

48
60
I-28603.

ПРОГРАММЫ КОНЦЕРТОВ



И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ
**ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ
БРАМСА**

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

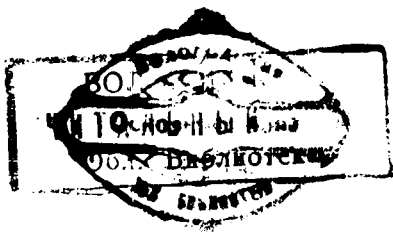


Путеводитель по концертам

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ
БРАМСА

28603.



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ

1941

$\frac{78}{\text{С-60}}$ + 99 Брамс

Ответств. ред. О. С. Саркисов.

Подписано к печ. 13/IV 1947 г.

Тир. 8200 экз. Заказ № 2343.

М 49634. Печатн. л. 2.

Типография арт. „Со-
ветский Печатник“.

Ленинград, Мохо-
вая ул.,

40.

I

К созданию больших симфонических партитур Брамс подошел в зрелом возрасте. Во время завершения работы над первой, до-минорной симфонией (сентябрь 1876 г., судя по пометке в рукописи) композитору исполнилось сорок три года. Правда, эта симфония — «десятая симфония Бетховена», по крылатому определению Ганса Бюлова — в отличие от последующих трех симфоний вынашивалась годами, если не десятилетиями: ее первая часть — за исключением поразительного по напряженности, в своем роде не имеющего прецедента во всей мировой симфонической литературе, медленного вступления со зловеще отстукиваемыми восьмыми у литавр — была в черновике закончена еще в 1862 г.: это — вдохновенное, хотя и в муках рожденное (как в длительных страданиях рождалась и девятая симфония Бетховена), детище брамсовских лет «бури и натиска», гениальное воплощение всех противоречий его творческой души, его «фаустовская» или «прометеевская» симфония.

Остальные симфонии были созданы сравнительно быстро: осенью 1877 г. была закончена идиллическая вторая симфония D-dur; далее, после некоторого промежутка, в течение которого были написаны скрипичный концерт D-dur (1879), «Академическая» и «Трагическая» увертюры (1881) и второй фортепианный концерт B-dur (1882), создается третья симфония F-dur (1883) — по архитектонике наиболее совершенное инструментальное произведение Брамса, вслед за которым симфонический путь Брамса достойно увенчивается потрясающей, драматургически развертывающейся от элегии к трагедии, четвертой, e-moll'ной симфонией.

Свое «боевое крещение» симфонизм Брамса получил в Вене в тех же семидесятых-восемидесятых годах прошлого столетия: он оказался в центре страстной и продолжительной дискуссии между «листо-вагнерианцами» и «браминами» (этой иронической кличкой враги обзывали приверженцев музыки Брамса), по своей непримиримой ожесточенности напоминавшей войну между «глюкистами» и «пиччинистами», разыгравшуюся в оперных фойе и литературно-философских салонах Парижа ровно столетием раньше. В печати лидером брамсистов выступал саркастический, тонкий и умный критик Эдуард Ганслик; его поддерживали великие и пламенно-энтузиастические пропагандисты творчества Брамса — скрипач

Иозеф Иоахим, дирижер и пианист Ганс Бюлов...

В свою очередь неукротимый Вагнер — кстати, на редкость искусный мастер поднимать вокруг своего дела оглушительный полемический шум — мобилизовал против Брамса целую армию своих адептов — музыкальных писателей, журналистов, молодых композиторов, студентов и просто восторженных юношей. Среди них впоследствии выделится ярко своеобразная фигура Гуго Вольфа, который своими резкими и пристрастными статьями по адресу Брамса в «Венском салонном листке» («Wiener Salonblatt», где в 1884—1887 гг. он был постоянным рецензентом) будет подливать немало масла в огонь дискуссии.

