

## СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СВЕТСКИХ КАНТАТ И. БРАМСА

О. Pankratova

### STRUCTURE FEATURES OF I. BRAHMS'S SECULAR CANTATAS

Основное внимание автора уделено рассмотрению влияния строфики на вокально-оркестровую музыку Брамса. Светские кантаты детально анализируются с позиций взаимодействия словесной и музыкальной структур, использования куплетно-вариационных и вариантных песенных форм, стремления к метастрофике, совмещения влияния вокальной и инструментальной форм на музыкальную композицию. Статья снабжена таблицами, демонстрирующими музыкальную форму кантат, а также нотными примерами.

*Ключевые слова:* И. Брамс, светские кантаты, «Рапсодия», «Песнь судьбы», «Нения», «Песнь парок», строфическая форма, метастрофическая форма, эквистрофическая форма, гетерострофическая форма.

Author's main attention is drawn to the examination of the influence of stanzaic prosody upon Brahms's vocal and orchestral music. Secular cantatas are analyzed in details from the point of view of the interaction of word and music structures, the use of couplet-variation and variant song forms, the striving for metaphysics, the combination of the influence of vocal and instrumental forms upon a music composition. The article is provided with tables demonstrating music form of cantatas as well as with score examples.

*Key words:* I. Brahms, secular cantatas, «Rhapsody», «Fate song», «Nenya», «Parques's song», strophic form, metastrophic form, equistrophic form, heterostrophic form.

В исследовательской литературе рассмотрение вопросов музыкальной формы Брамса породило мнения, порой существенно отличающиеся друг от друга. Отчасти, это связано с тем, что они фиксируют разные стороны формообразования сочинений Брамса. Большинство из них, однако, совпадает в том, что композитор придерживался традиционного ракурса в восприятии музыкальной формы. Опорой для такого рода заключений явились как анализ творчества композитора, так и некоторые его высказывания.

Отношение Брамса к феномену формы сложилось довольно рано, о чем свидетельствует запись в «Волшебной шкатулке юного Крайслера»: «Форма – это то, что возникает через тысячи лет упорного труда самых лучших мастеров, а также и то, что не каждый последователь может в одночасье сделать своим. Верхом самонадеянности было бы считать, что нужно идти на ощупь к тем знаниям, которые уже и так в достатке и совершенстве обретенны предшественниками» (цит. по [11, 71]). Позднее А. Шенберг (в 1929 году), воспринявший от Брамса многие композиционные приемы, сформулировал похожую мысль: «То, что законы старого искусства действительны и для нового времени, для меня очевидно. Если они поняты, изучены и правильно сформулированы, становится понятно, как их использовать, и отпадает потребность в новом учении» (цит. по [11, 58]). О приверженности Брамса традиционным формам говорится и в словаре Гроува: «Будучи последователем лейпцигской школы, Брамс сохранял верность традиционным формам „абсолютной“, т. е. непрограммной музыки...», но с

оговоркой, что «традиционализм композитора обманчив»<sup>1</sup>.

Как известно, Брамса считают последователем Бетховена в области симфонизма. Авторами была даже подмечена преемственность стиля, идущая от Баха (Бах – Бетховен – Брамс). Тем не менее, музыка и форма Брамса имеет и существенные отличия от бетховенской. В. Фуртвенглер подчеркивал, что «по форме его музыка с возрастом, в отличие от бетховенской, становилась все более простой, лаконичной, концентрированной» (цит. по [11, 58]). Исследователь Вернер Чесла (Werner Czesla), кроме того, обнаруживает «непрерывное сокращение исходного материала», указывающее, по его мнению, на технику, которая в начале XX столетия найдет отражение в атональной музыке», но при этом делает вывод, что Брамс «проявил себя и как продолжатель позднего Бетховена» [10, 72].

