

*Г. Калошина*

## ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ И. БРАМСА В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ (К проблеме идейно-художественной концепции)

---

---

*G. Kaloshina*

### I. BRAHMS'S THIRD SYMPHONY IN THE ACADEMIC COURSE OF HISTORY OF MUSIC (TO THE PROBLEM OF IDEAL AND ARTISTIC CONCEPTION)

Автор статьи концентрирует внимание на анализе содержательных аспектов произведений И. Брамса, подробно рассматривая Третью симфонию, адресуя данную методологию студентам и учащимся колледжей.

*Ключевые слова:* И. Брамс, симфонии, музыкальное содержание, художественная концепция.

The author of the article concentrates on the analysis of the content aspects of I Brahms's works examining the Third Symphony in details and addressing this methodology to the students of high schools and colleges.

*Key words:* I. Brahms, symphonies, musical content, artistic conception.

**Ц**ель данной статьи – стремление помочь студенту или учащемуся колледжа найти «ключи» для раскрытия содержательных аспектов сочинений И. Брамса, внешне достаточно «закрытых», не имеющих программы или иных разъяснений самого композитора. Понять и осмыслить их помогают другие творения (вокальные и хоровые), написанные в непосредственной близости от чисто инструментальных. В этих сочинениях-«спутниках», имеющих текстовую основу, появляются интонационно-тематические элементы, которые нередко становятся темами инструментальных сочинений. Такой путь «расшифровки» внутренних смыслов произведений великого композитора намечен в монографиях М. Друскина [8] и Е. Царевой [16], рассуждения которых использованы нами в дальнейшем.

Объемы отечественных и зарубежных источников по творчеству Брамса несопоставимы. Монография М. Друскина была закончена в 1959 году и явилась первой на русском языке. При всей скромности ее масштабов, в ней дана сжатая, почти тезисная характеристика всех жанров творчества композитора. Автор характеризует художественный мир мастера, обрисовывает проблематику творчества, характеризует отношение Брамса к музыкальной классике и современным композиторам, отмечает близость к романтическому искусству. Для Брамса, считает М. Друскин, характерны строгая дисциплина мышления, экономия выразительных средств, железная логика музы-

кального развития, основанная на использовании классических структурных закономерностей, опора на бытовые песенно-танцевальные жанры.

До появления этой брошюры о Брамсе существовало всего четыре источника на русском языке: статья И. Соллертинского о его симфониях [15], высказывания Б. Асафьева [2], главы о Брамсе в учебнике по музлитературе Б. Левика [13] и по истории музыки – того же М. Друскина [9]. Для сравнения заметим, что появившаяся в русском переводе в 1965 году монография немецкого исследователя Карла Гейрингера [5] указывает около восьмидесяти источников на иностранных языках. В большинстве своем это монографии. Однако именно М. Друскин, вслед за И. Соллертинским, характеризуя симфонии композитора, предлагает толкования их художественных концепций.

Сосредоточим свое внимание на концепции одного из самых ярких и популярных сочинений композитора – Третьей симфонии. Она часто исполняется в концертах в силу особой демократичности музыкального языка, в особенности ее третьей части, ставшей элегической эмблемой романтической эпохи, музыкальным символом мотива утраченных иллюзий. В таком качестве она используется в кинофильмах, например, по роману Т. Манна «Будденброки», и даже в рекламных роликах.

Прежде всего, надо подчеркнуть, что симфонии композитора образуют единый *целостный метацикл*. Это отмечал уже Ф. Грасбергер: «Четыре симфонии Брамса можно рассматривает

как четыре этапа жизни композитора. Первая и вторая – это мятеж и успокоение. Третья и четвертая – это уверенность в своей жизненной позиции и уход в себя» [6, 46]. Действительно, логика целого в этом четырехчастном метацикле образует «перекрестную рифму»: Первая и Третья симфонии представляют собой разновидности трагедийной концепции, а именно *религиозно-философскую трагедию*. Вторая и Четвертая противостоят друг другу как триумф жизни, праздничного бытия (Вторая симфония представляет собой мифологему австрийского, точнее венского, праздника) и торжество смерти (Четвертая симфония). Так противопоставлены Гармония и Дисгармония как два начала бытия, а между ними – человек, ищущий истину, чему посвящены Первая и Третья симфонии.

