

**ЕДИНСТВО ЦИКЛА РОМАНТИЧЕСКИХ МИНИАТЮР:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТРОВЕРСИЯ ЧЕТЫРЕХ БАЛЛАД
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 10 ИОХАННЕСА БРАМСА**

В статье рассмотрен цикл Й. Брамса "Четыре баллады для фортепиано оп. 10" как центральный опус раннего периода творчества композитора. Исследована проблема единства миниатюр в циклических формах фортепианного наследия Й. Брамса. Выявлены основные средства объединения баллад в единый цикл: стремление к философскому обобщению, сакральность как тип образного мышления, образно-смысловые арки, тонально-смысловое единство, прием "прорастания" разных тем из одного интонационного зерна и др.

Ключевые слова: фортепианный цикл, фортепианная миниатюра, баллада, сакральность, интроверсия, философское обобщение.

Лебедева Зінаїда Денисівна, студентка факультету музичного мистецтва Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

Єдність циклу романтичних мініатюр: художня інтроверсія Чотирьох балад для фортепіано оп. 10 Йоханнеса Брамса

У статті розглянуто цикл Й. Брамса "Чотири балади для фортепіано оп. 10" як центральний опус раннього періоду творчості композитора. Досліджено проблему єдності мініатюр у циклічних формах фортепіанної спадщини Й. Брамса. Виявлено основні засоби об'єднання балад у єдиний цикл: прагнення до філософського узагальнення, сакральність як тип образного мислення, образно-сміслові арки, тонально-сміслова єдність, засіб "проростання" різних тем із одного інтонаційного зерна та ін.

Ключові слова: фортепіанний цикл, фортепіанна мініатюра, балада, сакральність, інтроверсія, філософське узагальнення.

Lebedieva Zinayida, Student of the Department of Music Art R. M. Hlier Kyiv Institute of Music

A unity of the romantic miniatures' cycle: an art introversion of Johannes Brahms Four Ballades for Piano, op. 10

The article is dedicated to Brahms' cycle "Four ballads for piano op.10" being central of the composer's creative work early period. The problem of miniature unity in cycle forms of Brahms piano legacy is investigated. The main means the ballads unity into indivisible cycle are revealed such as an aspiration to philosophic generalization, sacredness as a type of figurative mentality, of sense-figurative arches, tone-sensed unity, and method of "sprout" of different themes from the one intonational grain. Johannes Brahms creativity occupies a prominent place in the history of Western music. Being a representative of the German school of composition, he derived from the tradition of the German classical music and winning of musical romanticism, Brahms put them in his work by a new way and has made a significant contribution to the development of musical art, entering the history of music as late romantic one.

The purpose of this article is to explore the issue of integrity and its cycle of miniatures solutions in the early period of Brahms creativity using "Four Ballades for Piano, Op. 10". The research goal is to implement a comprehensive musicological analysis of pieces of the cycle to identify its musical and dramatic features, genre and stylistic originality as a cycle of piano miniatures.

Examining Brahms early works, we can conclude that the very first piano works of the young composer impress us by their deep philosophic creative thinking. Committed to the scale and form of those embodied in the multipart and cycling, the composer showed with starting his first works – piano sonatas (Op. 1, 2 and 5) – and kept in all the periods of his work. "Four Ballades, Op. 10" is psychologically profound, philosophical reflection, generalization in four parts, combined image-specific semantic arches and dramaturgic techniques. Ballads number 1 and number 3 are similar in the minor color. Such sphere contains images of an active action – the middle part of Ballad number 1, the extreme episodes of the second section of Ballad number 2, the first section of the Ballad Number 3, brings cycle into the some features of heroics, militancy, manly harsh strength and strong-willed spirit.

The cycle has two climaxes: an emotional (Ballad number 3) and an intellectual, semantic (Ballad number 4).

Intermezzo became one of the favorite genres for Brahms. The composer began to write extensively Intermezzo from the late seventies. Basically there were some plays of revelation, which developed an intimate type of lyrics, revealing psychological depth and individuality of human feelings. Composer treats Intermezzo as an independent work for piano miniatures genre. Also, he created the whole cycle of plays – Intermezzo for Piano, which combines different genres such as ballad Capriccio, romance and rhapsody.

