

Выходит раз в две недели
Рекомендуемая цена
149 руб., 650 тенге, 19,90 грн

БРАМС

36

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ВЕЛИКИЕ КОМПОЗИТОРЫ



DeAGOSTINI

Коллекция

«ВЕЛИКИЕ КОМПОЗИТОРЫ»

дает возможность
еще раз встретиться
с бессмертной музыкой
гениев прошлого

«Великие композиторы», №36

Издатель и учредитель:

ООО «Де Агостини»

107140, Россия, г. Москва,

ул. Русаковская, д. 13/1

Адрес для писем читателей: 123298,
г. Москва, а/я 40, «Великие композиторы»

Главный редактор:

А. Панфилов

Отпечатано в типографии:

Юнивест-Маркетинг, Киев, Украина

Тираж: 70 000 экз.

Печатные материалы, рисунки
и иллюстрации серии охраняются
законом об авторском праве.
Любое воспроизведение опубликованных
материалов возможно лишь
с письменного разрешения редакции.
Составной частью каждого выпуска
является компакт-диск.

Свидетельство о регистрации
Федеральной службы по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия
Российской Федерации:
ПИН №ФС77-22788 от 27.12.2005

© 2007 ООО «Де Агостини»

ISBN 978-5-9774-0327-6

Каждый выпуск посвящен
одному композитору
и содержит компакт-диск
с записью его наиболее
известных сочинений.

Следующий выпуск
в продаже
через две недели!

В следующем выпуске:

БЕТХОВЕН

Соната для скрипки и фортепиано
соч. 24 «Весенняя»

Струнный квартет фа мажор соч. 59





БРАМС

НАСЛЕДНИК КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

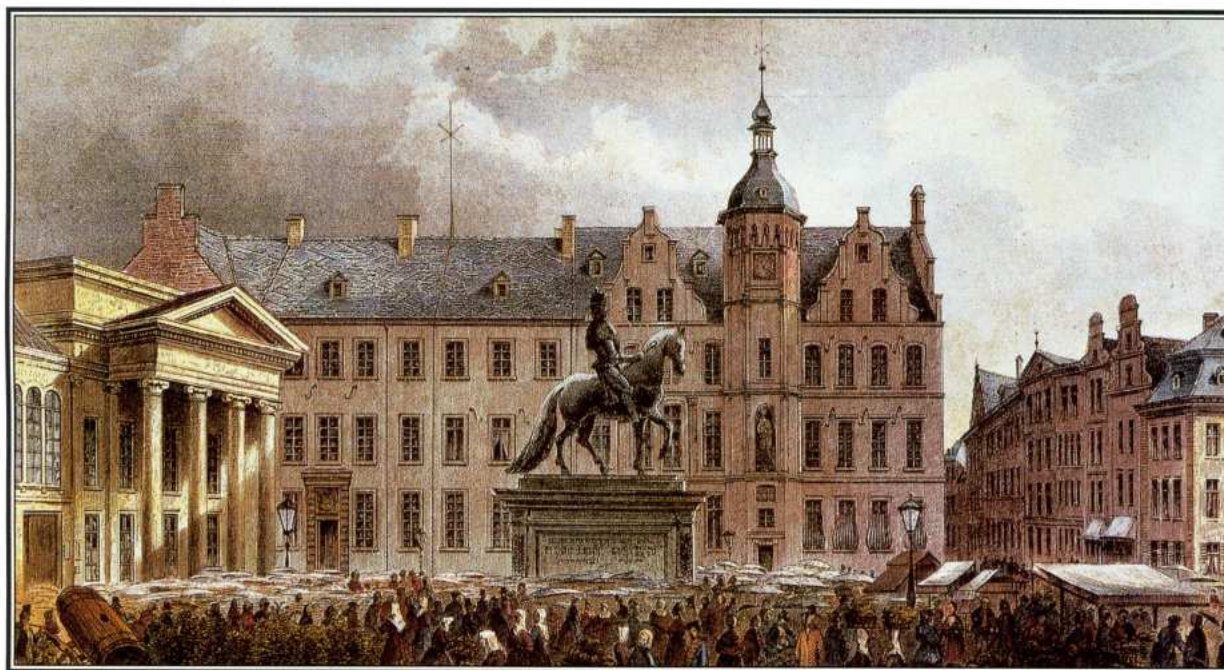
Брамс, неутомимый апологет традиций венского классицизма, стал самым рьяным противником «новой немецкой школы» Вагнера и Листа.