К тому же, все четыре монументальных полотна пронизаны едиными интонационными элементами. Прежде всего, это специфически «брамсовский» фанфарный комплекс (терцово-секстовая «романсная фанфара»), который присутствует во всех четырех симфониях и является их лейтмотивом. Есть еще ряд барочных риторических фигур (мотивы креста, греха, шествия, распятия, лабиринта, сожаления, жалобы и др.), выполняющих во всех симфониях символическую функцию. Через весь метацикл проходят также два основных лейтжанра – хорал и вальс. Хорал – олицетворение молитвенной медитации, созерцания, размышления: Первая симфония открывается хоралом судьбы, а завершается хоралом «надежды на воскресение», Четвертая также открывается «посмертным» хоралом-мольбой «Господь, прими мою душу», а завершается трагическим хоралом триумфа смерти. Следовательно, в метацикле присутствует метафорический образ-символ Креста: Первая – Третья, Вторая – Четвертая симфонии. Философские размышления над универсальными проблемами жизни, смерти, веры, сомнения, судьбы-пути, целей и смыслов бытия разворачиваются в субъективном сознании художника-мыслителя. Вместе с тем, симфонии связаны попарно: Первая и Вторая – контрастны как трагедийный и жизнеутверждающий циклы; Третья и Четвертая основаны на близких драматургических идеях, но имеют разные развязки: светлой надежде на спасение через идею веры и любви противостоит трагическая катастрофа.

Надо сказать, что именно симфонии, наряду с монументальными вокально-хоровыми сочинениями, концентрируют в себе философские идеи автора. Они являются сосредоточением его мировоззренческих поисков. Не случайно он так долго и мучительно их вынашивал. Поэтому первые две симфонии стали итогом его зрелого периода творчества, а Третья и Четвертая – кульминацией позднего периода.

Симфонии концентрируют все, что «разлито» в его творчестве. А такое важнейшее качество как афористичность, лаконизм делает возможным поразному интерпретировать его художественные концепции. Это же является основой для трактов-

ки его творчества в русле классических установок, трактовок, устоявшихся в музыкознании как истина в последней инстанции и с чем мы в корне не согласны, ибо в его творчестве наблюдается тесное взаимодействие трех стилей – барокко, классицизма и романтизма. Романтически мыслящий, чрезвычайно субъективный художник для ориентиров своих размышлений избирает константы двух предшествующих стилей: знаки Гармонии и Идеала, в основном, близки классическому стилю, знаки Дисгармонии, Смерти, Трагедии – тематическим и фактурным элементам барокко (с отдельными отклонениями от данной закономерности).

Как и все симфонии композитора, Третья создана в Вене, городе, который был родиной этого жанра. Брамс прекрасно осознает себя наследником этих традиций. Он обожал Вену, ее жителей, наслаждался музыкальной атмосферой этого города: «Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу пить мое вино там, где пил его Бетховен. Веселый город, красивые окрестности, участливая живая публика – как все это вдохновляет художника! А еще к тому же священная для нас память о великих музыкантах, чья жизнь и творчество здесь все ежедневно напоминает» [8, 124]. Действительно, здесь все рядом: места, где жил или бывал Шуберт, собор, где мальчиком пел Гайдн, знаменитое кафе с автографами всех великих композиторов, Пратер – парк, где Бетховен, прогуливаясь, записывал эскизы будущих творений. Брамсу, когда он только приехал в Вену, было почти тридцать, слава, почет – все было впереди, а город был буквально пропитан самой разной музыкой. Музыкальные сообщества исполняли крупные сочинения, а в парках можно было наслаждаться вальсами обоих Штраусов. В доме, где Моцарт писал «Дон Жуана», а Бетховен импровизировал для Моцарта, жил пианист Ю. Эпштейн, с которым Брамс будет много выступать, и не только в Вене. С самого начала своего пути Брамс ощущает себя продолжателем Шумана. Но многие авторы считают его в большей степени, чем он есть, приверженцем классических традиций, именно потому, что Вена породила практически всех композиторов, которые зовутся «венскими классиками».

