УДК 78.071.1 : 786

Наталия Червинская

РОЛЬ ИОГАННЕСА БРАМСА В ИСТОРИИ ПОЛИФОНИИ

Последние два десятилетия творчество Иоганнеса Брамса не перестает находиться в поле пристального внимания музыковедов. Оно представляет собой столь богатый исследовательский материал, что «провоцирует» появление самых разных направлений его изучения и проблематизации. Обширность полифонического письма композитора требует прояснения музыковедческой наукой, так как любое отдельное исследование того или иного жанра, формы либо произведения И. Брамса не будет полноценным без общего видения его полифонического наследия. Высвечивание творчества И. Брамса как композитора-полифониста позволит раскрыть его сущностную имманентность романтизму и поставить в один ряд с «признанными» полифонистами. Густав Малер считал, что И. Брамс, наряду с И. С. Бахом и Р. Вагнером, является самым большим контрапунктистом. Для осмысления роли И. Брамса в истории полифонии обратимся к концепции немецкого исследователя, крупнейшего знатока стиля И. С. Баха, Э. Курту.

Согласно Э. Курту, между эпохами генерал-баса и музыкального классицизма, то есть на рубеже второй половины XVIII века, в истории музыки произошёл радикальный сдвиг. «Великий переворот в немецкой музыке после 1750 года произошёл в необыкновенно короткий промежуток времени, едва охватывающий одно поколение; но этот переворот – от смерти Баха и до творческих попыток Гайдна – пожалуй, *самый значительный в истории музыки*. Говорить о переходе баховского стиля в классический как о постепенном изменении технических основ письма совершенно не приходится: после смерти Баха последовало полнейшее ниспровержение основ, обусловивших его стиль, совершенно новое образование из других элементов» (цит. по: [11, с. 528]; курсив наш – Н. Ч.). Концепция Э. Курта говорит о феномене произошедшего в истории музыки «громадного скачка». Исследование интертекстуального пространства полифонии И. Брамса влечёт выдвижение гипотезы *заполнения скачка*, осуществлённого в творчестве композитора.

С нашей точки зрения, столь важная рубежная дата в истории музыки, как 1750 год, не получила ещё должного осмысления со стороны исследователей, но есть несколько суждений, перекликающихся с концепцией «исторического скачка» Э. Курта. М. Друскин пишет: «<…> когда <…> накапливающиеся черты нового вступают в явное противоречие с системой эстетических конвенций предшествующей эпохи, тогда и наступает переломный момент. Сдвиг в типе культуры, в художественном мышлении уже назрел» [5, с. 154]. Пик противоречий образует переломный момент. Он может быть кратким или длительным. В данном случае сдвиг совершается быстро, и «<…> едва охватывает одно поколение» (цит. по:[11, с. 528]). В. Протопопов отмечает, что мощные средства мелодико-тематического развития, сложившиеся в баховское время, получают в эпоху классицизма «новое применение в условиях нового художественного содержания» [10, с. 360]. Учёный стремится подчеркнуть разницу между стилями, приходя к выводу, что в творчестве композиторов-классиков полифония в основном строится на гармонической основе. Возникает «большая полифоническая форма» [10, с. 361] с чередованием гомофонных и полифонических разделов. В качестве яркого примера В. Протопопов приводит симфонию «Юпитер» В. Моцарта. Исследователь П. Вульфиус подчёркивает «*процесс демократизации, охвативший* особенно *после 1750 года*, все области идеологии» [3, с. 96]; по его мнению, в музыке это привело к «<…> утверждению нового *динамического принципа мышления* в инструментальном творчестве» [3, с. 96].