В этих спорах очень характерна позиция самого Брамса: он начисто воздерживается от каких бы то ни было печатных или публичных выступлений, и вовсе не потому, что хочет остаться в тени и руководить дискуссией закулисно: но он нисколько не сочувствует полемическому темпераменту ни друзей, ни противников. Брамс был художником, который в точном смысле слова стоял на высшей ступени современной ему цивилизации. Его литературные и музыкальные вкусы были на редкость широки и разносторонни.¹ Он вполне

¹ В этом разрезе, помимо известного биографического труда о Брамсе, принадлежащего перу Макса Кальбека (4 тома, 1904—1914), в высшей степени

понимал и высоко ценил музыку своего яростного врага Рихарда Вагнера — особенно партитуру «Мейстерзингеров», — что не мешало ему горячо восхищаться «Реквиемом» Верди и почитать «Кармен» Бизе своей любимой оперой.

И все-таки, как ни глубоко ценил Брамс музыку Рихарда Вагнера (как и пианистическую гениальность Листа), разделять творческие принципы и установки байрейтского маэстро или веймарской школы, созданной Листом, он не мог. Всем его убеждениям, всей его «философии культуры», воспитанной на чувстве исторической преемственности между прошлым и настоящим, органически претил самый вагнеровский замысел «музыки будущего», для которой вся классическая музыкальная традиция — лишь трамплин для прыжка в неизвестное, которая не признает великих мастеров XVII—XVIII столетий (ибо Вагнер в сущности не понимал ни итальянцев, ни Баха, ни Генделя, и даже Моцарта и Глюка принимал со множеством оговорок) и которая начинает свое летоисчисление лишь с Бетховена, рассматриваемого в качестве «предтечи». Вагнеровская идея «синтетического произведения искусства» („Gesamtkunstwerk“), возни-

интересна переписка Брамса с его другом, знаменитым ученым медиком Теодором Бильротом („Billroth und Brahms im Briefwechsel“, 1935, Berlin und Wien), с очень содержательным введением и примечаниями.

кающего на основе музыкального театра и отменяющего все дотоле существовавшие отдельно музыкальные жанры — симфонию, сонату и т. д., — не могла не казаться Брамсу дилетантской утопией. Еще менее мог согласиться Брамс с теорией отмирания чисто инструментального симфонизма, проповедуемой Вагнером: будто Бетховен исчерпал в первых своих восьми симфониях все возможности инструментальной музыки, а в финале IX симфонии капитулировал перед силой поэтического слова, тем самым доказав невозможность продолжать оперировать дальше одними оркестровыми средствами: поэтому-де, по мысли Вагнера, финал IX симфонии Бетховена — это тот дифирамб (в древне-греческом смысле слова), из которого — подобно античной — родится музыкальная трагедия будущего. Именно потому с таким сектантским негодованием встретили вагнерианцы появление «десятой симфонии Бетховена» — первой симфонии Брамса: самый факт возможности ее создания являлся живым творческим опровержением вагнеровских теоретических прогнозов!

Самое же главное: Брамс с поразительной пронизательностью и дальновидностью понимал, что от листо-вагнеровских эротических томлений и экстазов, от шопенгауэровского, буддийского или неокатолического пессимизма, от тристановских гармоний, от мистиче-

ских озарений, мечтаний о сверхчеловеке — прямой путь ведет к модернизму и декадентству, к распаду классической европейской художественной культуры. Именно эти бактерии декадентства, скрыто или явно наличествовавшие в «музыке будущего», и вызывали наибольшие опасения Брамса. Он ясно понимал, что, — если отбросить весь полемический задор, всевозможные личные аргументы, газетное остроумие и обязательный в таких случаях бранный лексикон, — принципиальный смысл дискуссии очень серьезен. Спор шел ни больше, ни меньше, как о дальнейших судьбах европейской музыкальной культуры в целом: удержится ли она в лучших классико-романтических традициях, связанных с великим музыкальным прошлым, или неудержимо покатится по декадентскому наклону — ко всяческим «измам», к разрушению классических жанров, структур и связей, их нигилистическому отрицанию, к формальному гениальничанию, истерии и внутренней безидейности — ко всему тому, что будет характеризовать этически опустошенное искусство загнивающего капитализма... Этого-то Брамс и страшился больше всего. Задержать распад европейской музыкальной культуры, ориентировать ее на великие классические эпохи прошлого, охватить ее железным обручем строгой классической формы, бороться с рыхлостью, расплывчатостью,

дряблостью неоромантических эпигонов — такова была великая историческая задача Брамса. Поверхностным критикам эта задача казалась рожденной в голове упрямого консерватора и архаиста: по существу она была во всяком случае не менее дерзновенно-смелой, нежели вулканический замысел «музыки будущего»!