Третья симфония, фа мажор, ор. 90 была закончена в 1883 году, в год смерти Вагнера, и впервые была исполнена оркестром венской филармонии 2 декабря этого же года под управлением Ганса Рихтера. Премьера прошла с большим успехом, несмотря на отдельные попытки сторонников «музыки будущего» (имеются в виду поклонники Вагнера, Листа, Вольфа) освистать новую симфонию. Г. Вольф в своей рецензии назвал симфонию «кротовой норой», из которой нет выхода. Композитор, по мнению рецензента, словно «тычется» слепым носом в стенки этой норы, не зная, куда его выведет новый выход [17, 265]. При всей абсурдности этого образа, в симфонии, по сути, экзистенциальной, ставящей проблему выбора Пути, некоторые особенности процесса развития парадоксально подтверждают мнение Г. Вольфа.

В своей монографии К. Гейрингер рассказывает, что на создание Третьей симфонии Брамса вдохновила певица Гермина Шпис, исполнявшая партию сопрано в его Рапсодии для голоса с оркестром. Они познакомились в 1882 году, за год до написания симфонии. Брамс даже собирался жениться на ней. Интересно, что певица называла свое увлечение Брамсом «страстью к Иоганнесу». Невольно проводится параллель со «Страстями по Иоанну» Баха. По-немецки эти фразы пишутся одинаково. Поэтому К. Гейрингер усматривает в этом сочинении возвышенно-лирическую концепцию, связанную с темой обретения любви. Согласно такой трактовке, главная партия – встреча, побочная – совместное времяпрепровождение, а религиозно-философское начало, которое пронизывает всю симфонию, – исполнение Герминой религиозно-философских сочинений Брамса.

По мнению же М. Друскина, Брамс трактовал свои симфонические композиции в согласии с Бетховеном – как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Содержание окаймляющих частей обычно наделено напряженной конфликтностью, тогда как средние служат лирическим отдохновением. В таком толковании музыкально-драматических концепций проявляется своеобразная творческая манера Брамса: в симфонический стиль он привносит черты камерности. М. Друскин объясняет это так: «При всем том, что Брамс неустанно прикидал к неиссякаемому источнику народной песни и учился у классиков лепке рельефных образов, музыка его сложна, отражая противоречивость современной действительности. Эта сложность коренится в необычайном богатстве оттенков, переходов из одного состояния в другое, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер, наконец, в показе изменчивости этих состояний, их многозначности. Но специфические красочные моменты, к которым тяготеют Лист и Берлиоз, его не привлекают. Брамс более графичен, чем колористичен» [17, 31].

В Третьей симфонии Брамс возвращается к образам борьбы. Подобно Первой, эта симфония содержит много страниц патетической музыки. С самого начала цикла преобладают героически-действенные образы. Главный лейтмотив вторгается в музыку других частей подобно вызову судьбе: точно по Бетховену. М. Друскин ссылается на Пятую симфонию классика. Присутствует также аллюзия сквозного лейтритма Пятой симфонии Бетховена – мотива судьбы. Описывая музыку *Andante*, М. Друскин указывает на ее «величаво-спокойный характер» в крайних разделах. Средний же, словно предчувствие будущих схваток, носит «ожесточенный» характер, с чем нельзя согласиться. «Светло-печальное» настроение, столь специфичное для Брамса, господствует в III части. Развязка «неистойвой схватки с судьбой» перенесена в финал – центр тяжести цикла.

Столкновение и борьба различных тем-образов рождают своеобразную трактовку структурных закономерностей сонатного *allegro* – в репризе отсутствует главная партия. Кстати сказать, М. Друскин не указывает жанрового наклона главной партии. Он определяет только ее характер, говоря, что это «мужественно-героическая тема». «Но в самый острый момент катастрофы, – пишет М. Друскин, – буря внезапно утихает. Как и в I части, Брамс не показывает завершения борьбы, окончательного итога битвы: буря страстей отгремела, мягко струится свет, просветленно звучит мужественно-героическая тема, с которой началась симфония» [8, 39–41]. Автор указывает на то, что итог *неясен*, вопрос так и остается без ответа.