Свою концепцию «скачка» в области музыкального мышления после 1750 года Э. Курт обосновывает, исходя из противоположности двух стилей – барочного и классического. В «Основах линеарного контрапункта» учёный утверждает, что «<…> различие стилей – в первоначальном преобладании того или иного ощущения» [8, с. 126], и далее: «<…> гомофонная техника письма – неотъемлемая принадлежность классической мелодики» [8, с. 139], «<…> исходная точка лежит в гармонической основе, в которую вплетены мелодически и тематически разрабатываемые голоса», «такая техника письма <…> лишь представляет собою *устремление к полифонической структуре,* но не собственно *полифонию как основное ощущение*<…> это по-

следнее *утрачено на протяжении всей эпохи после Баха*» [8, с. 139], (курсив наш – Н. Ч.).

Для представления радикальности «скачка», произошедшего в истории музыкального мышления, приведём описанные Э. Куртом изменения в виде сравнительной таблицы, где «мелодические и технические основы обоих стилей диаметрально противоположны, как самые крайние противоположности, которые знает теория и техника» [8, с. 151]. (См. табл. с. 115).

В *сочинениях И. Брамса последних лет* творчества (ор. 116 – ор. 122) наблюдаем усиление влияния *полифонической традиции И. С. Баха;* классицизм, при всём своём богатстве проявлений, остаётся сопутствующей линией. Не случайно в последних опусах композитора (фортепианных фантазиях ор. 116, интермеццо ор. 117, фортепианных пьесах ор. 118 и ор. 119, сонате для кларнета с фортепиано ор. 120, Четырёх строгих напевах ор. 121, Одиннадцати хоральных прелюдиях для органа ор. 122) главную роль играет именно свободное мелодическое развитие голосов, их линейная пластика. Вслед за свойствами баховской линеарности мелодическая линия И. Брамса (в перечисленных выше опусах) развивается свободно, она не связана «двукратной последовательностью опорных точек» и всё больше освобождается от «внешней симметрии» с заранее установленным «аккордовым остовом» (выражение Э. Курта в адрес музыки полифонического стиля) [8, с. 138]. В «симфонической исповеди» Четвёртой симфонии И. Брамса ор. 98 [13, с. 259], фортепианных миниатюрах ор. 118, 119, Четырёх строгих напевах ор. 121 для баса и фортепиано на тексты из Библии, сонате для кларнета и фортепиано ор. 120, органных Хоральных прелюдиях ор. 122 с могучей силой находит своё продолжение *религиозно-догматическая* лирика И. Брамса, связанная с внеличностным тоном высказывания и активным применением полифонических приёмов. Для вышеназванных композиций интенсивная яркость красок, блеск гармонического воздействия не является самодовлеющими, способными подчинить себе мелодическое и тематическое становление.

Яркой иллюстрацией идеи «заполнения скачка» могут служить органные хоральные прелюдии ор. 122 И. Брамса, продолжающие полифоническую традицию И. С. Баха.

Таблица

	Полифонический стиль	***Классический стиль***
Особенности **мелодики** (различия «ритмо-симметрической структуры» мелодии)	– «мелодическая линия развивается свободно; она независима от закруглённых периодов, <…> не связана двукратной последовательностью опорных точек. Тактовая метрика менее опирается на остроту метрических акцентов» [82, с. 126].	– классическая мелодия заключена в определённую, равномерную группировку «по сильным частям такта, основанную на числе 2 и кратным ему».
Особенности **ритма** (различия в «интенсивности ритмического ощущения»)	– кинетическая энергия мелоса направлена на линеарное развитие формы. (В мелодике И. С. Баха мы не найдём стереотипной метрической структуры).	– ритмическое ощущение, основанное на ритме шага, выступает с силой, приводящей к разрушению непрерывного развития мелодической энергии.
Особенности **гармонии** (различия в «интенсивности гармонического начала»)	– «линия несёт гармонию в себе» [82, с. 137], она «свободна от заранее установленного аккордового остова» [82, с. 138]. – менее частая смена гармоний, тональный путь линии гораздо спокойнее. – баховская мелодическая линия медленно поворачивает в сторону доминанты. Блестящая игра красок – это лишь «одеяние, расцвечивание могучего мелодического бега» [63, с. 142].	– «равномерная акцентировка связана с образованием ясно ощутимого аккордового остова. – «смена гармонии происходит чаще вследствие более тесно. сдвинутых опорных точек» [82, с. 138]. – интенсивная яркость красок исходит из звуковой насыщенности всего аккордово-гомофонного стиля.

