

Червинская Н.В.

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Музыкально-инструментальной подготовки учителя»,
Харьковская гуманитарно-педагогическая академия.

СТИЛЕМАТИКА ГЕНДЕЛЕВСКОГО ПИСЬМА В ПОЛИФОНИИ И. БРАМСА

Аннотация. В статье привлечено внимание к полифонической традиции Генделя в сочинениях И. Брамса. На основе анализа полифонических композиций Брамса показано, что полифоническая традиция Генделя имеет свою художественную ценность наряду с баховской внутри австрского стиля И. Брамса.

Ключевые слова: полифония Брамса, интертекст, стилема, стилематика.

Анотація. Червинська Н. В. Стилематика генделевського письма в поліфонії І.Брамса. У статті зосереджено увагу на поліфонічній традиції Генделя у творах І. Брамса. На основі аналізу поліфонічних композицій Брамса показано, що поліфонічна традиція Генделя має свою художню цінність поряд з бамівською в середині австрського стилю І. Брамса.

Ключові слова: поліфонія Брамса, інтертекст, стилема, стилематика.

Annotation. Chervinska N. V/ *Stilematika of gendelevskogo letter in polyphony of I. Brahms.* The article brought attention to the polyphonic tradition of Handel's in the works by Brahms. Based on the analysis of polyphonic compositions of Brahms shows that Handel polyphonic tradition has its artistic value, as apolyphonic tradition of Bach's.

Key words: polyphony of Brahms, intertext, stilema, stilematika.

Анализ посленних исследований. В исследовательской литературе, посвященной творчеству И. Брамса, полифоническая традиция Г. Ф. Генделя до сих пор не получила должного освещения, хотя во многих полифонических композициях она ярко ощущается как на уровне идейно-образном, так и на уровне особенностей музыкального языка. В большинстве исследовательских работ имени И. С. Баха и Г. Ф. Генделя встречаем в едином перечислительном ряду. Связано это с тем, что многие авторы (К. Гейрингер, Е. Царёва, Г. Галь и др.) исходят из общности стилистических признаков, свойственных музыке эпохи барокко в целом, и единства национальных истоков, питавших стили двух великих композиторов. В. Конен в статье «О главном у Генделя» справедливо замечает, что «<...> отдалённость во времени мешает нам разглядеть грань, отделяющую Генделя от его гениального современника Баха» [2, с. 111, курсив наш – Н.Ч.]. Не случайно в исследованиях, посвящённых творчеству И. Брамса, полифоническая традиция Г. Ф. Генделя предстаёт как бы «сплавленной» в единое целое с традицией, идущей от И. С. Баха. Данное обстоятельство затрудняет её выделение в качестве полноценного, самостоятельного слоя полифонического интертекста. Между тем есть существенное различие в эстетической направленности двух великих мастеров эпохи барокко: «Бах в решающей степени связан с философско-созерцательной культовой линией в искусстве <...> Гендель же опирается главным образом на театрализованные образы и завершает «светскую» культуру» [2, с.112].

В монографических работах о И. Брамсе (Г. Галя, К. Гейрингера, М. Друскина) подчёркивается, что И. Брамс-дирижёр особое внимание уделял именно сочинениям Г. Ф. Генделя. Ещё в начале творческого пути (1857 г.) И. Брамс разучивает с хором ораторию «Мессия». Для издательства «Брайткопф и Хертель» И. Брамс редактирует произведения Г. Ф. Генделя. В 1872 году, будучи руководителем хора и оркестра в Вене, композитор исполняет «Te Deum» Г. Ф. Генделя, а в 1883 году принимает участие в исполнении его скрипичных сонат. Столь плодотворная деятельность И. Брамса как редактора, исполнителя и дирижёра-интерпретатора сратриальных композиций Г. Ф. Генделя находит продолжение и в его собственном творчестве. Влияние образного строя и отдельных особенностей музыкального языка скрипичных сонат Г. Ф. Генделя ощутимо в ре-минорной, третьей сонате для скрипки и фортепиано, – оно проявилось в выразительной кантиленной мелодике, с характерным для Г.Ф. Генделя полутоновым опеванием устойчивых ступеней, в соотношении скрипки и фортепиано, близком соотношению голоса и basso continuo.

Результаты исследования. Тема Adagio – это воплощение идеала спокойствия и величия, она звучит подобно гимну. Печально ниспадающая кварта ре – ля превращается в восходящую квинту ре – ля (такты 1-8). Несомненно, сам торжественно-приподнятый тон высказывания с неторопливым, спокойным движением музыки имеет в качестве «ассоциативного корня» темы Largo скрипичных сонат Г.Ф. Генделя.