Светские кантаты Брамса – «Рапсодия», «Песнь судьбы», «Нения», «Песнь парок» – относятся к зрелому периоду творчества и в некоторой степени демонстрируют результаты его поисков в области формы, которые впоследствии привели к ее «новому типу», объединяющему, по выражению Ханса Адольфа Нойнцига (Hans Adolf Neunzig),

<sup>1</sup> В качестве примера в словаре Гроува приведены симфонии Брамса: «Все его 4 симфонии следуют четырехчастной схеме, устоявшейся со времен венского классицизма, однако драматургия цикла всякий раз реализуется им самобытно и по-новому. Общим для всех симфоний Брамса является повышение смысловой весомости финала, который по объему и по степени насыщенности тематическими преобразованиями соперничает с первой частью (что, в общем, нетипично для добрамсовского непрограммного симфонизма и предвосхищает тип „симфонии финала“, характерный для Малера)» [6, 135].

«различные принципы формообразования на новом витке» [12, 118]. Эта тенденция была подмечена и Виктором Урбанчиком (Viktor Urbantschitsch), он отмечал «идеальный синтез вариационной формы и сонаты» в камерной музыке Брамса [13, 272].

Приведем и слова Кристиана Мартина Шмидта (Christian Martin Schmidt), который, обобщая эти наблюдения, рассматривает форму в произведениях Брамса в историческом аспекте: «Строгость, с которой он подчиняет свою композицию архитектурным принципам, это реакция на процесс разрушения формы, который наметился в XIX столетии... Брамс направил все свое внимание на решение вопроса, который стоял перед композиторами со времен Баха, а именно: как при сквозном развитии сочетать образную насыщенность и осмысленно заполненное временное пространство» (цит. по [12, 118]).

Будем иметь в виду, что ракурс исследования композиционных особенностей кантат учитывает и влияние слова на становление формы в вокально-симфонической музыке. Суть данного вида формообразования, на наш взгляд, лучше всего отражает понятие «строфическая форма» в современном толковании.

Идея строфики (строфичности) как составляющая музыкальной формы вокальных и хоровых сочинений давно нашла применение в отечественном музыковедении<sup>2</sup>. Для прояснения трактовки этого понятия привлечены сведения из литературоведческих источников.

Термин «строфа» возник в древнегреческой трагедии и означал отрезок певческого текста, исполняемый между двумя поворотами в торжественном шествии хора. В этом смысле понимает строфу и В. Васина-Гроссман: «Строфа – термин, заимствованный из древнегреческого искусства; так называлась часть песни, исполнявшейся во время торжественного шествия хора в греческой трагедии. Точное значение этого слова „поворот“ связано, очевидно, с определенным движением хора во время пения» [2, 12]. Часто под «строфой» понимают только схему рифм, повторяющуюся во всех строфах стихотворения.

В словаре литературоведческих терминов Л. Тимофеева о строфе сказано следующее: «Строфа – сочетание стихов, объединенных общей рифмовкой и представляющих ритмо-синтаксическое целое, редко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и другими признаками» [7, 378]. Определение понятия «строфика» в поэзии находим там же. В. Никонов разделяет свою характеристику строфики на два пункта: 1) учение о строфе; 2) совокупность строфического строения произведений того или иного поэта, например, строфика Пушкина.

<sup>2</sup> Происхождение этого понятия связывают с поэтикой, поэтому в музыкальном контексте его толкование может отличаться.

Сходным образом определяет строфу и немецкий литературовед Дитер Бройер (Dieter Breuer): «Строфа объединяет несколько повторяющихся стоп, и эта цикличность создает внутреннюю взаимосвязь в строфе» [9, 53]. Надо отметить, что использование поэтического термина «строфа» проникало в музыкальную практику постепенно. Например, И. Лаврентьева рассматривала поэтическую строфу в параллели с музыкальной структурой. Свои наблюдения она описывала так: «Поэтическая строфа обычно является законченной смысловой единицей, довольно значительной по масштабам и четко отграниченной, что делает очень естественным строфическое членение музыкальной формы. Строфе при этом чаще соответствует период; краткие строфы нередко объединяются попарно в период из двух предложений» [4, 35]. Процесс перехода поэтической терминологии («строфический», «строфа») к понятиям музыкальной формы был поддержан и другими исследователями. Однако, если говорить о куплетной форме, то В. Холопова рекомендует пользоваться традиционной музыкальной терминологией, поскольку термин «строфическая форма» целесообразно применять к «соответствующей структуре стиха» [8, 32]. В. Костарев же в своей статье «Строфичность и вокальное формообразование» пользуется термином музыкальной строфы для описания структурных закономерностей в музыке: «Музыкальная строфа – это понятие, связанное с любым построением тонально замкнутого и незамкнутого типа, с цельной или дробной структурой, песенного или речитативного характера, выполняющим любую функцию в музыкальном целом, но ограниченным определенным единством смысла. Иными словами, музыкальная строфа – это музыкально-смысловой период» [3, 99–100]<sup>3</sup>.