Остановимся на некоторых особенностях органных хоральных прелюдий ор. 122 И. Брамса.

Цикл хоральных прелюдий строится следующим образом: хоральная тема сопровождается контрапунктирующими голосами с приданием каждому из них индивидуального рисунка. Начиная с *третьей прелюдии* голоса, сопровождающие хорал и имитирующие друг друга, стремятся к интонационной независимости от темы хорала. Заимствованные из хорала обороты подвергаются изменениям с целью повысить контраст по отношению к хоралу. Постепенно контраст мелодических линий (к хоралу и друг другу) усиливается, становится максимально ярким, смелым. Цикл завершается торжественной и величественной *прелюдией № 11*, которая звучит как прощание с миром. Прелюдию отличает насыщенная, густая полифоническая фактура, линейная пластика голосов достигает удивительной выразительности, красоты и совершенства, обогащаясь интенсивностью гармонического движения, удивительной модуляционной свободой и изобретательностью.

Мелодика органных хоральных прелюдий ор. 122 и целого ряда других сочинений И. Брамса последнего периода творчества подобна баховской, она избегает равномерной группировки, всегда стремится развиваться свободно, независимо от закруглённых периодов. Тактовая метрика не стремится опираться на остроту метрических акцентов, а исходит из «внутреннего нарастания силы мелодического напряжения» [8, с. 129].

Почему именно полифонии И. Брамса принадлежит концептуальная роль «заполнения скачка» в истории полифонии после смерти И. С. Баха? Ведь в сонатах и квартетах Л. Бетховена, мессах Ф. Шуберта, последних симфониях В. А. Моцарта можно обнаружить связи с музыкой И. С. Баха. Несомненно, эта связь существует, но столь последовательного воплощения, с развитием и утверждением в разных жанрах творчества И. Брамса, полифоническая традиция И. С. Баха не получила. Не случайно Э. Курт пишет о Л. Бетховене, что в произведениях последнего периода творчества (фуги и квартеты) *он стремится к мелодической полифонии*, но «всё же его стиль носит *характер многоголосия, исходящего из аккордовой базы*; *глубокое отличие его от до-классической техники* сейчас же *бросается в глаза при сопоставлении с полифонией И. С. Баха*» [8, с. 140], (курсив наш – Н. Ч.). В фундаментальном труде «Романтическая гармония и её кри-

зис в “Тристане” Вагнера» среди композиторов XIX века сам Э. Курт выделяет именно И. Брамса как «*самого крупного представителя* “*ретроспективных тенденций*”» [8, с. 39].

В творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена происходит процесс переосмысления полифонической традиции И. С. Баха в условиях новой интонационности, окончательно сформировавшегося тонально-гармонического мышления с его принципом подчинения центру и колоссально разработанной иерархией, позволяющей строить крупные симфонические концепции, открывать новые картины мира. В. Протопопов отмечает, что мощные средства мелодико-тематического развития, сложившиеся в баховское время, получают «новое применение в условиях нового художественного содержания. Композиторы уходят от модально-тонального мышления в сторону окончательной власти гармонии.