From the standpoint of drama, especially noteworthy tonal semantic unity cycle: Ballad number 1 – d-moll, Ballad number 2 are written in the same Major – D-dur. Ballad number 3 – VI is in the key stage on D-dur, as h-moll, which is also parallel to its tonality. In its turn, the Ballad number 4 completes the cycle tone eponymous majeure with respect to h-moll, that is, H-dur. Consequently, it can be argued that the composer in terms of relations closely related tonalities, moving from one song to another, as if immersed the listener in a single selected by coloristic figurative-emotional sphere, achieving this holistic perception of the work.

One of the clearest means of expression, combining parts of the whole, is the use of syncopated rhythmic patterns. They have the ability to transmit different value and meaning of images. Preservation and transfer of means of

musical expression from one work to the next turns the syncopated monorhythm union member in two opposite shaped spheres.

Important factor in the consolidation cycle works is the use of receiving "germination" of different themes from one grain of intonation by the composer. Among the most important melodic intonation and relationships in the cycle should be highlighted: the first movement harmonic relatives topics Ballad number 2 with the second theme Ballad number 1, intonation and rhythmic similarity between the first and second motifs Ballad number 1, the second motive Ballad number 3 with the second theme Ballad number 1 etc. The commonality of cycle pieces is also apparent in the use of a single composer harmonic language.

The conclusion of our study is that "Ballad op. 10" although belongs to the early works of Brahms, striking skill and maturity scale of composer's thinking, his desire for philosophical generalization cycle and persuasiveness of this idea by musical means.

Keywords: piano cycle, piano miniature, ballad, sacredness, introversion, generalization philosophical.

Творчество Йоханнеса (Иоганнеса) Брамса занимает выдающееся место в истории западноевропейской музыки. Представитель немецкой композиторской школы, опирающийся на традиции немецкой классической музыки и завоевания музыкального романтизма, Й. Брамс по-новому претворил их в своем творчестве и сделал значительный вклад в развитие музыкального искусства, войдя в историю музыки как поздний романтик.

Творчество Й. Брамса привлекало многих исследователей – от современников и друзей композитора, биографов и исследователей истории музыки до ученых-музыковедов и культурологов наших дней. Особую ценность для нашего исследования имели монографии Г. Галя (1986) [1], К. Гейрингера (1965) [2], Ф. Грасбергера (1980) [3], М. Друскина (1959) [4]. Вопросы гармонии и стилистики Й. Брамса рассмотрены в диссертациях А. Гусевой (1985), С. Антоновой (2007); эпистолярное наследие И. Брамса проанализировано в диссертации С. Рогового (2001). Однако большая часть этих работ касается биографии, а также поздних периодов творчества художника, в то время как его ранние произведения почти не рассматривались.

Цикл Четыре баллады оп. 10 Й. Брамса в музыковедческой литературе освещен недостаточно, хотя этот опус занимает важное место в контексте раннего периода творчества композитора. Его бегло упоминали в своих трудах музыкальные историки, например, К. Зенкин в книге "Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма" [5]. Более подробный анализ, хотя и касающийся лишь одной (№1) баллады данного цикла, представлен в монографии Т. Цытович [6]. Тем не менее, ни один из вышеупомянутых авторов не ставил своей задачей целостное, углубленное изучение данного произведения, комплексный подход к его анализу, включающий как музыкально-теоретические обобщения, так и культурологический аспект исследования.

Все вышесказанное обуславливает актуальность музыковедческого, историеведческого и искусствоведческого анализа цикла Й. Брамса Четыре баллады оп. 10.

Цель данной работы – исследовать проблему целостности цикла миниатюр и ее решения в раннем периоде творчества Й. Брамса на примере Четырех баллад для фортепиано оп. 10. Задача исследования – осуществить комплексный музыковедческий анализ пьес цикла для выявления его музыкально-драматургических особенностей и жанрово-стилистического своеобразия как цикла фортепианных миниатюр.