Подобное определение музыкальной строфы не всегда соответствует контексту вокального сочинения, но содержит важные наблюдения, касающиеся процесса вокального формообразования. В. Костарев также пишет, что строфическое деление может сочетаться с такими принципами музыкального формообразования как контраст, репризная повторность или непрерывное обновление музыкального материала (сквозное развитие). Таким образом, на основе строфичности возникают различные формы – трехчастные, рондо и рондообразные, смешанные, сонатные или даже сквозные, где каждая строфа получает новое музыкальное воплощение, что нередко встречается в форме вокальных и хоровых сочинений.

Интересна точка зрения Р. Берберова по поводу влияния стихотворной строфы на принципы формообразования в хоровой музыке: «...нали-

<sup>3</sup> Как указано в статье В. Костарева, выражение «музыкальная строфа» впервые встречается в книге Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XIX века в ее связях с литературой и театром» [5, 500–501].

чие поэтического текста является важным (хотя и не лежащим на поверхности) корректирующим обстоятельством, служит тем структурно-психологическим регулятором или балансиром, который подключает по ходу процесса формирования те или иные компенсаторные силы: строгую конструктивность формулирующей логики и структурности последовательного литературно-поэтического повествования... или же свободную деструктивность постоянной изменчивости содержания поэтических строф» [1, 6].

Как пишет Р. Берберов, «одним из результатов всего этого и является особо значительная роль в хоровой музыке так называемых „смешанных“ или свободных композиций, далеко не всегда допускающих принципиально четкую дифференциацию друг от друга и основанных на взаимопроникновении указанных полярностей» [1, 6]. В отношении вокально-хоровой музыки исследователь дает такой комментарий: «...необходимо специально остановиться на роли строфического принципа в строении вокально-хорового сочинения. Данный принцип вообще можно принять за изначально-основной, наиболее естественно присущий музыке с текстом способ организации, в той или иной мере почти всегда проглядывающий сквозь закономерности иных структур» [1, 17]. Это привело к необходимости ввести «специальное понятие строфической формы как таковой (по схеме abcd), в отличие от подразумеваемой обычно под этим названием повторно-куплетной структуры (по схеме aaaa)» [1, 17]. Своего рода итогом рассуждений Р. Берберова о строфической форме в вокальной и хоровой музыке стала классификация различных строфических структур, которая приводится ниже. Она включает в себя полярные случаи – метастрофическую (сквозную) и эквистрофическую (куплетную) формы, а также гетерострофическую (сочетающую черты двух предыдущих форм):

1) структура, основанная на постоянном обновлении музыкального материала в каждой последующей поэтической строфе – *метастрофическая*, тематически разнострофная форма (свободная или сквозная вокальная форма);

2) противоположная ей разновидность (обычно ее считают собственно куплетностью), которую следует, очевидно, назвать структурой *эквистрофической*, тематически равнострофной, однородной типа *aaaa*;

3) строфические структуры *смешанно-вариантного типа*, оптимально сочетающие в себе черты двух противоположных друг другу предшествующих типов, логика подсказывает, что они должны обладать наиболее богатыми экспрессивными возможностями; на практике подобная комбинаторная строфичность – эту структуру можно назвать *гетерострофической*, то есть объединяющей различные типы строфичности, – применяется в профессиональной музыке (особенно начиная с XIX века) чаще, чем оба вышеназванных типа.

Как показывают практические наблюдения, наибольшее число вариантов связано с промежуточным типом строфической формы – гетерострофическим, поскольку внешняя и внутренняя структуры в нем менее всего регламентированы. Получается, что и в том случае, если материал не обновляется, и тогда, когда происходит незначительное варьирование материала и минимальное (или вовсе отсутствующее) изменение структуры, форма не перестает быть строфической. Таким образом, музыкальная строфика подразумевает все богатство вариантов тексто-музыкально-структурного взаимодействия.