Надійшла до редакції 17.12.2012

Примером глубокого сходства является развитие данной темы, где видим грациозные задержания в конце фраз, хроматические полутоновые интонации, обостряющие тяготение к опорным тонам лада (см. такты 9-17 Сонаты для скрипки и фортепиано № 3 d-moll И. Брамса. Adagio).

Общим качеством для скрипичных сонат Г.Ф. Генделя и И. Брамса является насыщение кантиленной мелодики обострённой экспрессией уменьшённых или увеличенных интервалов. Нисходящая уменьшённая септима в сонате № 3 Г.Ф. Генделя для скрипки и фортепиано невольно перекликается с уменьшённой септимой из Adagio третьей скрипичной сонаты И. Брамса (такты 9-17 Adagio сонаты № 3 И. Брамса и такты 1-4 Largo сонаты № 3 Г. Генделя).

Заметим, что слова «генделевский рисунок», «генделевская тема» и «генделевское звучание» буквально пронизывают работы музыковедов, посвящённые анализу крупных кантатно-ораториальных сочинений И. Брамса. Их живописные, театрализованные образы ассоциируются с торжественным звучанием многоголосного хора эпохи Г. Ф. Генделя. О кантате «Ринальдо» И. Брамса Е. Царёва пишет: «<...> тип её театральности ближе к образцам оперы-seria XVIII века, чем к современной И. Брамсу опере» [8, с.167], а «Триумфальная песнь» И. Брамса, по утверждению исследователя, «<...> почти не несёт печати индивидуального стиля, растворённого в «генделевской» героической монументальности» [8, с.173, курсив наш – Н.Ч.]. Это сочинение И. Брамса является своеобразной «кульминационной точкой» в стремлении сродниться со стилем героических ораторий Г. Ф. Генделя, с их обязательным атрибутом – триумфальными разделами. При этом И. Брамс «<...> усиливает элемент статичности многократными повторами текста» [8, с.167].

Общим для И. Брамса и Г. Ф. Генделя является интерес к «Tonmalerei» [6, с. 112] – музыкальному живописанию пейзажей и впечатлений, полученных от природы. Светские композиции И. Брамса для хора и оркестра, такие как «Ринальдо», «Нения», «Песня парок» изобилуют живописными разделами. Е. Царёва указывает на то, что И. Брамса очень занимала идея волшебных превращений. В письме к А. Шубрингу композитор пишет следующее: «мне вспоминается забавный пример из «Ринальдо». В начале Армида прелестно колдует, а затем тот же мотив описывает разрушение садов и замков» [8, с.168]. Богатая галерея картин природы в светских произведениях И. Брамса для хора и оркестра является непосредственным продолжением картин природы из «Мессии», «Соломона», «Ациса и Галатеи», «Сусанны», с их великолепным изображением бурь с градом, спокойного или волнующегося моря, густых ночных теней, весенней зари и пробуждения птиц. Не случайно Р. Роллан называет Г.Ф. Генделя «романтическим поэтом» и отмечает, что этот романтизм «<...> резко поражал в своё время, он создал Генделю поклонников и навлёк яростную критику» [6, с.112]. По-видимому, «романтизм Г.Ф. Генделя» нашёл сильный отклик в творчестве И. Брамса.

Рихард Штраус во введении к «Трактату об оркестровке» Г. Берлиоза противопоставляет «великому