Иоганнесу Брамсу едва исполнилось двадцать, когда он встретился с Робертом Шуманом — воинствующим представителем нового романтизма. Ни тот, ни другой не могли предположить тогда, насколько судьбоносной окажется эта встреча.

Брамс, в то время скромный житель Гамбурга, до поездки в Дюссельдорф не бывал дальше окраин своего города. Все свое свободное время он посвящал изучению композиции у Эдуарда Марксена, известного пианиста и педагога. Марксен, очевидно,

был учителем от Бога и сумел не только дать своему ученику солидную профессиональную базу, но и привить ему любовь к музыке великих мастеров — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Ценность педагогического метода Марксена заключалась в том, что он не заставлял Брамса слепо копировать классические образцы, а, прежде всего, занимался с ним анализом формы и гармонии, учил его искусству полифонии и контрапункта. День за днем, шаг за шагом он приучал юного композитора к терпеливому и кропотливому тру-

ду. С малых лет Брамс усвоил навык постоянной работы над уже написанными произведениями и, даже будучи зрелым музыкантом, не раз переделывал задуманное — он не верил в совершенство первоначального замысла. Несмотря на то, что романтические идеалы были в то время еще сильны в музыкальном мире, всем было совершенно очевидно, что романтизм уже «отцвел». Брамс к тому времени понял, что ему суждено идти своим путем. К тому же он был человеком сдержанным, и импульсивная экспрессия



Дюссельдорф на гравюре 1855 года. Здесь осенью 1853 года встретились Иоганнес Брамс и Роберт Шуман. Эта встреча во многом определила судьбу Брамса, который в то время только начинал свою музыкальную карьеру.

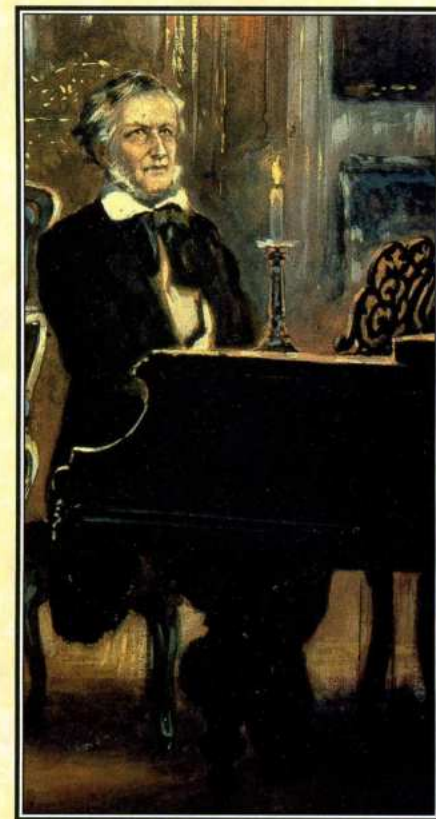
романтизма немного обескураживала его.

Встреча с Шуманом стала переломным моментом в судьбе Брамса. В известной статье, опубликованной в «Новом музыкальном журнале» в октябре 1853 года, Шуман назвал молодого композитора «музыкантом будущего». Чуткий хранитель традиций, Шуман возложил на Брамса важную и трудную миссию, с которой уже не мог справиться сам, — вновь обратиться к симфонической традиции и доказать превосходство инструментальной музыки над оперой.

Брамсу удалось достичь этой цели только в конце долгого и трудного творческого пути. Это стало возможным благодаря огромным творческим усилиям и непрерывным занятиям. Законной платой за его труд яви-

лось окончательное признание Брамса не только в немецкоязычных странах, но и во всей Европе в конце шестидесятых годов XIX века. В то же время другой немецкий романтик, Рихард Вагнер, представитель абсолютно иных художественных и эстетических тенденций, пожинал плоды своей славы на родной земле и выступал в роли главного соперника Брамса.