II

Своеобразие музыкального языка и стиля Брамса изучено все еще далеко не достаточно.¹ Нет полной ясности и в членении творческой биографии Брамса на основные периоды. Кстати, одна из редких особенностей становления Брамса-композитора заключается в том, что он не культивирует преимущественно какой-либо один жанр (как это имело место у Вагнера и Верди — с оперой, у Брукнера и Малера — с симфонией и т. п.) и не совмещает на одном и том же этапе ра-

¹ Из существующих специальных работ, посвященных анализу стиля Брамса, можно назвать диссертацию August Sturke, „Der Stil in Johannes Brahms, Werke. Eine stilkritische Untersuchung seiner Klavier-Kammermusik und Orchesterwerke“, 1932, где есть отдельные интересные наблюдения. Другие работы по стилистике Брамса ограничиваются рассмотрением отдельных жанров его творчества, в частности песни: такова диссертация Гаммермана: W. Hammermann, „J. Brahms als Liederkomponist“, 1912, и работа Миса — Paul Mies, — „Stilmomente und Ausdruckstilformen im Brahms'schen Lied“, 1921.

боту над разными жанрами (подобно Моцарту, Бетховену или Чайковскому), но обычно обращается к одному из них, бросает на него все свои силы, а затем, словно исчерпав свои творческие возможности в данном жанре, переходит к другому, чтобы к предыдущему больше не возвращаться. Так, все три фортепианные сонаты Брамса (C-dur, fis-moll и f-moll) написаны между 1852—1859 гг. и принадлежат к числу самых ранних опусов (соч. 1, 2 и 5). Далее Брамс переходит к сочинению фортепианных вариаций и несколько позже — композиций для струнного ансамбля с фортепиано (фортепианные квартеты g-moll соч. 25 и A-dur, соч. 26, фортепианный квинтет f-moll, соч. 34). Опусы от 41 по 55 вокальны (за исключением 51-го, вмещающего в себя два струнных квартета c-moll и a-moll): тут и песни, и хоры, и вальсы для вокального квартета и фортепиано в 4 руки, и проникновенный «Немецкий Реквием» — одно из самых монументальных творений Брамса, и кантаты «Ринальдо» (по Гете), «Песнь судьбы» (по Гельдерлину), «Триумфальная песнь» (на текст отрывка из 19-й главы Апокалипсиса), и величавая рапсодия для контральтосоло, хора и оркестра (по «Зимнему путешествию в Гарц» Гете). Далее наступают годы работы над оркестровыми концертами, симфониями и увертюрами. Сочинения последних лет — вновь камерного плана; среди них в жан-

ровом разрезе особо выделяются произведения с участием кларнета: трио a-moll для фортепиано, кларнета и виолончели (соч. 114), гениальный квинтет h-moll для кларнета и струнных (соч. 115), две превосходные сонаты для кларнета и фортепиано f-moll и Es-dur (соч. 120).

Исходная точка стилевой эволюции Брамса — Бетховен и, в особенности, Шуман: это становится очевидным хотя бы при поверхностном ознакомлении с первыми опусами — фортепианными сонатами. Напутствуемый Шуманом в его эпохальной для молодого композитора статье «Новые пути» (1853), Брамс как бы становится «творческим душеприказчиком» Шумана, полноправным наследником и продолжателем его музыкального дела; перефразируя известное высказывание Берлиоза о своей преемственности Бетховену, Брамс мог бы утверждать, что он «взял музыку там, где Шуман ее оставил». В это время Брамс — романтик чистейшей воды, целиком впитавший в себя романтическое мироощущение, романтическую философию искусства, романтическую этику и стиль жизни. Верно, однако, и то, что уже в эти годы двадцатилетний Брамс — и это не могло не поразить Шумана — сполна владеет трудным искусством большой формы: романтические интонации, романтический музыкальный материал у него как-то иначе, строже организованы, заключены в чеканную оправу. Нет импровизационной расплывчато-