Мнение М. Друскина подтверждает, казалось бы, общая направленность творчества Брамса в тот период. Произведения-предшественники симфонии – Рапсодия на текст из «Зимнего путешествия по Гарцу» Гете для альты, мужского хора и оркестра ор. 53; «Песня судьбы» на текст Фридриха Гельдерлина для хора и оркестра ор. 54; «Триумфальная песня» на текст из 19-й главы Откровения святого Иоанна Богослова для баритона, восьмиголосного хора и оркестра ор. 55; «Нения» на текст Фридриха Шиллера для хора и оркестра ор. 82; «Песня парок» на текст Гете для шестиголосного хора и оркестра ор. 89.

Все это – произведения философского плана, ставящие проблемы жизни и смерти. Их основной содержательный аспект – светлая печаль о том, что и все самое прекрасное, совершенное – смертно, рождает единый образ в стиле, близком хоровым мотетам композитора. Тема судьбы, роковой предопределенности соединена с образами утешения и торжественной просветленности. Если «Нения» выросла из заключения «Песни судьбы», то «Песня парок» (из драмы Гете «Ифигения в Тавриде») является развитием образов ее второй части. Последнее произведение этого своеобразного цикла из четырех частей (Рапсодия, «Песня судьбы», «Нения», «Песня парок») стало, как это будет впоследствии с метациклами его симфоний и скрипичных сонат, трагическим финалом.

Образ судьбы как проклятия, тяготеющего над миром, – один из основных образных стержней произведений этого периода. Главную мысль «Песни парок» Гете высказывает в предшествующем ей монологе Ифигении: «Исчезает все: И страсти отмирают, и величье идет на убыль. А проклятье – нет?» Знак вопроса не случаен. В отличие от трагедии Еврипида, Гете акцентирует в «Ифигении в Тавриде» идею преодоления мрачной судьбы, на которую осуждены Атриды – род Тантала. Тот же вопрос, ту же попытку преодоления мрачной судьбы, элегическую пронзительность мы найдем в Третьей симфонии. Сквозным ее элементом, что чрезвычайно важно, является фанфарный вопрос – комплекс, который представлен подголосками главной партии и содержится в хоральном первом лейтмотиве цикла (два первых такта), где две фан-

фары (восходящая и нисходящая) противонаправлены друг другу. Незадолго до написания Третьей симфонии он заканчивает вокальный цикл «Песни Магелоны», где фанфара – мифологема Пути, как и в цикле «Четыре строгих напева».

Е. Царева делает упор на другие аспекты сочинения, ссылаясь в связи с этим на И. Соллертинского и Б. Асафьева. И. Соллертинский называет симфонию «патетической одой». Асафьев указывает: «Третья симфония – симфония сочных контрастов и нервных вспышек – отличается любопытным свойством: каждая из четырех частей ее в итоге развития приводит к успокоению и лирическому завершению. Это особенно характерно для финала, в основе которого лежит беспокойно настороженная, но как бы сдерживающая себя тема, и для первой части с ее бурным вдохновенно-темпераментным началом» [16, 248]. Далее автор монографии подчеркивает черты поэчности как одного из принципов *романтического симфонизма* [16, 252]. Таким образом, ее концепция существенно отличается от предложенной Друскиным.

На наш взгляд, симфония является идеальным воплощением концепции *религиозно-философской трагедии*. Как мы уже отмечали, религиозно-философский контекст имели все произведения-предшественники. И симфония с ними связана рядом интонационных нитей. Появление религиозно-философской трагедии было предсказано Фридрихом Шлегелем, который полагал, что христианство есть незримая сущность поэзии. В его классификации психологическая трагедия – низшая форма трагического, а философская трагедия шекспировского типа – несравненно более высокая ступень, высший род современного театра с особым типом драматической развязки, «когда из смерти и страдания возникнет новая жизнь и просветление, преобразование внутреннего человека» [1, 25].