Следует также оговорить, что шесть месс Ф. Шуберта, над которыми композитор трудился 14 лет (1814–1828), по своему стилю близки генделевским ораториям (месса Es-dur), что отмечается биографом композитора П. Вульфиусом. Автор монографического исследования, посвящённого жизни и творчеству Ф. Шуберта, П. Вульфиус акцентирует внимание на том, что незадолго до смерти, 4 ноября, Ф. Шуберт «<…>вместе со скрипачом и композитором Й. Ланцем был у известного теоретика С. Зехтера, с которым договорился об уроках контрапункта» [3, с. 90]. Сам Ф. Шуберт в одном из своих последних писем делает важное признание: «<…> только теперь я вижу, что мне недостаёт, но я хочу прилежно заниматься с С. Зехтером, чтобы наверстать упущенное» [3, с. 90]. К сожалению, «<…> занятия с Зехтером ограничились одним уроком» [3, с. 90], поэтому не могли существенно повлиять на стиль Ф. Шуберта. И. Брамс, рано приступил к серьёзным занятиям по контрапункту, глубоко и подробно изучал полифонию, технику генерал-баса, музыку И. С. Баха и других мастеров полифонии. По этой причине И. Брамсу удалось достичь необычайных высот в этой области, сохранив свой неповторимый облик композитора-романтика.

В истории полифонии эпоху романтизма принято в первую очередь связывать с именами *А. Брукнера, Ц. Франка и М. Регера*, но не И. Брамса. В энциклопедической статье В. Протопопова, посвя-

щённой полифонии, особая роль в истории полифонии отдана М. Регеру, воссоздавшему некоторые баховские полифонические формы. Например, завершение цикла вариаций фугой, прелюдию и фугу. В этой связи обратим внимание на тот факт, что сам М. Регер свои работы отсылал И. Брамсу для того, чтобы получить ценные замечания и советы самого авторитетного мастера в области полифонии того времени. Отношения М. Регера и И. Брамса строились как отношения ученика и учителя, ведущего (И. Брамса) и идущего по его следу (М. Регера). Перечисленные В. Протопоповым полифонические формы, перед тем как занять своё почётное место в творчестве М. Регера, прошли долгий путь развития в творчестве И. Брамса (органные прелюдии и фуги, хоральные прелюдии, и, конечно, вариационный цикл, обогащённый и усложнённый полифоническими приёмами и завершаемый фугой).

В исследовательской литературе, посвящённой творчеству И. Брамса, находим ценное высказывание Е. Царёвой, касающееся И. Брамса и А. Брукнера: «<…> в Германии <…> противопоставление Брамса и Брукнера было <…> столь же очевидным, как ранее – Брамса и Вагнера» [13, с. 245]. Автор отмечает, что И. Брамса «<…> пугали масштабы брукнеровских симфоний, которые он называл «удавами» [13, с. 245]. Вся же эволюция творчества И. Брамса направлена на преодоление «длиннот» в высказывании, стремлении к стройности формы. Хотя произведения обоих композиторов представляют собой сложную гомофонно-полифоническую ткань с сочетанием сонатных и вариационных принципов развития, у Брамса всё же ясно прослеживается *стремление к самоограничению*, творческая установка на «баховский идеал» – <u>достижение максимального художественного результата минимумом средств</u>. Не случайно в одном из немногочисленных откровенных писем И. Брамса находим слова восхищения Чаконой *И. С. Баха* из скрипичной партиты d-moll: «Для меня Чакона – одна из самых замечательных, непонятных музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума» (цит. по: [13, с. 214]).

Охватывая, далее, контекст, в котором осуществляется заполнение «исторического скачка» полифонией И. Брамса, следует также сказать о том, что ни у А. Брукнера, ни у Ц. Франка, при их мастерском владении полифоническими приёмами и формами, нет в полифонии той направленности традиции, которая связана с утверждением энергии жизни, вызывающей сильнейшие чувства и переживания через стихию народной танцевальности, какую видим у И. Брамса. Ведь эта традиция – одна из самых устойчивых, например, в жанре инструментального концерта – от Вивальди и Баха до Бартока и Хачатуряна. Не случайно Е. Царёва, завершая рассмотрение скрипичного концерта И. Брамса D-dur, подчёркивает, что «<…> подобных образцов воплощения *народной жанровости*, как в финале брамсовского скрипичного концерта, ещё *не знали концерты ни XVIII ни XIX веков*», и далее заявляет «<…> да и в других жанрах их не так много – «Камаринская» М. Глинки, рапсодии Листа, «Фарандола» из «Арлезианки» Бизе и соль-минорный квартет самого Брамса» [13, с. 301], (курсив наш – Н. Ч.).