Именно Вагнер, великий оперный реформатор, смог создать не только новую музыкальную драму, но и новый немецкий театр — сначала в Мюнхене, а в 1876 году в Байрейте. И Брамс, и Вагнер продолжали традиции немецкого классицизма, используя те инструментальные формы, что восходили еще к Моцарту и Бетховену. Однако основная разница между Вагнером и Брамсом заключалась, прежде всего, в различном понимании того, какие функции должна выполнять музыка. Вагнер, а так-



Рихард Вагнер за фортепиано на картине Фрица Бергера.

Венская улица. В 1863 году Брамс навсегда переехал в Вену.



Голоса из хора

Я не потому не люблю музыку Брамса, что она не слишком хорошо инструментована. Ведь Шуман тоже не был силен в оркестровке. Но музыка Брамса все время ускользает от меня. Она кажется мне долгой и нудной, и я слышу в ней лишь натянутое величие и фальшивую эмоциональность. И если я говорю, что эта музыка от меня ускользает, это означает именно то, что она действительно от меня ускользает. Сколько раз я слышал эти симфонии, но не смог запомнить ни одной ноты. ♪

Дариус Мийо

Даты

Хронология жизни

- 1833** Родился 7 мая в Гамбурге.
- 1845** Начинает заниматься у Э. Марксена.
- 1853** Первая встреча с Робертом Шуманом.
- 1862** Переезжает в Вену, где сразу же завоевывает популярность. Становится директором венской Певческой академии.
- 1865** Умирает мать композитора. Начинает работать над «Немецким реквиемом», задуманным еще после смерти Шумана.
- 1876** После четырнадцати лет работы завершает свою Первую симфонию.
- 1887** Пишет Двойной концерт ля минор для скрипки и виолончели соч. 102.
- 1896** 20 мая умирает Клара Шуман. Пишет «Четыре строгих напева».
- 1897** Умирает 3 апреля в Вене.

• В 1881 году между Брамсом и его другом Йозефом Исааком произошла неприятная размолвка. Исаак уличил свою жену в измене и потребовал развода в суде. Брамс, глубоко уверенный в необоснованности этих обвинений, написал жене скрипача письмо, в котором заверил ее в том, что он верит в ее абсолютную невиновность. Когда дело дошло до развода, Амалия представила суду письмо Брамса как еще один довод в пользу того, что даже самые близкие друзья уверены в несправедливости такого обвинения. Суд признал ее аргументы убедительными. Исаак был глубоко уязвлен тем, что в критический момент человек, с которым его связывала почти тридцатилетняя дружба, не встал на его сторону, и порвал все отношения с композитором. Только музыке удалось помирить бывших друзей — совместная работа над Двойным концертом вернула их отношениям былойе доверие.



же Лист, — предводители так называемых «новых немцев» — главную задачу музыки видели в выражении чувств; искусство, минуя условности, должно было описывать саму жизнь, максимально сократив разрыв между действительностью и музыкой. Для Брамса же музыка была абстрактной формой, не зависящей от конкретного действия и основывающейся на формальных классических схемах. Кроме того, Брамс сознательно избегал любых связей с театральной драматургией (он не раз высказывал свою нелюбовь к сценической музыке). В то время как Вагнер и поклонники его искусства с нарочитой торжественностью праздновали рождение новой немецкой музыкальной мифологии в Байрейте, Брамс демонстративно уезжал в Вену — город Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, подчеркивая тем самым свою верность традициям.