сти, многословия. Во вдохновенной творческой работе незримо присутствует суровая и мужественная внутренняя дисциплина. Это еще не означает, что романтическая порывистость и страстность полностью обузданы могучим интеллектом. И тем не менее уже в раннем периоде творчества Брамс обнаруживает неуклонное стремление к глубоко индивидуальному синтезу романтического комплекса чувств и чисто классического структурного мышления. Именно благодаря этому стремлению Брамс не мог принять созданный Листом жанр программной симфонической поэмы: его отталкивала от него рапсодическая импровизационность, рыхлость формы, швы, рамплиссажи — искусственные заполнения пустых мест; ему казалось, что в симфонических поэмах подобного рода музыкальная логика насилуется ради «литературщины». Оттого в начале пятидесятых годов Брамс категорически воздержался прикнуть к модному тогда программно-симфоническому направлению, несмотря на гипнотическое обаяние авторитета Листа и попытки листианцев вовлечь столь одаренного юношу в веймарскую орбиту.

Воля к классическим принципам музыкального мышления и формообразования заставила Брамса обратить свой взор — после того как Бетховен и Шуман были творчески освоены —

на все грандиозное музыкальное наследие великих мастеров добетховенского времени: Генделя, Баха и дальше — нидерландских, итальянских, германских полифонистов XVI—XVII вв. Они интересуют Брамса вовсе не в плане пышной декоративной стилизации (которая всегда предполагает «пафос дистанции» между художником-стилизатором и стилизуемым объектом: стилизуют обычно то, что принципиально и хронологически далеко от современности, по существу чуждо ей, и стилизация есть особый метод именно из этой «далекости» и «чуждости» извлечь особое эстетическое наслаждение; так буржуа трезвого и делового XIX века с легкой руки Гонкуров стремились «вживаться» в стилизованное дворянское искусство XVIII в. и создали снобистический культ рококо). Искусство Баха и старинных контрапунктистов Брамс стремится понять изнутри, как живую музыку, а отнюдь не как великолепные памятники мертвой культуры прошлого (а именно так — и то в лучшем случае — их воспринимали вагнерианцы). Поэтому он глубоко проникает в духовный мир великих зодчих монументальной музыкальной классики XVI—XVIII столетий: как сказано выше — без ретроспективной стилизации, без «смакования старинки» — и в то же время без модернизации, без «гальванизации» классиков при помощи романтико-трагедийного пафоса (что нередко делал Лист, обращаясь к Иоганну

Себастиану Баху). Брамс хочет постигнуть живой человеческий, драматический смысл любой классической формы-структуры, внутренний творческий стимул, ее породивший.¹ Только поэтому ему удается — единственному во всей второй половине XIX в., а может быть, и во всей послебетховенской музыке — вдохнуть огненную жизнь в такие формы-структуры, как классическое сонатное аллегро, тема с вариациями, пассакалья, чаконна и т. д. В этом разрезе непревзойденным шедевром Брамса является гениальный финал его четвертой симфонии — чаконна с тридцатью двумя вариациями, где завоевано совершеннейшее единство сложнейшей формы и сквозного потока раскаленной эмоции, целостного трагического

¹ В этом глубокое принципиальное отличие поворота Брамса к классикам от внешне как будто сходных с ним тенденций европейской музыки после первой империалистической войны 1914—1918 гг., нашедших выражение в известных лозунгах „назад к Баху“, „назад к Генделю“, „назад к Люлли“ и т. д. и сказавшихся в творчестве ряда ведущих западных композиторов, включая Стравинского (ораториальность „Эдипа“, Люлли в „Аполлоне Мусагете“, Перголезе в „Пульчинелле“ и т. д.). Представители этих тенденций исторически не способны понять и возродить морально-философскую основу монументальной классики XVII — XVIII вв. и в сущности — несмотря на известные маскировки — тоже балансируют между стилизацией и экспрессионистской или конструктивистской модернизацией.

действия... Единственный во всей мировой музыкальной литературе его аналог — вариационный финал Героической симфонии Бетховена. Здесь Брамс полностью, до конца выдерживает состязание с Бетховеном и может по праву пожать ему руку как равный равному...