Таким образом, «заполнение скачка» осуществляется сознанием И. Брамса в контексте мирочувствования романтизма, и глубина брамсовской исторической ретроспекции оказывается втянутой в широкое лирическое полноводье чувств и темпераментной энергии народной жизни.

В заключение отметим, что концептуальную роль «заполнения скачка», совершённого Брамсом-полифонистом, трудно переоценить. Величие И. Брамса – не только в систематическом «восстановлении» прошлого, глубине ретроспекции в контексте романтизма. И. Брамс – это не только «археология». Полифония Брамса – это ещё и «генеология» *творчества композиторов XX века*. Музыковедческая и композиторская мысль изобилует отдельными высказываниями, наблюдениями, признаниями в данном направлении. Не развивая стилевые ветви исследования в рамках данной работы, проследим некоторые отдельные точки научной и творческой рефлексии.

По мнению А. Шёнберга, именно к воздействию Брамса следует отнести технику вариационного развития и несимметричную группировку тактов [14, с. 128]. Стремительные модуляционные процессы в фуге Брамса можно считать истоком тоновой «сгущённости» тема-

тизма как одного из ведущих свойств фактуры А. Шёнберга. Тотальная тематизация фактуры в сочинениях Брамса, по верному наблюдению А. Гусевой, служит истоком линеарности как принципа музыкального мышления П. Хиндемита. [4, с. 14]. Б. Асафьев пишет, что излюбленным приёмом Хиндемита является basso ostinato, особенно в виде широко развитой пассакальи с изобретательным варьированием основной повторяющейся интонационной схемы. Жанр пассакальи, заявленный в финале Четвёртой симфонии и венчающий цикл Вариаций И. Брамса на тему Й. Гайдна ор. 56а, находит продолжение и в творчестве А. Берга. В. Задерацкий отмечает, что рассредоточенность темы-серии в пассакалье, открывающей четвёртую картину «Воццека» А. Берга, проникновение темы-серии в разные слои фактуры, перемещения из нижнего в верхние голоса «<…> в сущности перекликаются с пассакальей из финала Четвёртой симфонии Брамса, где верхний мелодический голос тематического хорала также обретает функцию центрального «элемента», регулирующего гармонию и синтаксис структуры вариаций» [7, с. 362]. Различие состоит именно в додекафонной, организованно-атональной основе мышления Берга. И. Брамс сильно развил разработочную технику, каждая последующая мысль им излагалась, по выражению А. Шёнберга, в виде «*продолженных вариаций*». А. Шёнберг пишет: «Я был «брамсианцем», когда встретился с Цемлинским. Он любил и Брамса и Вагнера, и я скоро сделался одинаково убеждённым приверженцем и того и другого. Неудивительно, что музыка, написанная мною в то время, обнаруживала явные влияния обоих композиторов <…> в моей «Просветлённой ночи» тематическое построение основывается <…> на брамсовской технике вариационного развития<…> Также воздействию Брамса следует приписать несимметричную группировку тактов» [14, с. 128]. В статье о творчестве Альбана Берга А. Шёнберг пишет: «<…> известно (я надеюсь!), что и я до «атональной» музыки писал чисто a’ la Брамс» [14, с. 156]. Примечательно, что глубокая заинтересованность А. Шёнберга искусством И. Брамса побудила его к «сотворчеству». Так, в 1937 году А. Шёнберг оркестровал знаменитый первый фортепианный квартет Брамса g-moll ор. 25, насытил композицию острыми диссонантными оркестровыми красками, автономным мотивно-тематическим развитием в условиях расширенной