Принимая во внимание вышеизложенное, попытаемся определить влияние строфики на вокально-оркестровую музыку Брамса в опоре на следующие позиции:

1) взаимодействие словесной и музыкальной структур;

2) использование куплетно-вариационных и вариантных песенных форм;

3) стремление к метастрофике;

4) совмещение влияния вокальной и инструментальной форм на музыкальную композицию вокально-симфонических сочинений.

В светских кантатах на уровне формы обнаруживаются сходные признаки. Вот некоторые из них:

– наличие вступления;

– предпочтение трехчастности, она распространяется как на композиционную структуру произведения в целом, так и на строение отдельных частей (отвечает строфическому строению текста и согласуется с идеей музыкальной строфики);

– вариантная структура финала.

В построении вступлений отмечается отход от квадратности, четкого структурирования материала, что актуально и для других частей формы. Отметим этот признак – уход от квадратности и стремление к сквозному строению – как один из отличительных свойств формообразования Брамса.

Трехчастность в кантатах проявляется по-разному. На уровне формы всего произведения она может быть выражена в репризности, а в отдельных случаях (как, например, в «Рапсодии») – в использовании нового материала в финальной части. Внутренние разделы всей формы также нередко представляют собой замкнутые трехчастные построения с варьированной репризой. Однако, форма от этого не становится статичной, напротив, трехчастность Брамса, сочетающаяся со строфичностью, потенциально обладает множеством вариантных решений.

Не менее важная роль в строении светских кантат отведена финалу, который может включать новый материал, но чаще корреспондирует с предшествующим тематизмом. Так, например, в финале «Рапсодии» экспонируется новый материал – хоральная и «романтическая» темы; в «Песне судьбы» звучит «утешительная» оркестровая постлюдия; в «Песне парок» репризное проведение

темы вступления у оркестра сопровождается уни-сонными репликами хора; в «Нении» используется измененная реприза вступления и хорового фугато первой части.

Композиция «*Рапсодии*» образует сложную двухчастную безрепризную форму с вступлением и кодой (общую схему формы см. в *Таблице 1*).

Во вступительном разделе можно выделить две части – собственно оркестровое вступление и его вариант, связанный с появлением партии голоса. Первая часть (т. 48–115) – представлена трехчастной репризной композицией, внутри которой, с одной стороны, получает развитие строфическая идея, а с другой – принципы вариационности. Они пронизывают как вокальную, так и оркестровую ткань. Музыкальная реприза первой части (*пример 1*) совпадает с репризой текста:

Ach, wer heilet die Schmerzen  
denn, dem Balsam zu Gift ward?  
(Der sich Menschenhass  
aus der Fülle der Liebe trank)<sup>4</sup>  
Кто исцелит страдальца раны?  
Лекарство отравляет кровь.

Тематизм первой части вырастает из отдельных интонаций-реплик, и структура реагирует на тематическую текучесть подвижным, неравномерным строением. Если в экспозиционном разделе первой части еще прослеживаются определенные структуры, о чем говорит объединение и дробление фраз, и даже некоторая квадратность, то в среднем развивающем разделе преобладает сквозное развитие. Оно характеризуется сглаживанием каденционных построений и плавностью гармонических переходов на гранях разделов формы. Главное в этом разделе – отсутствие структурно оформленной темы. Композиционный план финала (2-й части) выглядит так:

d	e	e <sub>1</sub>	e <sub>2</sub>	d <sub>1</sub>	e <sub>3</sub>	e <sub>4</sub>	кода
C	Es	H	G	C	Es	As	C

В нем тематизм представлен двумя темами, первая из которых (d) напоминает хоральные мелодии, а вторая (e) отличается от нее большей свободой и может быть названа романтической. Хоральная, структурно устойчивая тема занимает экспозиционный раздел и репризу финала, а вторая тема является материалом контрастной середины и ведет себя почти как лейтмотив, появляясь в различные моменты становления формы. Ее включения связаны с тональными преобразованиями и структурным сокращением темы. Такое разделение тематизма в некоторой степени может быть обусловлено образным рядом (обращение к «Отцу любви» выливается в хоральную тему, а слова, адресованные путнику, находят отражение в чувственной романтической теме). Однако структура финала подчиняется скорее музыкальным принципам драматургии, построенной на раскрытии и взаимодействии (иногда противопоставлении) двух дополняющих друг друга образов. Подклю-