полифоническому и симфоническому течению, ведущему начало от И.С. Баха, гомофонное и драматическое направление, которое вышло из Генделя» [цит. по 6, с.98]. Можно предположить, что драматический характер звучания хора с особым «объективным тоном» высказывания [6, с. 91] и гомофонный склад выступают в качестве единой, мощной стихии, характерной как для стиля Г.Ф. Генделя, так и для И. Брамса. Как представляется, И. Брамс глубоко проникся творчеством Г.Ф. Генделя прежде всего как мастера, владеющего неповторимыми выразительными возможностями многоголосного хора. В силе воздействия хоровых масс, отношении к хору как герою музыкально-драматического произведения, основному носителю художественной идеи обнаруживается связь, общность творческих установок обоих мастеров. В своих масштабных работах для хора и оркестра, таких как «Немецкий реквием» ор. 45, «Триумфальная песня» ор. 55, «Ринальдо» ор. 50 и др. И. Брамс претворяет сам характер звучания хора Г. Ф. Генделя, сочетающий «мощную героическую и психологическую правдивость» [2, с.114]. В начальном гомофонном разделе II части «Немецкого реквиема» мощный драматический хор «Denn alles Fleisch es ist wie Gras» говорит как бы «голосом автора» и воспринимается одновременно как «крик души» всего человечества, настолько сильно ощутим всеобъемлющий «объективный» тон. Его торжественное, величественное высказывание подобно хору «Denn die Herr lich Keit Gottes des Herrn» («И открываются все благодати творца») из оратории Г. Ф. Генделя «Мессия». Героические черты в темах хоровых фуг II, III, VI частей «Немецкого реквиема» И. Брамса вошли в образный строй целого как живое продолжение героических картин ветхозаветного эпоса ораторий Г. Ф. Генделя. Темы фуг И. Брамса и Г. Ф. Генделя, как правило, отличаются волевой импульсивностью и чётким, активным ритмом. Излюбленная Г. Ф. Генделем в оратории «Мессия» ритмическая фигура – четверть с точкой и восьмая – стала ключевой для тем фуг II и III частей «Немецкого реквиема». Благодаря этой ритмической фигуре темы И. Брамса и Г. Генделя обрели общее качество – активное и интонационно выразительное начало, служащее энергичным импульсом к развитию.

Однако следует внести важное уточнение, касающееся некоторых различий между рассматриваемыми композиторами. Если у Г. Генделя народ – главный герой истории, то в историческом контексте творчества И. Брамса важен несколько другой акцент: предназначённость текста всему народу в целом, пробуждение человеческого и национального единства.

Особым достижением Г. Ф. Генделя явилось «комбинирование чередующихся соло и хоров» – пишет Р. Роллан [6, с.110]. Начиная с «Birthday Ode for Queen Ann» (1713 год) у Г. Ф. Генделя «каждая ария соло подхватывается следующим за ней хором» [6, с.110]. Исследователь И. Федосеев об ораториях Г. Ф. Генделя пишет: они буквально «сотканы из мельчайших (чередование соло и хора на одном тематическом материале) или более крупных (состоящих из нескольких номеров, центральная, «пассионная»

часть «Мессии») структур, контрастных друг другу» [7, с.114]. Подобно своему великому предшественнику, И. Брамс в фугах II, III, VI, VII частей «Немецкого реквиема» чередует насыщенную хоровую фактуру и соло (в экспозиционном разделе фуги II части «Немецкого реквиема» развернутая тема звучит на фоне пауз у всего хора, в фуге VII части наблюдаем аналогичную ситуацию). Композитор стремится придать фактуре фуги «воздушность», а оркестр выступает в качестве третьего, драматико-психологического элемента.

Для того, чтобы выявить общие черты в области собственно полифонического письма И. Брамса и Г. Ф. Генделя, необходимо кратко остановиться на особенностях полифонии Г. Ф. Генделя.

Полифония Г. Ф. Генделя – полифония «крупного штриха», «<...> с броским, выпуклым интонационным складом» и «<...> массивным, свободно меняющим архитектуру в целях воздействия всем комплексом художественных приёмов изложения характером» – пишет В.Протопопов [5, с. 219, курсив наш – Н.Ч.]. Исследователь акцентирует внимание на значительном влиянии гармонии, аккордовой координации голосов на полифонию Г. Ф. Генделя, что отличает её от линейности И. С. Баха. Другой автор – Т. Ливанова – приходит к аналогичному выводу: «полифония у него (Генделя) имеет обычно более гармонический характер, чем у Баха» [3, с. 384]. Современный исследователь И. Пясковский в статье «Фреймовые модели полифонических стилей» приходит к заключению, что «<...> в фугах Генделя избирательность тех или иных приёмов диктуется гомофонизацией тематизма» (точное секвентное или параллельно-тональное проведение многоголосных фактурных блоков, техника мотивно-детализированных разработок) [4, с.15, курсив наш – Н.Ч.]. Как показывает анализ хоровых фуг «Мессии» Г.Ф. Генделя №6 «Und er wird reinigen», №12 «Denn es ist uns ein Kind geboren», №19 «Sein Joch ist sanft», № 26 «Er trauete Gott», их композиционный план свободный, fuga как бы «растворена» в мощной стихии полифонической импровизационности, а развитие её устремлено к грандиозной хоровой кульминации. Импровизационность в фуге приводит к её свободному строению.