И все же, при таком методе музыкального построения, перед Брамсом естественно могла возникнуть опасность отвлеченного академизма или рационализма. Этой опасности Брамс счастливо избежал благодаря своей органической и крепкой связи с народной песней. Ибо истоки музыкального языка Брамса — это не только Шуман, Бетховен, Бах, старинные контрапунктисты XVI—XVII столетий: это в то же время и венгерская, немецкая, славянская народная песня...

Совершенно исключительную роль в музыкальной биографии Брамса сыграл венгерский фольклор. Брамс сроднился с ним еще в юности, в «годы странствований», когда на родине Брамса — в Гамбурге — временно оседали на пути в Америку венгерские политические эмигранты после 1849 г. Позже дружба с венгерскими музыкантами-скрипачами — Ременьи, Йоахимом — закрепила эту связь Брамса с венгерскими народными напевами. Венгерская музыкальная речь становится для Брамса буквально родной. Дело не только в том, что, начиная с 1853 г., когда были написаны фортепианные вариации на венгерскую тему (позже

изданные как соч. 21 № 2), Брамс обращается к венгерскому мелосу, блестяще используя его, в частности, для бурных и ослепительных финалов своих инструментальных сочинений (например, последние части фортепианных кваттетов [g-moll и A-dur, скрипичного и двойного — для скрипки и виолончели — концертов с оркестром и т. д.). Более существенно то, что Брамс, отнюдь не прибегая к цитатам, пользуется типическими венгерскими оборотами и интонациями («унгаризмами») всякий раз, когда ему нужно создать патетический или драматический образ (тогда как для идиллических образов Брамс чаще всего обращается к венскому городскому фольклору). Именно венгерскими интонациями насыщены многочисленные пламенно-драматические страницы его симфоний: эту огненную температуру брамсовских симфоний — что целиком опровергает убогие бредни о якобы присущей Брамсу «академической уравнищенности» и «сухости» — сумели великолепно воссоздать такие замечательные интерпретаторы Брамса, как Артуро Тосканини и Отто Клемперер.

• Говоря о венгерских темах и интонациях, трудно не упомянуть Листа. И все же следует подчеркнуть, что Брамс проникает в стихию венгерской песенности много глубже, нежели Лист. Это верно подметил В. В. Стасов, утверждая, что сочинения Брамса с венгерской тематикой являются «достойными своей славы

и далеко оставляющими за собой венгерские рапсодии и фантазии Листа, — в этих последних вместе со многими достоинствами и великим одушевлением слишком много листовского концертного пианизма, личного вкуса и ненужной орнаментики». Это совершенно справедливо, но дело не только в этом. Для космополита Листа — несмотря на то, что в жилах его текла венгерская кровь, — венгерская музыкальная речь — не родная; он вскоре забывает ее и выучивается ей заново впоследствии — после парижского пребывания, после увлекательного знакомства в России с цыганами. В сущности, в своих рапсодиях — это детально развил в своих работах лучший современный знаток Листа, венгерский музыковед Эмиль Харасти — Лист разрабатывает не столько венгерские, сколько цыганские темы (а это далеко не одно и то же). Больше того: когда Лист обращается к воплощению волнующих его философско-поэтических идей-образов («Фауст-симфония», «Данте-симфония» и «Данте-соната» и т. п.) или к иным крупным композициям (например, соната h-moll), он совершенно перестает мыслить венгерскими интонациями; в этих основополагающих для Листа сочинениях «унгаризмов» не найти. Совершенно иное — у Брамса. В самых монументальных и в самых интимных его сочинениях — во всех четырех симфониях, в квартетах, последних квинтетах, где угод-

но — можно всегда явственно расслышать венгерские интонации. Брамс словно «думает по-венгерски»¹ (речь идет, разумеется о музыкальном мышлении). Конечно, венгерский фольклор — не единственная основа мелоса Брамса. На втором месте стоит венская бытовая музыкальная культура, освященная именами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Ланнера, Иоганна Штрауса (с «королем вальсов» Брамса и биографически связывали узы личной и творческой дружбы: лишнее доказательство того, как далек был Брамс от академической замкнутости). Разумеется, немалую роль играют и северо-немецкая песня, и славянская, в частности чешская: как совершенно «по-брамсовски» звучит у кларнетов прекрасная в своей задушевности В-dur'ная тема в дуэте Янека и Маженки из первого акта «Проданной невесты» Сметаны, хотя ни о каком прямом заимствовании (разумеется, скорее Брамсом у Сметаны) вряд ли может идти речь. Впрочем, свой долг чешской музыке Брамс вернул с лихвой, сыграв решаю-