чение хорового пласта фактуры в данном разделе формы также оказывает влияние на становление структуры и развертывание тематизма, насыщая музыкальную ткань то аккордовым, то полифоническим звучанием. В хоровой фактуре происходит интенсивная мелодизация и, что особенно важно, – кристаллизация, выделение наиболее характерных интонаций<sup>5</sup>. В рамках всей композиции данный процесс можно обрисовать как движение от «рассредоточенного» тематизма к становлению темы, а затем вычленению ядра этой темы. Он охватывает не только тематическое строение, но и структуру, отражаясь в идее постепенной кристаллизации формы и движении от сквозных принципов строения к лаконичным, замкнутым формам.

Влияние строфики на музыкальную композицию «*Рапсодии*» сказывается в двух моментах: а) в отсутствии музыкальной повторности на уровне крупных разделов формы, что говорит о претворении метастрофического варианта строфики; б) в «компромиссном» сосуществовании вокальной и инструментальной формы.

Контрастно-составную структуру «*Песни судьбы*» во многом определило противопоставление божественного и земного начал, содержащееся в тексте (схему общего строения композиции см. в *Таблице 2*).

Помимо двух основных частей (А, В), композиция содержит вступление и постлюдию (оркестровое заключение на материале вступления).

Основу экспозиционного раздела I части составляют три музыкальные строфы (a, b, c), повторенные вариантно. Общая структура сочетает в себе черты строфики и двухчастности, присущей куплетно-вариантной форме, что проявляется в изменениях мелодии, гармонической подвижности, структурных сокращениях, интонационном развитии<sup>6</sup>.

Композиционную модель II части «*Песни судьбы*» составляет сложная трехчастная форма, в которой крайние части (d) подчиняются строфическому принципу развития, а середина являет собой более четкую структурную организацию. В отличие от строфики I части, где структурное развитие вылилось в три музыкальные строфы, здесь действует сквозной принцип. Музыка довольно детально следует за текстом, как на словах «*Es schwinden, es fallen*» («их бросает, они падают», т. 121–125 – *пример 2*). А также на словах «*Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen*» («как волны с утеса на утес бросает их», т. 145–152 – *пример 3*).

<sup>5</sup> Например, интонации уменьшенной терции, которая по мере приближения к коде становится все более самостоятельной и, тем самым, способствует концентрации тематизма в финале.

<sup>6</sup> Структурное равновесие достигается разными приемами. Избегая буквальной повторности, Брамс использует, например, варьируемый повтор музыкального материала экспозиции: тема хоровой партии отдана оркестру (скрипки), затем она влетает в полифонический хоровой фрагмент. Отметим, что все три строфы варьируются при каждом повторном проведении.

<sup>4</sup> В скобки взяты фразы, повторенные в репризе с вариационными изменениями.

Реприза Allegro отмечена динамизацией всех процессов и нарастанием общего напряжения, в ней выделяются, прежде всего, структурные и тональные сдвиги. При сопоставлении сходных фрагментов из экспозиции и репризы (тт. 132–145, 294–304) видно, как сжимается структура и концентрируется музыкальный материал.

В середине – фугато<sup>7</sup> (e, e<sub>1</sub>) – используются формообразующие приемы, характерные для фугированных форм, в сочетании с логикой развертывания поэтической мысли. При помощи полифонических и гармонических средств (тонального сдвига в сторону b-moll, т. 193–256) подчеркнут мрачный колорит текста:

Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn  
Нам не дано обрести покоя на земле<sup>8</sup>

Как видно, в структуре II части (Allegro) точно так же, как и в поэтическом тексте, борются противоположные начала: в музыкальной композиции сопоставляются структурная замкнутость и сквозное развитие, текучий и резко отграниченный тематизм, тональная устойчивость и многообразие тональных сдвигов.