В трагедии такого рода несколько драматургических этапов: *Грех – Катастрофа – Развязка – Преобразование* (эта формула, намеченная А. Лосевым, доказана в работах Н. Бекетовой, И. Деминой, Г. Калошиной<sup>1</sup>). Мир и Жизнь отображаются здесь во всем многообразии. Философский сюжет движет высокая мысль, пронизывающая все уровни художественного содержания. Такая трагедия, по Шлегелю, должна не только заключать загадку бытия, но и подсказывать пути ее решения, ибо в ней утверждаются как высшие субстанции идеи Веры и Бога, конфликт преодолевается изнутри, а страдания и смерть есть путь к преобразению. Конфликт не снимается, а как бы переносится на другой уровень осмысления. В таком виде концепция религиозно-философской трагедии закрепляется в драматических сочинениях Л. Тика, Г. фон Клейста, мифологическом театре Геббеля и Вагнера.

Иной вариант обоснования принципов христианской трагедии изложен В. Гюго: «Два враждебных начала – дьявольское и Божественное – всегда

противостоят друг другу и спорят за Человека от колыбели до его могилы, что отражается в расщепленности сознания, борьбы в нем двух начал: „зверя“ и „Бога“, „зла“ и „добра“. При этом образ провидения в понимании христианской драмы приобретает самостоятельный смысл, как мера оценки происходящего, и в этом контексте тема Возмездия вырастает по сути из борьбы полярных страстей и ими определяется» [7, 86–88].

Следующий этап эволюции подобной концепции – программные циклы «Фауст-симфония» Листа, Симфония Франка. Окончательное формирование этой концепции происходит в симфоническом творчестве мастеров второй половины XIX века: Брамса, Брукнера, Сен-Санса. Генезис ее в каждом случае различен. Для Брамса и Франка отправной точкой послужила симфония – психологической драмы, для Брукнера, Сен-Санса – эпический тип драматургии. Отсюда различие моделей цикла в их творчестве. Но есть и общие моменты: они остро ощутили трагический разлом времени, раскрыли невозможность жить в мире, утратившем первоначальную гармонию. Ряд особенностей приближает симфонию к своего рода философской дискуссии, что вполне естественно для таких авторов как Брамс, Брукнер, Франк, так как они религиозны и склонны к трансцендентному, постоянно размышляя о сущности бытия и месте человека в мире.

Сохраняя типично романтическую тематику – разлад художника с обществом, одиночество, недостижимость идеала, – Третья симфония Брамса переводит эти темы в нравственно-этический план, вовлекает слушателя в религиозно-философские дискуссии вокруг антитез: Человек – Космос, Вера – Неверие, Жизнь – Смерть. В драматургии цикла присутствует символический уровень, представленный рядом символов: Рок, Смерть и Вечность, Хаос и Покой, Свет и Мрак, которые реализуются через ряд риторических формул, опору на разные типы хорала (протестантского, григорианского).

Драматургические процессы разворачиваются в нескольких взаимосвязанных пространствах с разным течением времени. Остроконфликтное психологическое пространство импульсивно, взрывчато. Иной характер носят медитативные зоны: здесь нет места Времени – Событию, все заполняет Время – Состояние. Драматургическая структура цикла становится иерархичной<sup>2</sup>, пред-

<sup>2</sup> В одном из выпусков настоящего издания («Южно-Российский музыкальный альманах–2007». – Ростов н/Д, 2008) была опубликована моя статья «Музыкальное произведение как иерархическая система», из которой в результате многочисленных сокращений выпала сноска на работы доктора философских наук И. В. Малышева, за что я приношу ему свои искренние извинения. В его работе «Музыкальное произведение: эстетический анализ» (М.: РАМ им. Гнесиных, 1999), обобщающей цикл исследований разных лет, теоретически обоснована представленная мною в статье модель шестиярусной организации формотворческих и содержательных процессов в музыкальном произведении, хотя И. Малышев не использует термин «иерархическая система». Замечу, что идея многоярусности процессов му-

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в [10].

ставляя собой ряд восходящих ярусов. Первые три части образуют экспозиционный ярус. В первой части представлен герой, размышляющий о смысле жизни и ценностях ее: героический подвиг и триумф – главная партия; уютный мирный быт народа – побочная партия; религиозный путь Веры – основной хоральный лейтмотив, связующая тема, эпизод в разработке и предыкт к репризе; неизбежность смерти, элегическое сожаление об утраченных иллюзиях – прорывы в побочной партии, заключительная тема. Ведущее значение приобретает здесь *психологическое время и время медитации*. Первая часть ставит проблему – проблему нравственного выбора, но не решает их. Размышление, дискуссия с самим собой определяет суть образного развития и принципы организации художественного процесса – краткость изложения мыслей, монтажность композиции. Как и в других сочинениях Брамса, тематизм отличается афористическая сжатость и в то же время образная конкретность. Соединение в одной теме многих истоков (описание этих процессов дано в статье автора [11]) подчинено принципу концентрированного и множественного воздействия (по Л. Мазелю [14]).