¹ Вот почему неправы те, кто односторонне подчеркивает якобы узко немецкий дух музыки Брамса в противовес космополитизму Листа и Вагнера, как, например, Шеринг в своей известной статье о Брамсе („Jahrbuch Peters“, 1926) или дирижер Фуртвенглер в юбилейной речи по поводу столетия со дня рождения Брамса (опубликованной в „Neue Freie Presse“ от 28 мая 1933 г. и перепечатанной в журнале „Anbruch“ — мартовской книжке 1937 г.).

щую роль в творческом формировании (не говоря уже о моральной и житейской поддержке) такого блестящего чешского композитора, как Антонин Дворжак: не даром на родине его с гордостью величают «чешским Брамсом»!

III

Обращаясь теперь к симфонизму Брамса и, в частности, к характеристике его третьей симфонии, приходится вспомнить, что среди ошибочных суждений, в разное время высказывавшихся по поводу музыки этого композитора, между прочим фигурировало и такое: Брамс — не настоящий симфонист; его симфонии — не что иное, как монументализированная камерная музыка.¹

Вряд ли нужно сейчас полемизировать с подобными утверждениями. Конечно же, Брамс — подлинный симфонист, т. е. прежде всего — подлинный инструментальный мыслитель-драматург. При этом Брамс обнаруживает поразительный диапазон: если у другого великого венского симфони-

¹ Эту точку зрения развивал недавно умерший музыковед Пауль Беккер в своем очерке „Симфония от Бетховена до Малера“ (русский перевод в изд. „Тритон“, 1926), где в угоду собственной — правда, очень интересной — концепции был „принесен в жертву“ симфонизм Мендельсона, Шумана и Брамса.

ста — Брукнера все девять симфоний являются как бы вариантами некоего единого композиционного построения, то у Брамса каждая из четырех симфоний имеет свою особую драматургию: в первой симфонии еще сильны отзвуки мощной бетховенской идеи «от мрака к свету», вторая — представляет собою идиллию, третья — патетическую оду с драматическим финалом, завершающимся, однако, тонами почти экстатического умиротворения; в четвертой же — драматический путь идет от элегии к трагедии почти античного типа. Разумеется, это воплощается и в различной архитектонике симфоний: во всех четырех — четыре совершенно разных решения структуры первого сонатного аллегро и четыре драматических совершенно различных финала.

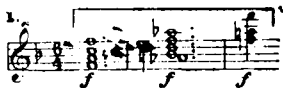
Третья симфония F-dur (соч. 90) была закончена композитором в 1883 г. и впервые исполнена оркестром Венской Филармонии 2 декабря того же 1883 г. под управлением Ганса Рихтера. Премьера прошла с большим успехом, несмотря на отдельные попытки сторонников «музыки будущего» освистать новую симфонию.

Программного содержания, как и прочие произведения Брамса, третья симфония не имеет. Ганс Рихтер назвал ее «героической симфонией Брамса»; определение не слишком

точное, в особенности же по сопоставлению с «Героической» Бетховена; у Брамса нет той картины титанической борьбы, которая развернута в бетховенской партитуре. Это не препятствует третьей симфонии Брамса принадлежать к числу самых содержательных и глубоких произведений европейской инструментальной музыки.

В симфонии четыре части:

Первая часть (*Allegro con brio*, F-dur $\frac{3}{4}$) открывается кратким и мощным (деревянные духовые, валторны, трубы) девизом, или эпитафией, или лозунгом, состоящим из трех аккордов: $f - as - f_1$



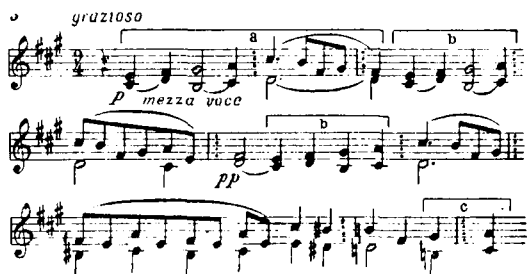
который играет большую цементирующую роль на протяжении всей симфонии. На третьем такте триумфально вступает первая патетически вдохновенная тема у струнных (причем аккорды эпитафия сначала образуют ее бас), мелодически и особенно ритмически напоминающая первую тему третьей симфонии Шумана; в ее изложении стремительно чередуются мажор и минор:

2.