Постлюдия, замыкающая композицию «Песни судьбы», тонально и тематически подготовлена материалом коды второй части, построенной на органном пункте «с», который предвосхищает C-dur – тональность инструментального заключения. С точки зрения формы роль постлюдии заключается в создании структурных арок в композиции (репризности), но в то же время и в вариантной трактовке репризы, которая вносит изменения в драматургию сочинения и модифицирует поэтическую идею, позволяя воспринять ее в новом ракурсе. Органичное переплетение композиционных линий поэтического и музыкального замыслов трансформирует первоначальную концепцию, что говорит о синтезирующем соединении вербальной и музыкальной конструкций сочинения.

Резюмируя музыкальную идею произведения, отметим, что она в «Песне судьбы» прочно связана с литературной программой. Смысловой контраст реализован в тематизме, фактуре, ритмике частей; их строение отличается сочетанием строфики, вариационности и замкнутых форм в первой части, строфики и сквозного развития во второй. Кроме того, в данном сочинении средствами музыкальной лексики отображена, вероятно, и другая идея – движение от гармонии к хаосу, а затем снова к гармонии, но на новом витке развития.

«Нения» изложена в сложной трехчастной форме (схему см. в Таблице 3).

Коренное отличие формы данного сочинения от других композиций, по нашему мнению, во многом обусловлено структурой стиха. Как уже

<sup>7</sup> Первый раз фугато звучит в тональности c-moll, второй – b-moll. Таким образом, здесь наблюдается уход в сторону субдоминантовых тональностей (по отношению к исходной c-moll).

<sup>8</sup> По смыслу текст переключается с идеей VI номера «Немецкого реквиема»: Denn wir haben hie keine bleibende Statt, || sondern die zukünftige suchen wir (У нас нет на земле пристанища, || но мы ищем его в грядущем).

упоминалось, в «Нении» Шиллера используется «элегический дистих» (двустрочный стих), который строится иначе, чем поэтическая строфа. Четыре начальных дистиха соответствуют первой части «Нении» (после оркестрового вступления), пятый и шестой относятся ко второй части, а заключительную часть композиции формирует последний, седьмой, дистих. Неравномерное распределение текста определяет сложность структуры первой части. Она состоит из шести музыкальных строф:

a b a<sub>1</sub> b c d  
D A A A F fis

Им соответствуют следующие поэтические строки:

a – Auch das Schöne muss sterben  
b – Das Menschen und Götter bezwinget, nicht die  
eherne Brust rührt es den stygischen Zeus  
a<sub>1</sub> – Einmal nur erweichte die Liebe den Schatten-  
beherrscher  
b – und an der Schwelle noch, streng, rief er zu-  
rück sein Geschenk  
c – Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die  
Wunde, die in den zierlichen leib grausam der Eber  
geritzt

d – Nicht erretet den göttlichen Held die  
unsterbliche Mutter, wenn er am skäischen Thor  
fallend sein Schicksal erfüllt

В композиции I части проступают признаки песенной и метастрофической форм, которые не противопоставляются, наоборот, отражают различные стороны строфического формообразования. Наиболее характерным моментом «Нении» является то, что первая музыкальная строфа представлена в виде экспозиционного раздела фути. Ей соответствуют традиционные отношения тональностей и порядок проведения тем. Однако в законченную футу полифоническое развитие не выливается, а прерывается вторжением нового материала (b), который может быть рассмотрен и как интермедийное построение.

Второй строфе текста «Einmal nur erweichte...» («Только однажды смягчила любовь...») соответствует развивающий раздел фути (третья музыкальная строфа a<sub>1</sub>), который сталкивается с материалом строфы «b», а затем гибко переходит в пятую строфу (c)<sup>9</sup>. Таким образом, фуга не проходит всего цикла развития, что вполне отвечает полифоническому стилю Брамса<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> В пятой и шестой музыкальных строфах следует отметить тональную модуляцию из F-dur в fis-moll, которая придает окончанию первой части драматический оттенок.

<sup>10</sup> Использование фути в первой части крупной вокально-симфонической композиции не типично. Как правило, фуга является итогом развития, кульминационным моментом, заранее подготовленным, как, например, в «Немецком реквиеме». Такая трактовка фути зачастую определяет и характер ее тематизма, который отличается яркостью, гимничностью, четкой ритмической пульсацией. В данном случае фуга имеет скорее пасторальное звучание, в ее основу положена песенная тема. Трехдольная пульсация сообщает ей большую ритмическую свободу и позволяет преодолеть квадратность структуры. Такое сочетание – фугированных форм и песенного тематизма – у Брамса встречается не часто.