тональности, яркой экспрессией чувств. Вследствие произошедших изменений квартет превратился в симфонию, произошла жанровая трансформация. Не случайно дирижёр Ю. Башмет часто называет это сочинение И. Брамса его Пятой симфонией. Следует также отметить, что четвёртая часть оркестрованного А. Шёнбергом квартета – блестящий венгерский финал – показательна с точки зрения отношения А. Шёнберга к полифонии И. Брамса. А. Шёнберг оркеструет полифонические разделы данного квартета в стилизаторском духе. Народно-жанровые темы поданы с красочными удвоениями, свойственными эпохе романтизма, затем в нарочито упрощённом виде, рождая в слушательском восприятии ассоциативные связи с музыкой Ренессанса, далее тема предстаёт в проникновенном, экспрессивном имитационном изложении (участвуют только струнные), близком музыке эпохи Барокко. А. Шёнбергу удалось показать важное качество полифонического письма И. Брамса – глубину интертекстуальных связей.

Ученик А. Шёнберга по классу композиции Т. Адорно подчёркивает, что «<…> важнейшие нововведения Шёнберга были бы невозможны, если бы он не отвернулся от помпезности симфонических поэм своего времени и не избрал своим <…> образцом квартетное письмо И. Брамса» [1, с. 85].

В письме музыковеду Альфреду ФранкенстайнуШёнберг объяснил свой выбор: «Во-первых, мне нравится эта вещь. Во-вторых, её редко исполняют. В третьих, чем лучше пианист, тем громче он играет, и поэтому скрипок совершенно не слышно. Я хотел, чтобы всех было одинаково хорошо слышно, и я этого добился» (цит. по: [1, с. 2]). Следует сказать о том, что «сотворчество» А. Шёнберга и И. Брамса не является единственным примером, когда композитор XX века обращается к музыке И. Брамса в поисках новых творческих импульсов. И. Слонимский создаёт интермеццо памяти И. Брамса. А. Веберн о своей Пассакалье ор. 1 для оркестра пишет: «<…> само собой разумеется, что Пассакалья, особенно вначале, отдалённо напоминает финал Четвёртой симфонии Брамса. Но она гораздо свободнее, по-штраусовски разрыхлённее» (цит. по: [1, с. 195]).

Благодаря творческим опытам И. Брамса *вариации на остинатную тему* становятся почти «обязательным атрибутом жанровой палитры» [12, с. 190] композиторов XX века. «Обращение к пассакалье

как старинной идее, но новой конструктивной форме характерно для А. Берга, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, то есть для тех композиторов, которые стремятся к равновесию между старыми и новыми принципами и не делают крайних выводов из тенденций музыки [1, с. 319–320].

Антон А. Веберн отмечал, что в модуляционной свободе Вагнер уступал Брамсу, – последний в этом отношении изобретательнее, смелее, тогда как Вагнер приемущественное внимание уделял необычному составу аккордов и их сопряжению [1, с. 104]. Академик Б. Асафьев также указывал, что даже в лирических миниатюрах у Брамса «всюду ощущается развитие» [2, с. 85], а М. Друскин справедливо писал, что «<…> как в этих, так и в других вопросах композиции он был новатором не меньшим, нежели Вагнер» [6, с. 162].

Анализ межтекстовых связей полифонического письма Брамса и стилей композиторов XX века – ещё одно направление на пути раскрытия полифонического наследия композитора как музыкального интертекста, достойное стать предметом дальнейшего более скрупулёзного исследования.

В завершение статьи попытаемся определить характер интертекстуальных взаимодействий в полифоническом письме И. Брамса и, на этой основе, их смысл.

В исследовании С. Антоновой симфонического творчества И. Брамса автор применяет к стилю композитора такую характеристику, как «разорванность». Это может быть принято на уровне частных аналитических наблюдений (и подобная характеристика, заметим, как нельзя лучше подходит для текстовых аналитических операций постмодернистского плана). Однако в характеристике полифонического письма И. Брамса в целом, функция которого в истории полифонии была определена нами выше как концептуальная функция заполнения скачка, следует говорить не о разорванности, но об уникальном творческом проекте *стилевого синтеза*, вобравшего в себя четыре столетия развития полифонии и простирающегося отдельными нитями вплоть до языка мотетов arsantiqua.