Практически все исследователи считают *Andante* Третьей симфонии одной из самых сокровенных лирических страниц симфонической музыки Брамса. Образный строй второй части развивает одну – религиозно-медитативную, созерцательно-лирическую сферу. Ее изложение осуществляется уже в главной партии, концентрирующей в себе светлый, возвышенно-благочестивый и, в то же время, несколько архаичный, первозданно-наивный образ. Его идиличность призвана воссоздать мир чистой гармонии. Интонационно-жанровые истоки главной партии *Andante* множественны и соединяют в себе несколько составляющих: религиозную традицию (протестантский хорал, барочные риторические фигуры, черты антифона, элементы колокольности); народно-жанровые компоненты (свойства колыбельной, элементы танцевальности, фанфарности); признаки классической вокально-инструментальной кантилены. Часть начинается как сонатное аллегро, а затем модулирует в форму бар<sup>3</sup>.

---

зыкального произведения разрабатывалась на протяжении ряда лет в трудах В. Бобровского, на которые я опиралась, а ранее в работах Э. Курта, Г. Конюса, Б. Асафьева, Е. Назайкинского, других музыковедов. Все они анализируются в докторской диссертации В. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы», первая публикация по которой состоялась в 1970 году («О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970). Диссертация защищена в 1974 году в Специализированном совете по защите докторских диссертаций МГК им. П. И. Чайковского. В ней последовательно устанавливается взаимосвязь многоярусных тематико-структурных и содержательных аспектов музыкального произведения. Автор выделяет четыре основных яруса музыкальной формы, один из которых (музыкальная тема), в свою очередь, трехъярусен.

<sup>3</sup> Модуляции формы рассматривает В. Бобровский [4].

Зона связующей открывается вариантом главной темы: теперь это торжественный гимн-шествие в ореоле света, сияния (за счет внедрения барочного комплекса шествия и мелькающих фрагментов фанфар в разных слоях фактуры, окружающих хорал). Вторая волна связующей вводит мотивы греха и сомнения (точная цитата из вступления Первой симфонии композитора). В побочной партии противостоят григорианский хорал – символ мучительных сомнений в первой теме – и классический идилический образ во второй (словно первый ответ Всевышнего на молитву шествующего к нему народа). Характерно, что заключительная партия (повторение связующей) вовсе не завершает экспозицию, а своими вопросительными зовами непосредственно переводит ее в разработочный раздел композиции, где развитие идет не по горизонтали, а в сопряжении разных тем по вертикали. В репризе части, начинающейся зоной шествия из связующей темы, происходит замена побочных партий: прекрасная мелодия спускается от вершины-источника на мотиве катабазиса как ответ Всевышнего на молитвы верующих, как обещание мира и покоя Вечной жизни. Следовательно, в итоге части, построенной как литургическое действие, нравственные поиски достигают вершины, происходит обретение Веры – Любви, Гармонии мироощущения. Так воплощается идея обретения Божественного идеала – красоты и гармонии, намечая зону Преображения в финале.

Напротив, третья часть – элегическое, подчас драматическое сожаление об утрате целостности бытия. Народно-жанровые, романсные, ламентозные и культовые элементы в сравнении со второй частью сочетаются по-другому. На первом плане – дисгармоническое начало, трагический надлом, образы страдания. В первом разделе открыто и эмоционально напряженно сталкиваются романсные, ламентозные, балладные, декламационные элементы. Они противостоят середине, в тематизме которой слышны черты хорала, колыбельной и ариозо, как горячая исповедь-мольба и утешение. В трио ведущий комплекс – вальс-лендлер с элементами скерцозности, концентрация народно-жанровых элементов, отталкивающихся от тех же интонаций ламенто, что и начало части, но в ином качестве. Это и самоуспокаивающийся образ грез о навсегда утраченной гармонии. Опора на ярко выраженные демократические истоки и особенности их претворения призваны подчеркнуть, что мир обыденной повседневности воспринимается художником трагически, вызывает у него чувство острой боли и пронзительной тоски. Таким образом, две средние части симфонии противостоят друг другу как горнее и долнее, как Вера и Сомнение, образуя конфликт двух мироощущений, двух представлений о жизни.