Исследовав ранний период творчества Й. Брамса, можно сделать вывод, что уже первые фортепианные произведения молодого композитора поражают глубиной и философичностью творческого мышления. Стремление к масштабности тем и форм, воплощенное в многочастности и цикличности, композитор проявит, начиная со своих первых сочинений – фортепианных сонат (оп. 1, 2 и 5), – и сохранит во все периоды своего творчества.

Большое влияние на замысел цикла оказало знакомство Й. Брамса со сборником песен "Голоса народов в песнях" ("Stimmen der Volker in Liedern", 2-е изд. 1807 г.) немецкого историка культуры второй половины XVIII века И. Гердера. Он, развивая идеи народности (его учение о духе народа), опубликовал в 1778–1779 гг. антологию песен разных народов мира, в том числе славянских и шотландских. И хотя только первая пьеса оп. 10 имеет авторскую ссылку на народную шотландскую балладу "Эдвард" из этого сборника, остальные баллады также пронизаны духом и образностью старинного шотландского эпоса. (Стоит заметить, что на эту же шотландскую балладу "Эдвард" композитор сочиняет в 1877–78 гг. вокальный дуэт, который входит в оп. 75 "Четыре баллады и романса на два голоса". Также в эпиграфе к оп. 117 "Три интермеццо" (1892) Й. Брамс приводит строки из этой же антологии. Оба эти опуса относятся к позднему периоду творчества композитора.)

Четыре баллады оп. 10 для фортепиано Й. Брамса – единое произведение, объединяющее ряд миниатюр общим замыслом, философской концепцией, отражающей взгляд композитора на сущность человеческого бытия. Баллады "цементированы" в единый цикл общей драматургией, явными и скрытыми интонационными, ладотональными и метроритмическими связями между пьесами, смысловыми и тематическими арками, схожими видами фактурного изложения и т. п.

Цикл предстает перед исследователем как психологически углубленное, философское размышление, обобщение в четырех частях, объединенных образно-смысловыми арками и определенными драматургическими приемами. Баллады № 1 и № 3 близки по своему минорному колориту.

Сфера, содержащая образы активного действия, – средняя часть Баллады № 1, крайние эпизоды второго раздела Баллады №2, первый раздел Баллады № 3, привносит в цикл черты героики, воинственности, суровой мужественной силы и волевого духа.

С этими пьесами сопоставляются противоположные по характеру Баллады № 2 и № 4. В них преобладает песенная природа в инструментальном проявлении своих возможностей, лирическая образность, придающая им умиротворенно-созерцательный характер и пейзажность. А обращение к мажорным тональным сферам привносит светлый, оживляющий колорит. Первые разделы этих баллад – пример интимной лирики И. Брамса. В тоже время эти пьесы самые масштабные по охвату и многообразные по образному строю в сравнении с другими миниатюрами этого опуса.

Цикл имеет две кульминации: эмоциональную (Баллада № 3) и смысловую, интеллектуальную (Баллада № 4). Баллада № 3 h-moll (Intermezzo) действительно является кульминационным центром всего цикла. Она самая динамичная, полетная, яркая, соединяющая в себе драматические и эпические образы. Это единственная пьеса цикла, начинающаяся с действия, а не с созерцания и размышлений (темповое обозначение Allegro, динамичный размер 6/8 и нюанс forte). В этой пьесе, более чем в других из этого опуса, прослеживаются черты мистичности, характерные для жанра баллады.

Баллада № 4 – единственная пьеса из всего опуса, которая, по сравнению с другими балладами, не построена на столкновении и чередовании контрастных образов. Произведение посвящено не действию, а философскому осмыслению предшествующих событий. Именно поэтому ее эпизоды не конфликтны, не сталкиваются и даже не сопоставляются, а как бы освещают проблему с разных сторон. Приемы остринатного ритмического рисунка и монотематизма использованы для объединения частей целого. Как философское заключение, как воспоминание и обобщение сказанного в коде дважды проходит первая тема баллады, чередуясь с небольшими мелодическими фрагментами второго раздела. Это – еще одна смысловая арка, цементирующая и объединяющая цикл в единое целое.

