заменяющий разработку - его эмоциональная открытость заставляет вспомнить Чайковского. В репризе главная светлая тема почти неузнаваема, в ней полностью утрачен покой, только побочная тема (в репризе эту тему играет солирующая скрипка, к которой присоединяется валторна) вновь полна света, но света печали.

В циклической форме Брамса нет стремительных Скерцо - типичных для Бетховена. 3-я часть (ля бемоль мажор) начинается очень певучей музыкой, которая поначалу кажется приветливой и бесхитростной, но она все время изменяется и неуловимо ускользает, давая место неожиданным фантастическим образам. 3-я часть - самая светлая в Симфонии - это мир Шумана, столь почитаемого наставника и старшего друга.

Финал симфонии начинается вступлением, в котором снова воцаряется трагизм 1-й части. Но композитор словно не знает, куда идти. Брамс, по-прежнему консерватор, этот прием он заимствовал у Бетховена - 9-я симфония, 29-я соната - финалы которых тоже начинаются вступлением-поиском, вступлением-преодолением. Но форма формой, а музыки такой у Бетховена нет. Поиск приводит к сгущению мрака и в этот момент как Благая ветвь с небес звучит светлый мотив у валторны. И все преобразуется - все в ожидании чуда. И оно наступает - победно и легко вступает главная тема Финала. В окончании этой мелодии есть общее с темой «Оды к радости» из 9-й симфонии Бетховена и это, конечно, не случайно, именно этим Брамс сам настаивает, что это - 10-я симфония. Но похожесть этой завитушки должна только подчеркивать различие тем - тема Бетховена от насвистывающей Карманьолы, а в основе темы Брамса - протестантский хорал. Мой Бог - Моя твердыня! Мы знаем, что радостная и торжественная музыка обычно бывает очень скучной. Да финал Брамса - это восхождение к радости. Но сколько свободы в этом подъеме, сколько возвратов сомнений. После разработки Брамс пропускает главную тему финала и сразу дает побочную, столь же светлую и озаренную. Но главная тема притаилась и ждет, вдруг она мрачно возникает в басу и ломает все, движение приобретает неистовый характер, на вершине его - Хорал медных - как явление Бога у Брукнера.

Я знаю очень немного хорошей торжественной музыки. Прежде всего это Увертюра к «Майстерзингерам» Вагнера и финал 1-й Симфонии Брамса. Чувство свободы - это то, что отличает эти два произведения, поэтому их никогда не передают по радио в дни всенародных торжеств.

Одна знаменитая дамская писательница спрашивала: Любите ли вы Брамса? Но Брамс вовсе не атрибут хорошего вкуса, и не надо его любить из чувства приличия.

январь 2000 года