Музыкальная форма II части «Нении» представляет собой замкнутое репризное построение, где строфы «f» (Cis-dur, на слова «Siehe, da weinen die Götter» – «смотри, плачут боги») и «g» (E-dur, на слова «dass das Schöne vergeht» – «что прекрасное уходит») обрамляются строфой «e» (Fis-dur, на текст пятого дистиха). Наличие двух строф в средней части подчеркнуто и тонально (E-dur, Cis-dur).

5. Aber sich steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus, Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.	Выходит она из пучины морской, Вокруг нее – nereиды. И скорбная песнь звучит над водой О сыне – герое Ахилле.
6. Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, Daß das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.	Плачут и боги, плачут богини, Что красота умирает, Что совершенство не вечно.

Таким образом, четыре музыкальные строфы, две из которых служат обрамлением, воплощают текст двух дистихов, аналогов поэтических строф. Следовательно, в музыкальной форме второй части «Нении», с одной стороны, прослеживается репризность, с другой – влияние музыкальной строфики.

Третья часть содержит три варианта поэтической строфы (седьмой дистих) в тональном обрамлении ре мажора:

7. Auch ein Klaglied im Mund der Geliebten ist herrlich, Denn das Gemeinde geht klanglos zum Orkus hinab	Но даже слезы любящих прекрасны! Пусть злое исчезнет в небытии.
---	--

Появление репризы в третьей части, связанной также и с возвратом исходной тональности, может быть истолковано как примирение с судьбой, как надежда на счастливый исход. Подобная трактовка поэтической формы Брамса расходитя с замыслом автора текста, музыкальными средствами композитор преодолевает довольно пессимистичный настрой финала. Характеризуя формообразование «Нении» в целом, можно сказать, что в нем сочетаются несколько композиционных принципов, а именно: фуга, репризность, вариационность и строфики.

В музыкальной композиции сочинения «*Песнь парок*» семь строф стихотворения распределены следующим образом: в первой части задействованы пять строф, шестая строфа текста приходится на вторую часть, а седьмая использована в коде (см. *Таблицу 4*).

Кратко обозначим распределение текста в форме:

a <sub>1</sub> – Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht...
a <sub>2</sub> – Der fürchte sie doppelt, den je sie erheben...

a <sub>3</sub> – Erhebet ein Zwist sich, so stürzen die Gäste...
a <sub>4</sub> – Sie aber sie bleiben in ewigen Festen...
a <sub>5</sub> – Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Atem...
b – Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge...
a <sub>6</sub> – So sangen die Parzen...

В первой части ведущими принципами строения стали строфика и вариационность, а объединяющим – трехчастность. Структура музыкальных построений в «Песне парок» строго соответствует масштабу текста – неравномерность строк и их количество в строфе учтено в музыкальной структуре каждой строфы. Словесные повторы совпадают с музыкальными.

Что касается тематизма, то на всем протяжении, за исключением раздела *Andante*, доминирует одна тема (*пример 4*). Она и подвергается интенсивным преобразованиям по мере развития драматургической идеи сочинения. Вариационные изменения темы и строфическая неповторность способствует нарастанию напряженности в движении от одного построения к другому, и этот прием обостряет процесс формообразования.

В репризе возврат экспозиционного материала с текстом первой строфы на короткое время прерывает поступательное развитие и образует структурную арку. Следующий раздел формы – масштабный гомофонно-полифонический фрагмент, поэтическую основу которого, как было упомянуто, составляет пятая строфа, – фактически выполняет роль развернутой коды<sup>11</sup>.

Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern Und meiden im Enkel die ehemals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn.	И око свое отвращают от целых они поколений, стараясь не видеть во внуке черты когда-то любимого предка.
---	--

Полифоническая часть данного фрагмента продолжает имитационное развитие, начатое в материале третьей строфы (т. 61–69). По форме данный раздел условно делится на два построения: в первом строфическая повторность сочетается с вариационностью (мелодики, гармонии и фактуры), второе же опирается на сквозное развитие.