Анализируя формообразующее единство цикла, музыковед Т. Цытович отмечает: "Четыре баллады ор. 10 образуют подобие сонатного цикла, где № 1 выполняет функции сонатной части, а № 4 – лирического финала-эпилога" [6, 375]. Возможно, какие-то черты сонатно-симфонического цикла здесь и присутствуют (например, контрастное чередование частей), но вряд ли слушатель их отмечает. На наш взгляд, черты единства цикла в этом опусе проявляются в другом.

С точки зрения драматургии, прежде всего, обращает на себя внимание тонально-смысловое единство цикла: Баллада № 1 – d-moll, Баллада № 2 написана в одноименном мажоре – D-dur. Баллада № 3 – в тональности VI ступени по D-dur, т. е. h-moll, которая является ее же параллельной тональностью. В свою очередь, Баллада № 4 завершает цикл тональностью одноименного мажора по отношению к h-moll, то есть H-dur. Следовательно, можно утверждать, что композитор через соотношения близких между собой тональностей, двигаясь от одной пьесы к другой, словно погружает слушателя в единую выбранную им колористическую образно-эмоциональную сферу, добиваясь этим целостного восприятия произведения.

Таким образом, герой брамсовских баллад приоткрывает свой богатый внутренний мир, благодаря опыту прошлого, искреннего переживания настоящего и направленности в будущее. И. Брамс пользуется эффектом перенесения определенного внутренне сосредоточенного эмоционального состояния из одной баллады в другую, каждый раз добавляя новые краски. Будто один герой фокусирует в себе разные грани эмоциональных состояний, проживая путь, полный взлетов и падений. Создается глубокая интроспекция конфликтов героя со своим "я" и окружающим его внешним миром.

Одним из ярких выразительных средств, объединяющих части целого, является использование синкопированных ритмических рисунков. Они обладают возможностью передачи различных по значению и смыслу образов. Сохранение и перенос этого средства музыкальной выразительности из одной баллады в следующую превращает синкопированный моноритм в элемент объединения двух противоположных образных сфер. В Балладе № 2 монотонный синкопированный ритм и одновременно, словно "раскачивающаяся" из стороны в сторону, мелодическая линия басового и среднего голосов, отмеченная автором ремаркой *espressivo*, создают эффект воспоминания, мысленного возвращения в прошлое. Уже во вступлении Баллады №3 словно "вонзается" в слух акцентированная квинта h–f на слабую долю, как бы предвещая тревогу. Синкопа, как и во Второй балладе, пропитывает ритмическую ткань всего произведения. Но, в отличие от предыдущей пьесы, здесь синкопа используется как символ тревоги, напряженности, сохраняющейся по мере образно-тематического развития. Она создает постоянную напряженность во всем тематизме. В первом мотиве Intermezzo отсутствие последних долей, "оборванность" восходящего мотива (*stac.* на последней восьмой) придает порывистость и импульсивность характеру звучания темы. В этом мотиве (тт. 3–8) явно чувствуется влияние Р. Шумана, использован его "принцип концентрации сути образа в кратчайшем построении мотива... сам мотив заключает в себе максимум неустойчивости" [5, 162]. В среднем разделе пьесы внимание слушателя вновь привлекает к себе синкопа, но на сей раз, она символизирует образ отмеренной длины жизни. На протяжении всего раздела она будет напоминать о себе "зовом кукушки" – нисходящей квартой в верхнем регистре (тт. 48–49; 57–58), которая может чередоваться с нисходящей октавой (тт. 67–70) и другими нисходящими интервалами в разных пластах фактуры. "Зов кукушки" в Intermezzo – не просто прием звукоизобразительности. Этот глубоко народный образ про-

рочества как бы предсказывает будущее, отсчитывает герою оставшийся отрезок времени его жизни, которая уже на исходе.