Вся первая часть симфонии построена с предельным лаконизмом: в этом отношении с ней может быть сопоставлена лишь первая часть пятой симфонии Бетховена, где интенсивное трагическое содержание — поединок человека с судьбой — нашло гениальное воплощение при помощи самых скупых музыкальных средств.

После краткого по числу тактов, но проведенного со стремительным размахом нагнетания композитор почти мгновенно переносит нас в совершенно иной мир звучаний: на прихотливом синкопированном ритме (*grazioso*, $9/4$) в ля-мажорной тональности на кларнетах и

фаготах входит изящная, венско-танцеваль-
ного происхождения, вторая тема:



ее мечтательная задумчивость и словно колеблющаяся поступь мастерски противопоставлены мужественному характеру бурно низвергающейся первой темы.

Столь же насыщенно и сжато, с той же железной симфонико-драматической логикой написана и разработка первой части. Она начинается возбужденно-грозным вторжением на альтях и виолончелях второй темы. Последняя совершенно преобразилась, утратила свой лирико-идиллический облик, звучит во взволнованном миноре. Движение темы становится все более напряженным; создается впечатление, будто с каждой секундой неотвратимо приближается трагический взрыв. Но атмосфера внезапно разрежается: на синкопированном ритме струнных появляется певучая умиротворяющая мелодия у валторны («словно восход

луны после ночной бури» — пишет один из комментаторов Брамса — Кречмар), построенная на развитии начального лейтмотива-эпиграфа (который явно или замаскированно возникает во все решающие моменты драматического становления симфонии). Изложение принимает задумчиво-сосредоточенный и несколько таинственный характер (*un poco sostenuto*).

Поворот к основной тональности разбивает оцепенелое состояние и вновь — при ярком солнечном освещении — экстатически-триумфально входит первая тема: начинается реприза, в которой побочная тема проходит в ре-мажоре. Развернутая кода еще раз победно утверждает главную тему, а затем — на постепенно убывающей до пианиссимо звучности — воцаряется состояние блаженного покоя; все растворяется в мягком тихом свете заключительного фа-мажора.

Вторая часть симфонии (*Andante*, C-dur, $\frac{4}{4}$) проникнута тем же возвышенно-спокойным чувством, что и последние страницы предшествующего аллегро. Она открывается напевной, благородно простой, напоминающей колыбельную темой на кларнетах в сопровождении фаготов:



которая развёртывается дальше в свободно-вариационном плане. Позже в ее изложение вплетается вторая, приглушенно-жалобная мелодия:



она же — в несколько трансформированном виде — будет играть значительную роль в финале симфонии. Ее завершает загадочная цепь звучащих пианиссимо смелых диссонансов и задержаний. Безмятежность анданте в середине части сменяется большим патетическим нарастанием и неожиданным срывом; опять, как и в первой части, мастерски создается впечатление, что действие симфонии все время развёртывается где-то совсем близко от сферы подлинной трагедии, но пока что не вступает на ее территорию; поэтому трагедийные зарницы сверкают лишь издали. Вторая часть заканчивается просветленным эпилогом — задушевым пением скрипок:



В третьей части (Poco allegretto, c-moll, $\frac{3}{8}$) драматургическое развитие симфо-

нии переходит из мажорного русла в минорное. По своему расположению внутри симфонического цикла эта часть соответствует классическому скерцо. Однако в своем творчестве Брамс сознательно избегает кипучих юмористических трехдольных скерцо бетховенского типа с их шекспировски-клоунадными — ритмическими, или тембровыми, или динамическими — выходками; для подобных скерцо на его композиторской палитре мало красок (исключением является, хотя и развернутое в двухдольном движении, улично-карнавальное скерцо четвертой симфонии).¹ Вместо них Брамс обычно вводит элегическое интермеццо или романс в замедленном движении (примеры — хотя бы вторая часть g-moll'ного фор-