В свою очередь, в фуге II части «Немецкого реквиема» И. Брамса отсутствует полноценный экспозиционный раздел с последовательным проведением темы во всех голосах; эту же особенность видим в экспозиции второй темы двойной фуги VI части «Немецкого реквиема». Ярким примером, иллюстрирующим действие импровизационности в фуге, служит фуга Г. Ф. Генделя №6 «Und er wird reinigen» из оратории «Мессия», которой свойственно чередование полифонических и гомофонных разделов, их контрастное сопоставление, свободное включение и выключение голосов, постоянное обновление интонаций темы, избегание точных повторов и точных имитаций. На пике динамической волны проникновенное лирическое звучание (такты 17-22) сменяется торжественным: голоса объединяются в полнозвучные аккордовые вертикали (см. такты 23-25). В дальнейшем развитии фуги смена двух складов становится более частой. Таким об-

разом, И. Брамс продолжает традицию генделевской фуги на уровне принципа развертывания композиции (в виде чередования гомофонных и полифонических разделов, их контрастного сопоставления). И. Брамс избегает точных имитаций и повторов, стремится к постоянному обновлению мелодического рельефа темы, точнее, её окончания, что связано с активным тональным развитием (ярким примером служит фуга III части «Немецкого реквиема»). Не случайно А. Ефименко называет фуги «Немецкого реквиема» И. Брамса «генделевскими» [1, с.44] (хотя и не останавливается на вопросе стилистической преемственности специально).

Р. Роллан в монографическом очерке, посвящённом жизни и творчеству Г.Ф. Генделя, подчёркивает, аналогично, особенность многоголосной ткани сочинений Г.Ф. Генделя: «<...> обладая великим инстинктом конструкции, Гендель любил чередовать гомофонное пение с фугированным, любил смену мощных колонн гармонического хора и подвижных, наслаивающихся друг на друга контрапунктических масс» [6, с. 109]. Партитуры «Мессии» Г.Ф. Генделя и «Немецкого реквиема» И. Брамса буквально изобилуют примерами, наглядно иллюстрирующими связь стилей обоих мастеров в области полифонии и гомофонии. Вступительная симфония к оратории «Мессия» является показательным примером, демонстрирующим особенности полифонии Г.Ф. Генделя с её последовательной сменой двух складов (первый раздел гомофонный, второй – полифонический), со свободным оперированием голосами. Поочерёдно голосоведением управляют то гомофония с опорой на гармоническую вертикаль, то полифония с её особым вниманием к свободному развитию мелодической линии (см. такты 1-38 симфонии оратории «Мессия» Г. Генделя). Фуга из Вариаций на тему Г.Ф. Генделя ср. 24 И. Брамса в качестве одного из своих стилистических «источников» имеет генделевскую фугу. В ней И. Брамс свободно вводит гомофонные интермедии, чередует их с традиционными проведениями темы, выдержанными в полифонической фактуре. В коде фуги логикой голосоведения управляет гармония. Голоса, стремясь обрести полноту звучания, объединяются в мощные полнозвучные аккорды. Создание И. Брамсом цикла Вариаций на тему Генделя говорит о сознательном применении композитором именно цитатной, эмблематической формы интертекстуальности.

В. Конен, в вышеупомянутой статье, считает, что у Г. Ф. Генделя «богатеишее смещение тембровых красок подчинено динамике полифонического развития» [2, с.118]. В оратории Г. Ф. Генделя «Мессия» находим интересный приём, который затем встречаем в хоровых разделах «Немецкого реквиема» И. Брамса. Его суть заключается в тембровом контрасте голосов при их интонационном родстве и интонационном различии, контрастировании при тембровом родстве голосов хора. Такова, например, виртуозная Си-бемоль мажорная фуга «Мессии» (№19) «Sein Joch ist sanft, die last ist bicht». В ней видим точную имитацию тенором темы, прозвучавшей первоначально в партии сопрано; в партиях альты и баса начальный восходящий скачок

Пример 1



Пример 2



заменён на нисходящий квинтовый. И. Брамс довольно часто применяет приём попарного контрастирования голосов хора. В начале VII части «Немецкого реквиема» развёрнутую и мелодически яркую тему сопрано «*Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an*» («Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе; ей, говорит Дух») точно имитирует бас в тональности доминанты.