Важным фактором объединения произведений цикла является использование композитором приема "прорастания" разных тем из одного интонационного зерна. Среди важнейших интонационно-мелодических взаимосвязей в цикле следует выделить: родство гаммообразного движения первой темы Баллады №2 со второй темой Баллады №1, интонационное и ритмическое сходство первого и второго мотивов в Балладе №1, второго мотива Баллады №3 со второй темой Баллады №1 и др.

Общность пьес цикла также проявляется в использовании композитором единого гармонического языка – плагальности, натурально-ладовых, диатонических оборотов, сопоставления параллельных и одноименных тональностей в каждой пьесе.

Значительное место в выстраивании драматургии цикла занимает хорал как жанр, как тип фактурного изложения тематизма и, главное, как яркое выразительное средство, несущее в себе объединяющую пьесы философскую идею сакральности. Так, эпизод в хоральном изложении присутствует в среднем разделе Баллады № 2 (тт. 69–73). Средняя часть Баллады № 3 (тт. 43–92) полностью выдержана в аккордовой хоральной фактуре и звучании, которое не выходит за пределы нюанса *pp* и даже достигает звукового предела *ppp*. Также указывает на связь с предыдущими балладами цикла (особенно №№ 2 и 3) изложенное в фактуре церковного хора второе предложение в репризе Баллады № 4.

Можно утверждать, что сакральность образного мышления и хоральность как фактурное воплощение этой идеи в цикле – объединяющее начало всех баллад. Хоральная сфера проявляется во всех балладах, даже в Балладе № 1, хотя хора как такового, явно выписанного, там нет. Но если рассматривать эту балладу в контексте других, то можно предположить, что тема, с которой начинается Первая баллада (тт. 1–8), вызывает ассоциацию с траурным шествием, вслед за которым идет рассказ о покинувшем живой мир герое. Ее средняя часть – как явление души перед Божьим судом (тт. 27–59). Музыкальный характер этого эпизода грандиозный, могущественный и величественный. Две следующие баллады погружают в мир воспоминаний – реальных жизненных, порой драматичных, событий, а также глубоких внутренних переживаний и размышлений. В связи с этим появление хорального тематизма в последней балладе (тт. 91–136) можно рассматривать как прощение и раскаяние уже на небесах человека, который ушел из жизни не в свой срок, не успев завершить предначертанное. Художественный же образ в коде (тт. 137–150) можно трактовать как прощенную невинную душу, возносящуюся на небеса.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод: Баллады ор. 10, хотя и относятся к ранним произведениям Й. Брамса, поражают мастерством и зрелостью, масштабностью мышления композитора, стремлением к философскому обобщению в цикле и убедительностью воплощения этой идеи музыкальными средствами.

Литература

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М.: Радуга, 1986. – 478 с.
2. Гейнрингер К. Иоганнес Брамс / Карл Гейнрингер. – М.: Музыка, 1965. – 432 с.
3. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / Ф. Грасбергер; Пер. с нем. В. Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
4. Друскин М. И. Брамс: монография / М. И. Друскин – Л.: Музыка, 1988. – 96 с.
5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 490 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века / под ред. Т. Цытович: учебное пособие. – Кн. вторая. – М.: Музыка, 1990. – 528 с.
7. Царева Е. Иоганнес Брамс: монография. / Царева Е. М. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.

References

1. Gal' G. Brams, Vagner, Verdi. Tri mastera – tri mira / Gans Gal'. – М.: Raduga, 1986. – 478 s.
2. Geynringer K. Iogannes Brams / Karl Geynringer. – М.: Muzyka, 1965. – 432 s.
3. Grasberger F. Iogannes Brams / F. Grasberger; Per. s nem. V. G. Shnitke. – М.: Muzyka, 1980. – 71 s.
4. Druskin M. I. Brams: monografiya / M. I. Druskin – L.: Muzyka, 1988. – 96 s.
5. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma / K. V. Zenkin. – М.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 1997. – 490 s.
6. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka / pod red. T. Tsytovich: uchebnoe posobie. – Kn. vtoraya. – М.: Muzyka, 1990. – 528 s.
7. Tsareva E. Iogannes Brams: monografiya. / Tsareva E. M. – М.: Muzyka, 1986. – 383 s.