Интертекстуальное пространство полифонии Брамса – это не только многообразие полифонических кодов (следов) и их эстетических качеств, не только языковый уровень, но и семантический, связанный

с мировоззрением, с духовно-образным миром, с немецкой протестантской ментальностью. Обращение к авторитетным художественным системам и стилистическим моделям прошлого сообщает полифоническому письму Брамса прочное теоцентрическое основание, духовную доминанту полифонического архитекста. При этом герой Брамса – это психологически усложнённая романтическая личность конца XIX века, которая мыслится им во всей полноте противоречий, порывов и лирической наполненности. Полифоническое письмо И. Брамса объединяет в себе своеобразный «неоромантизм» и – как предвосхищение недалёкого будущего – «неоклассицизм», с его приоритетным вниманием к формам Возрождения и Барокко. Развивая романтические тенденции, оно помещает в эти абсолютно новые условия культурного контекста полифонические архиформы, сдерживая, обуздывая романтизм, препятствуя его абсолютизации. При этом речь идёт далеко не о диалоге и диалогичности, но *о полилоге*, о переплавке множества стилевых кодов в пользу их совместимости. Полифоническое письмо Брамса можно определить как историко-стилевой полилог согласия, синтезирующий под единым типом музыкального письма несколько ипостасей: классицистский антропоцентризм с его драматической и волеизъявляющей субъективностью; идеальную сущность романтического субъекта; теоцентризм Высокого Возрождения; и, наконец, преданного религиозной догматике экспрессивного субъекта Барокко. Все ипостаси выражены языком полифонии, все сохранены и ассимилированы Брамсом. В действии концепции «заполнения скачка» нельзя не усмотреть продолжения национальной традиции, связанной с немецкой ментальностью, с тщательностью и фундаментальностью «художественного дела». Сначала Г. Щютц сохранил и подытожил старое полифоническое письмо в новом, затем И. С. Бах подвёл итог двухвековых достижений лучших контрапунктистов, а далее Брамс, подхватив субъективно-романтические тенденции Л. Бетховена, вернул музыкальному искусству его фундаментальные основания полифонического архитекста.

Сосуществование в полифонии И. Брамса стилистических признаков модального и тонального мышления, классицистской строгости и барочной импровизационности, экспрессивного романтического тематизма и сдержанного объективного тона позволило осмыслить

роль творчества И. Брамса в истории полифонии и выдвинуть концепцию *заполнения скачка*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. ; СПб. : Университет, 2008. — 445 с. —* **(***Книга света).*
2. *Асафьев Б. Брамс / Б. А. Асафьев // О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л., 1981. — С. 81–86.*
3. *Вульфиус Ф. Франц Шуберт. Очерк жизни и творчества : [монография] / Ф. Вульфиус ; [под. ред. Е. М. Орловой]. — М. : Музыка, 1983. — 444, [1] с.*
4. *Гусева А. В. Гармония как фактор стиля И. Брамса / А. В. Гусева // Проблемы высотной и ритмической организации музыки : сб. трудов / [отв. ред. И. А. Истомин]. — М., 1980. — С. 83–99. — (Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 50).*
5. *Друскин М. И. С. Бах : [монография]. / М. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 381, [2] с.*
6. *Друскин М. Иоганнес Брамс // Избранное. Монографии. Статьи / М. Друскин. — М. : Музыка, 1981. — С. 71–165.*
7. *Задерацкий В. Музыкальная форма : учебник. Вып. 1. / В. Задерацкий ; [Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Каф. композиции]. — М. : Музыка, 1995. — 544 с.*
8. *Курт Э. Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 304 с.*
9. *Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер ; общ. ред. вступ. ст. и коммент. М. Этингера]. — М. : Музыка, 1975. — 550, [1] с.*
10. *Протопопов В. Западноевропейская музыка XVIII–XIX веков / Вл. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Ершова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с. — (История полифонии в еёв ажнейших явлениях).*
11. *Розеншильд К. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 1. До середины XVIII века / К. Розеншильд ; Моск. гос. ин-т им. Гнесиных, Каф. истории музики. — М. : Музыка, 1969. — 536 с.*

12. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. Франтова. — Ростов н/Д. : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. — 404 с.

13. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

14. Шёнберг А. Моя эволюция [Австр. композитор А. Шёнберг] // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред.-сост. и комент. И. В. Нестьева. — М., 1975. — С. 127–139.

15. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак // Полифония : сб. теоретических статей / [сост. и ред. К. Южак]. — М. : Музыка, 1975. — С. 6–62.

16. Червинская Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилевой традиции / Н. Червинская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі. — С. 197–206.

17. Червинська Н. Варіації ор. 56а Й. Брамса на тему Й. Гайдна / Н. Червинська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Русакова]. — Харків, 2009. — Вип. 27 : Й. Гайдн – І. Котляревський : мистецтвооптимізму. — С. 61–71.

Червинская Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии. Осуществлена попытка осмыслить роль И. Брамса в истории полифонии. Для этого автор обращается к концепции истории музыкального мышления Э. Курта. Согласно Э. Курту, между эпохами генерал-баса и музыкального классицизма в истории музыки произошёл радикальный сдвиг, великий переворот. Столь важная рубежная дата в истории музыки как 1750 год, стилевые изменения, произошедшие в музыкальном письме мастеров Барокко, классицизма и романтизма помогли осмыслить роль И. Брамса в истории полифонии.

Ключевые слова: полифоническое письмо И. Брамса, интертекст, стилевой полилог, интертекстуальное пространство полифонии И. Брамса.

Червинська Н. Роль Іоганнеса Брамса в історії поліфонії. Здійснено спробу осмислити роль І. Брамса в історії поліфонії. Для цього автор звертається до концепції історії музичного мислення Е. Курта. Згідно Е. Курту,

між епохами генерал-басу і музичного класицизму в історії музики відбулися радикальні зміни, великий переворот. Важлива рубіжна дата в історії музики як 1750, стильові зміни, що відбулися в музичному письмі майстрів Бароко, класицизму і романтизму допомогли осмислити роль І. Брамса в історії поліфонії.

Ключові слова: поліфонічне письмо Й. Брамса, інтертекст, палімпсест, стильовий полілог, интертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса.

Chervinskaya N. The role of Brahms in the history of polyphony. The author refers to the concept of the history of musical thought Ernst Kurt. According to E. Kurt between era general bass and musical classicisme – great coup. An important date in the history music as a 1750, Changes in musical style script masters Baroque, Romanticism and classicisme helped concepts J. Brahms role in the history polyphony.

Key words: polyphonic script of J. Brahms, intertext, palimpsest, styles of polylogue, intertextual polyphony space of J. Brahms.

УДК [78.071.1 : 782.1] : 82.31

Вера Мовчан

ДВЕ «ТАИС»: РОМАН А. ФРАНСА И ОПЕРА Ж. МАССНЕ

Роман А. Франса «Таис» был опубликован в 1898 году в *«Revue des Deux Mondes»*. Основой его стало житие Святой Таисии Египетской [3, с. 561], повествующее об обращении знаменитой александрийской куртизанки Таис в христианство монахом-отшельником. История раскаявшейся грешницы, ставшей Святой, была описана и до А. Франса – в пьесе Гросвиты Гандерсгеймской[1] «Пафнутиус» [17].

[1] Гросви́та [Гротсвита, Хросвита, Хротсвита; лат. Hrotsvit, Hrotsvith, Hrotsuitha, Hroswitha, Roswitha] (930/5 – ок. 975) немецкая религиозная писательница, поэтесса, канонисса монастыря Гандерсхайм. Творчество Гросвиты связано с т. н. Оттоновским возрождением 2-й половины X – 1-й четверти XI в., ее произведения рассматриваются исследователями в одном ряду с сочинениями Ратгера Веронского, Лиутпранда Кремонского и других [8].