Все немецкое музыкальное общество разделилось на два лагеря. «Новых немцев» во главе с Вагнером поддерживали Антон Брукнер, Густав Малер, Гуго Вольф, Рихард Штраус. Люди, продолжавшие дело Вагнера,

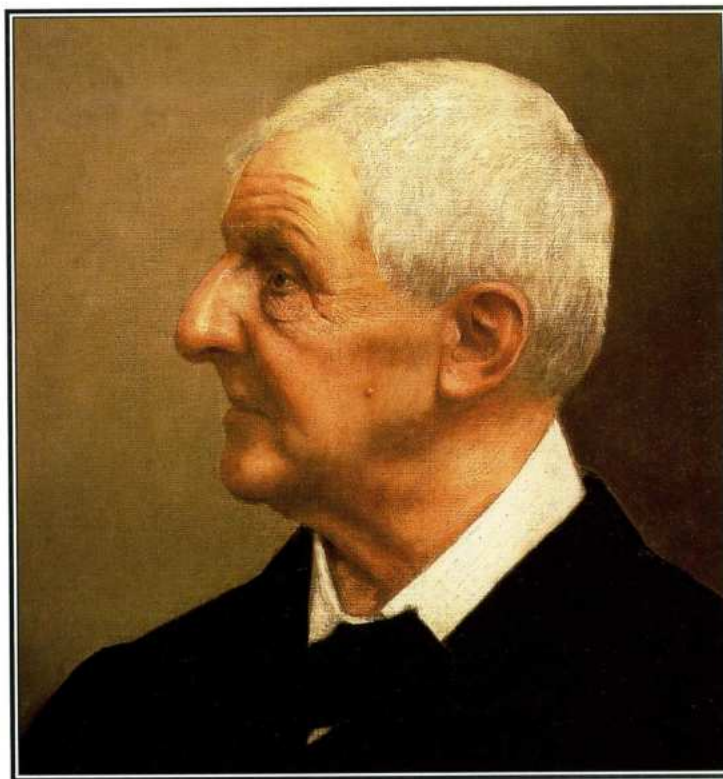
В 1871 году в Версале состоялось торжественное провозглашение Вильгельма I императором Германии; картина Антона фон Вернера (Музей Карнавале, Париж).

вращались в интеллектуальных кругах, имевших большое влияние на формирование общественного мнения. Участники этого движения, хотя и были немногочисленны, вели жаркие споры, и эта полемика широко освещалась в прессе. Вокруг Брамса же собрались люди, которых можно было охарактеризовать как «молчащее большинство». И если исключить самых рьяных авангардистов, на стороне Брамса пребывал весь музыкальный мир: от великого критика Бетховена Густава Ноттебома и исследователя творчества Гайдна Карла Фердинанда Поля до специалиста по Генделю Фридриха Хрисандера и издателя произведений Шуберта Евсевия Мандычевского. Вслед за влиятельным музыковедом, критиком и теоретиком Эдуардом Гансликом, все называли Брамса «третьей буквой Б в истории немецкой музыки» после Баха и Бетховена (согласно формуле,



Хоровая музыка

Со времен учебы Брамс трепетно относился к хоровой музыке, и его произведения в этом жанре составляют большую часть его творчества. В наши дни их исполняют крайне редко, однако они демонстрируют высочайший художественный уровень. В возрасте двадцати четырех лет Брамс поступил на место придворного музыканта и учителя музыки при небольшом княжеском дворе в Детмольде, а через два года его назначили руководителем женского хора в Гамбурге. В 1863 году Брамс с энтузиазмом принял предложение стать директором знаменитой венской Певческой академии. Именно для коллективов этой академии писал свои многочисленные хоровые произведения Брамс, чрезвычайно любивший этот жанр. Долгое время ему служили образцами мастера немецкой хоровой музыки эпохи барокко, и ярчайшей звездой на этом небосклоне был, конечно же, непревзойденный Иоганн Себастьян Бах. Однако Брамс не забывал и о полифоническом искусстве Возрождения, прежде всего, итальянском и фламандском. На этом солидном техническом фундаменте рождалось особенное лирическое вдохновение Брамса, с неожиданными, но всегда подвластными композитору проявлениями чувств. Благодаря любви Брамса к жанру хоровой музыки на свет появились такие шедевры, как «Немецкий реквием», «Песнь судьбы», «Триумфальная песнь», «Песнь Парок», а также около 60 смешанных хоров.



Австрийский композитор Антон Брукнер принял из рук Рихарда Вагнера звание оппозиции Брамсу.