Следует отметить, что в исследовательской литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, фугами названы лишь вторые разделы контрастно-составной формы II, III и VI частей, при этом относительно фуги II части нет единого мнения. Увиденные в свете полифонической традиции Г. Ф. Генделя, эти фуги становятся абсолютно полноценными, воспринимаются как целостные композиции, имеющие свой неповторимый облик (например, фуга второй части). Более того, VII часть «Немецкого реквиема» И. Брамса – это также фуга, но фуга «генделевского» типа, где импровизационность, романтическая проникновенность высказывания повлекла за собой фактурные и структурные изменения.

Для полифонического стиля Г.Ф. Генделя характерно *вариантное изменение интонаций темы уже в экспозиционном разделе фуги*, как это происходит в фуге «*Denn die Herr lich Keit Gottes des Herrn*» из оратории «Мессия», где партии баса и альты представляют собой точную имитацию, а в партиях тенора и сопрано видим обновление интонационного строя темы с точным сохранением ритмического рисунка.

Фуга третьей части «Немецкого реквиема» И. Брамса обнаруживает связь с полифонической традицией Г.Ф. Генделя на уровне *тематизма*. Проведения темы богаты мелодическими изменениями (вариантами), связанными с активным тональным движением.

Тема фуги в основном виде (см. пример 1).

Вариант темы у сопрано (см. пример 2).

В полифонии Г. Ф. Генделя интонационное обновление, вариантное изменение темы, как излюбленный приём композитора, может быть несущественным, – например, в виде замены восходящей кварты на нисходящую квинту в фуге «*Sein Joch ist sanft*» – №19 из «Мессии», и наоборот, довольно сильно менять мелодический рельеф темы. Такова фуга e-moll вступительной симфонии «Мессии», где тема при появлении в развивающей части фуги звучит с многочисленными вариантными изменениями (сравним такты 14-18 и 70-72).

Вывод. На протяжении своей творческой деятельности И. Брамс сохраняет устойчивый интерес к *творчеству Г. Ф. Генделя*. Редактирует и исполняет произведения разных жанров.

Связь с творчеством Г. Ф. Генделя проявилась в музыке И. Брамса на *образном уровне*. В медленных частях скрипичных сонат И. Брамса ощущается величественный и спокойный тон «генделевских Largo», а в крупных кантатно-ораториальных композициях И. Брамса возникают живописные красочные разделы, близкие по духу аналогичным живописным картинам ораторий Генделя.

В *тематизме* фуг «Немецкого реквиема» И. Брамса ощущается связь с *героическим характером тематизма* ораторий Г. Ф. Генделя. И. Брамс продолжает линию генделевской полифонии «крупного штриха». Общим качеством для обоих мастеров является *свобода трактовки формы фуги*, насыщение фуги мощной стихией полифонической *импровизационности* (отсутствии типичного экспозиционного раздела фуги (фуга II части «Немецкого реквиема»); свободное включение и выключение голосов, обогащение полифонической фактуры полнотой и яркостью гармонических красок, что приводит к значительному усилению роли гармонии в фуге, свободному чередованию в фуге гомофонных и полифонических разделов.

Литература:

1. Ефименко А. Г. «Немецкий реквием» И.Брамса в контексте процесса романтической трансформации жанра / А. Г. Ефименко // Проблемная аура австро-германского романтизма : сб.науч. трудов / Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [рук. и общ. ред. Л. С. Неболюбова ; ред. А. Г. Стахевич]. — К., 1993. — С. 42–59.
2. Конен В. О главном у Генделя // Этюды о зарубежной музыке / В. Конен . — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1975. — С. 111–122.
3. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2 т. Т. 2. XVIII век / Т. Ливанова ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — 2-е, перераб. и доп. изд. — М., 1982. — 622 с.
4. Поліфонія. Програма для учнів теоретичних відділів середніх спеціальних музичних шкіл / Київ. середня спец. муз. шк. ім. М. В. Лисенка ; [укладач І. Пясовський]. — Київ, 2005 — 25 с.
5. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII первой четверти XIX века / Вл. Протопопов ; [под. общ. ред. Т. Н. Ливановой]. — М. : Музыка, 1985. — 494 с. — (История полифонии ; вып. 3). Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи / В. В. Протопопов ; [сост. Н. Н. Соколов]. — М. : Сов. композитор, 1983. — 304 с.
6. Роллан Р. Гендель / Р. Роллан ; [сост., ред., вступ. ст. и коммент В. Н. Брянцевой]. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
7. Федосеев И. К проблеме стиля и архитектоники генделевской оратории / И. Федосеев // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности : сб. науч. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки, и кинематографии ; [отв. ред. Л. Н. Раабен ; ред.-сост. А. Л. Порфирьева]. — Л., 1981. — С. 101–108.
8. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.