Вариационность в «Песне парок» становится основной идеей формообразования. В результате всех процессов образуется трехчастная структура с вступлением и заключением, сочетающая в себе признаки строфической и вариационной форм.

<sup>11</sup> В гомофонном разделе всего фрагмента изменяется жанровая сторона музыки: танцевальность сопровождается переменной метра с 4/4 на 3/4, аккордовый склад привносит черты хоральности, чему способствует также ровная ритмика. В полифонической части фрагмента используются имитации в соединении с гомофонией, а также фугато, ограничивающееся лишь несколькими имитационными проведением.

Подводя итоги структурным закономерностям в названных сочинениях, отметим следующее:

1) для Брамса строфика служит универсальным средством свободного выражения музыкальной мысли в вокальной форме, масштабная литературная идея и структурный замысел поэтического источника в определенной степени становятся для нее организующим началом;

2) репризность, свойственная музыкальной драматургии, является доминирующим композиционным принципом в указанных сочинениях,

она в большей мере, чем другие закономерности музыкального формообразования, влияет на изменения в смысловой и структурной трактовке поэтического текста;

3) строфика, являясь обязательной составляющей формы с текстом, присутствует во всех вокально-симфонических сочинениях, но в сочетании с другими принципами формообразования – трехчастностью, вариационностью, сонатностью и фугой.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов муз. вузов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
2. Васина-Гроссман В. Вокальные формы. – М.: Музгиз, 1960.
3. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование // Советская музыка. – 1978. – № 12. – С. 90–102.
4. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978.
5. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1.
6. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001.
7. Тимофеев Л., Тураев С. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.
8. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб: Лань., 2001.
9. Breuer D. Deutsche Metrik und Versgeschichte. – München, 1981.
10. Czesla W. Motivische Mutationen im Schaffen von Johannes Brahms // Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. – Bonn, 1967.
11. Krehahn T. Der fortschrittliche Akademiker. – München, Salzburg, 1998.
12. Neunzig H.-A. Johannes Brahms. – Reinbek b. Hamburg, 1977.
13. Urbantschitsch V. Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms // Studien zur Musikwissenschaft 14. – Wien, 1927.

### ТАБЛИЦЫ

Таблица 1

вступление и речитатив	I	II	кода
A	B	C	
a a <sub>1</sub> т. 1–18; 18–47	b c b <sub>1</sub> т. 48–72; 73–89; 90–115	d e e <sub>1</sub> e <sub>2</sub> d <sub>1</sub> e <sub>3</sub> e <sub>4</sub> 116; 128; 135; 141; 146; 158; 162	d <sub>2</sub> т. 167–175
c	c f c	C Es H G C Es As	C

Таблица 2

прелюдия	I	II	постлюдия
вступление	A	B	заключение
т. 1–28	a b c a <sub>1</sub> b <sub>1</sub> c <sub>1</sub> кода т. 29; 41; 52; 69; 75; 85; 91–103	d fugato (e e <sub>1</sub> ) d <sub>1</sub> т. 111–192; 193; 221; 273–379	т. 380–409
Es-dur	Es c B Es B B Es	c c f b c c	C-dur

I	II	III
(вступление) A	B	A <sub>1</sub> + кода
a b a <sub>1</sub> b c d т. 25; 41; 47; 59; 65; 75	e f g e т. 85; 97; 107; 119	a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> т. 149; 162; 166; 175-181
(D) D A A A F fis	Fis E Cis Fis	D G D D

Таблица 4

вступление	I	II	III
	A	B	A <sub>1</sub>
оркестр	хор оркестр хор	хор	хор + орк.
a т. 1-20	a <sub>1</sub> a a <sub>2</sub> a <sub>3</sub> a <sub>4</sub> a <sub>5</sub> т. 21; 33-36; 37; 49; 73; 81;	a <sub>1</sub> 104;	b т. 117-162
d-moll	d d F f F-cis-fis-cis d-moll	d-moll	D-dur d-moll

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Ach wer bei - let die Schmer - zen

Пример 2

ruhn es schwin - den es fal - len

Пример 3

wie Was - ser von Klip - pe zu Klip - pe ge - wor - fen

Пример 4

Es fürch - te die Göt - ter das Men - schen ge - schlecht