предложенной Гансом фон Бюловым). К сторонникам Брамса относились также все профессиональные музыканты, которые в тот момент составляли основу музыкального мира Германии.

Брамс чувствовал себя узником раннее созданного образа, он не мог в нем полностью выразить себя. Он не был голословным защитником классической традиции, но как профессиональный музыкант использовал уже существующие музыкальные формы для достижения новых художественных эффектов. Он стал первым музыкантом, «заменившим свое собственное творчество интерпретацией прошлого». Такой подход сделался впоследствии обычным и для других композиторов. Брамс отчаянно сражался за великий идеал классической формы, пытаясь вернуть ему тот музыкальный язык, что в течение десятилетий утратил свою волшебную бетховенскую геометрию, свою гармоничную логичность.

Брамс очень остро чувствовал, что тот мир, который он хотел сохранить,

умирает на его глазах, и потому был настроен против современного ему музыкального авангарда. Он не только чувствовал антипатию к интеллектуальному снобизму Ференца Листа и его окружения, но и при случае всегда отпускал колкие замечания по поводу композиторов, работающих в других жанрах. Например, заинтересовавшись поначалу творчеством Рихарда Штрауса, он впоследствии раскритиковал этого «самого опасного» из авангардистов — по крайней мере, до появления на сцене Густава Малера, настоящего «короля бандитов». Того же мнения он был и о Гуго Вольфе (впрочем, тот отвечал ему взаимностью) и Антоне Брукнере, чьи симфонии Брамс презрительно называл «симфоническими питонами». В то же время Брамс с большой благосклонностью относился к чешскому композитору Антонину Дворжаку, автору девяти симфоний и большого количества камерных произведений, поскольку тот уважал традиции и держался подальше от чересчур экспрессивного языка Вагнера.



Брамс ♦ Соната F.A.E.

СКЕРЦО

Sheet music for the first system of the Scherzo from Brahms' Sonata F.A.E. The music is in 6/8 time and E-flat major. The first system consists of two measures. The second system consists of four measures. The third system consists of four measures. The fourth system consists of four measures. The fifth system consists of four measures. The sixth system consists of four measures. The seventh system consists of four measures. The eighth system consists of four measures. The ninth system consists of four measures. The tenth system consists of four measures. The eleventh system consists of four measures. The twelfth system consists of four measures. The thirteenth system consists of four measures. The fourteenth system consists of four measures. The fifteenth system consists of four measures. The sixteenth system consists of four measures. The seventeenth system consists of four measures. The eighteenth system consists of four measures. The nineteenth system consists of four measures. The twentieth system consists of four measures. The twenty-first system consists of four measures. The twenty-second system consists of four measures. The twenty-third system consists of four measures. The twenty-fourth system consists of four measures. The twenty-fifth system consists of four measures. The twenty-sixth system consists of four measures. The twenty-seventh system consists of four measures. The twenty-eighth system consists of four measures. The twenty-ninth system consists of four measures. The thirtieth system consists of four measures. The thirty-first system consists of four measures. The thirty-second system consists of four measures. The thirty-third system consists of four measures. The thirty-fourth system consists of four measures. The thirty-fifth system consists of four measures. The thirty-sixth system consists of four measures. The thirty-seventh system consists of four measures. The thirty-eighth system consists of four measures. The thirty-ninth system consists of four measures. The fortieth system consists of four measures. The forty-first system consists of four measures. The forty-second system consists of four measures. The forty-third system consists of four measures. The forty-fourth system consists of four measures. The forty-fifth system consists of four measures. The forty-sixth system consists of four measures. The forty-seventh system consists of four measures. The forty-eighth system consists of four measures. The forty-ninth system consists of four measures. The fiftieth system consists of four measures. The fifty-first system consists of four measures. The fifty-second system consists of four measures. The fifty-third system consists of four measures. The fifty-fourth system consists of four measures. The fifty-fifth system consists of four measures. The fifty-sixth system consists of four measures. The fifty-seventh system consists of four measures. The fifty-eighth system consists of four measures. The fifty-ninth system consists of four measures. The sixtieth system consists of four measures. The sixty-first system consists of four measures. The sixty-second system consists of four measures. The sixty-third system consists of four measures. The sixty-fourth system consists of four measures. The sixty-fifth system consists of four measures. The sixty-sixth system consists of four measures. The sixty-seventh system consists of four measures. The sixty-eighth system consists of four measures. The sixty-ninth system consists of four measures. The seventieth system consists of four measures. The seventy-first system consists of four measures. The seventy-second system consists of four measures. The seventy-third system consists of four measures. The seventy-fourth system consists of four measures. The seventy-fifth system consists of four measures. The seventy-sixth system consists of four measures. The seventy-seventh system consists of four measures. The seventy-eighth system consists of four measures. The seventy-ninth system consists of four measures. The eightieth system consists of four measures. The eighty-first system consists of four measures. The eighty-second system consists of four measures. The eighty-third system consists of four measures. The eighty-fourth system consists of four measures. The eighty-fifth system consists of four measures. The eighty-sixth system consists of four measures. The eighty-seventh system consists of four measures. The eighty-eighth system consists of four measures. The eighty-ninth system consists of four measures. The ninetieth system consists of four measures. The ninety-first system consists of four measures. The ninety-second system consists of four measures. The ninety-third system consists of four measures. The ninety-fourth system consists of four measures. The ninety-fifth system consists of four measures. The ninety-sixth system consists of four measures. The ninety-seventh system consists of four measures. The ninety-eighth system consists of four measures. The ninety-ninth system consists of four measures. The hundredth system consists of four measures.