Начало четвертой части – второй иерархический ярус цикла – собирает весь интонационный набор тематического материала симфонии. Уже в главной партии григорианский хорал с мотивом

креста сменяет его же вольно романское прочтение при повторении (обобщение второй и третьей частей), затем звучит новый хорал – хорал Вечности и Смерти, как глас Божественного Абсолюта. После чего следует страшный взрыв (начальный хорал в угрожающе трагическом звучании) как реакция потрясенного человека. Побочная – гимн радости, она выросла из романского элемента главной партии первой части. Ее сменяет остро трагическая, экспрессивная заключительная тема – тема прощания с жизнью на мотиве арии Виолетты из «Травиаты» Верди (редкое заимствование Брамсом оперного шлягера).

Вопросы поставлены: в чем смысл жизни, какой путь должен избрать человек перед лицом неизбежности смерти и хрупкой незащищенности мира? Разработка, реприза и кода дают на них ответы. Итогом становится кода: новая хоральная тема, окруженная нимбом световых лучей (как в связующей второй части), звучит символом Веры. Успокоенная главная партия первой части полностью утрачивает свои героические черты, сливается с хоралом из главной партии четвертой части (третий элемент). Таким образом, кода – зона высшего успокоения и Просветления, зона Божественной любви и радости высшего бытия, зона Преображения и катарсиса – в отличие от финала Четвертой симфонии с прямо противоположным итогом, танцем Смерти. Третья симфония ближе

по концепции Восьмой симфонии Брукнера<sup>4</sup>, его эстетического «противника».

Заключение так же лаконично, как и весь симфонический процесс. Вся симфония прослоена развитием двух лейтмотивов в одном комплексе, изложенном во вступлении первой части: хорал, прослоенный брамсовской фанфарой. Они символизируют два возможных пути – Путь героического подвига и Путь постижения себя и мира через истины веры. Утверждается первый аспект амбивалентного лейтмотива, преобразующий в коде финала все другие тематические комплексы, «успокаивающий» фанфару. Тематические процессы в цикле обладают яркой наглядностью, что позволяет сделать вывод о наличии в симфонии интонационно-сюжетной фабулы (термин И. Барсовой [3]).

Поэт У. Блейк писал в начале XIX века, что хотел бы «в одном мгновеньи видеть вечность, и небо в чашечке цветка». Третья симфония Брамса – это блистательное воплощение мысли Блейка. Единство космоса души и космоса Божественной Благодати представлены в ней емко, тезисно, афористично. И в этом состоит основная цель композитора-мыслителя – концентрировать и обобщить образы и идеи ряда произведений в одном симфоническом цикле, «свернуть» их в одну концепцию, как «небо в чашечке цвета».

<sup>4</sup> См. анализ данной симфонии в статье автора [11].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. – М., 1971.
2. Асафьев Б. Брамс // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – М., 1981.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1982.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1977.
5. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. – М., 1965.
6. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс. – М., 1980.
7. Гюго В. Собр. соч. в 15 т. – М., 1956. – Т. 14.
8. Друскин М. Иоганнес Брамс. – Изд. 2-е. – М., 1970.
9. Друскин М. История зарубежной музыки. – М., 1987. – Вып. 4.
10. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры. – Ростов н/Д, 1992.
11. Калошина Г. О некоторых содержательных аспектах тематизма поздних симфоний Брукнера // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Уфа, 2005.
12. Калошина Г. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Российский музыкальный альманах–2005. – Ростов н/Д, 2006.
13. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. – М., 1987. – Вып. 4.
14. Мазель Л. О двух принципах художественного воздействия музыки. Вопросы анализа. – М., 1978.
15. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. – М., 1958.
16. Царева Е. Иоганнес Брамс. – М., 1986.
17. Wolf H. Musikalische Kritiken. – Leipzig, 1911.