¹ В сущности, почти все романтические, послебетховенские симфонические скерцо далеки от непосредственной жизнерадостности и заразительного веселья; если они и восходят к Бетховену, то скорее к скерцо его V и IX симфоний (или элегическим скерцо некоторых сонат); в них преобладают порывистость, нервная возбужденность (Шуман), или мефистофельский сарказм (Лист, Брукнер — особенно в парадоксально-гениальном, не имеющем прецедента во всей мировой музыке, скерцо из IX симфонии d-moll), или демонические конвульсии и мучительно-иронические, пародийные гримасы (Малер). О причинах этого явления здесь нет места обстоятельно говорить; это в основном те же причины, которые не дали возможности романтическим композиторам XIX в. создать настоящую комическую оперу, не отяготив ее пессимистическими раздумьями, как в „Мейстерзингерах“ Рихарда Вагнера.

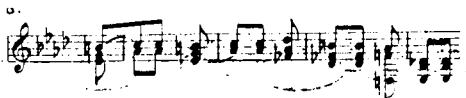
тепианного квартета, третьей части первой и, особенно, второй симфонии). Преобладающие в них настроения — тихая сдержанная грусть, улыбка сквозь слезы, неповторимое, только у Брамса (и отчасти Шумана) встречающееся, смешение меланхолии и легкого юмора. Все эти «скерцозные заместители» прежде всего эмоционально всегда приглушены; страсть никогда не вырывается с необузданностью наружу, но остается молчаливой, во всяком случае до конца не высказанной; и в этом — особое обаяние подобных страниц брамсово́й музыки.

Таково и «Росо *allegretto*» третьей симфонии. Оно построено на простой — и в то же время утонченной из-за смены и чередования ямбических и хореических ритмов — романсной теме:

7. Росо Allegretto



ее излагают в первых двенадцати тактах виолончели, в репризе — валторны. В середине части — исполненное «светлой печали» трио (*As-dur*, основная мелодия у деревянных духовых):



эмоционально - приглушенный колорит распространяется на всю часть; лишь в конце ее, в самых последних тактах, движение расширяется до большого мучительно-страстного вздоха форте и вновь бессильно никнет.

И вот, наконец, давно ожидавшаяся трагическая буря разражается в четвертой и последней части симфонии (*Allegro, f-moll*). Финал — высшая точка драматического напряжения симфонии. Это перенесение Брамсом центра симфонии с первой части (где обычно решались судьбы симфонии у Бетховена — вспомним первые аллегро героической, пятой, девятой симфонии) на финал впоследствии будет продолжено в симфониях Густава Малера, где финал почти всегда является философским и драматическим центром симфоний (что особенно ясно в первой, второй, шестой симфониях и в «Песни о земле»).

Финал третьей симфонии Брамса открывается зловещим шопотом, изложенным на приглушенном пиано (*sotto voce*) основной темы у струнных и фаготов в трех октавах:



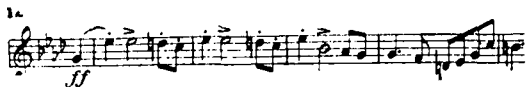
Таинственно, на остром ритме звучит испытывавшая симфоническую метаморфозу тема из анданте (тромбоны, струнные и деревянные):



На третьем возгласе тромбонов — яростный вскрик всего оркестра: трагическая стихия наконец развязана. Музыка финала вызывает образы неистовой схватки с роком... Лишь с появлением второй темы финала (валторна и виолончели, до-мажор)



колорит несколько смягчается, но не надолго: заключение экспозиции вновь возвращает действие к драматически насыщенному до-минору:



В разработке трагические взлеты и вопли достигают своей кульминации. Но победа близка, и в коде симфонии (*Un poco sostenuto*)

изумительно воссоздается впечатление отгремевшей бури, рассеявшихся туч и взошедшей радуги; мягко струится свет (фигурации шестнадцатыми у скрипок), и на этом лучезарном фоне просветленно звучит мужественно-героическая тема первой части, прекрасно завершая симфонию.



Цена 1 р. 25,к.