Сыграй сам

Chord diagrams: B $\flat$, D dim 7 , E $\flat$ m, D dim 7 , E $\flat$ m, G m 7 ($\flat$)

Chord progressions and fingering:

- Measure 1: C $\flat$ 4, Ab 4
- Measure 2: B $\flat$ 3, 5 G
- Measure 3: C $\flat$ 4, 4 Ab
- Measure 4: D 1, Eb 2, F 3, 1 F, 3 Eb, 4 D
- Measure 5: G $\flat$ 4, 3 Eb
- Measure 6: F 1, G $\flat$ 2, Ab 3, 2 Ab, 3 G $\flat$, 1 F
- Measure 7: B $\flat$ 4, 2 Eb
- Measure 8: G 1, Ab 2, B $\flat$ 3, 3 Db, 1 C $\flat$, 3 B $\flat$

Chord diagrams: A $\flat$ m 4fr., A dim 7 , B $\flat$, A $\flat$ m 4fr.

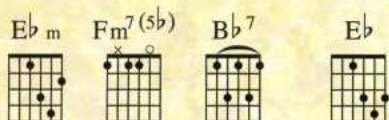
Chord progressions and fingering:

- Measure 1: C $\flat$ 1, 4 Ab
- Measure 2: C 2, 3 A
- Measure 3: E $\flat$ 4, 1 C
- Measure 4: D 3, 2 B $\flat$
- Measure 5: *ff* B $\flat$ 2, 5 D
- Measure 6: C $\flat$ 1, 4 Eb
- Measure 7: C $\flat$ 1, 4 Eb
- Measure 8: E $\flat$ 2, 2 Ab
- Measure 9: E $\flat$ 2, 2 Ab

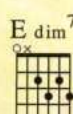
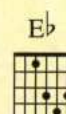
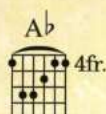
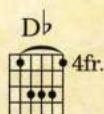
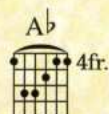
Chord diagrams: E $\flat$ m, A $\flat$ m 4fr., A dim 7 , B $\flat$ 7, E $\flat$ m, F m 7 ($\flat$), B $\flat$ 7

Chord progressions and fingering:

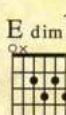
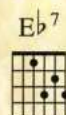
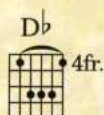
- Measure 1: Ab 4, 1 C $\flat$
- Measure 2: Ab 4, 1 C $\flat$
- Measure 3: G $\flat$ 3, 2 B $\flat$
- Measure 4: G $\flat$ 3, 2 B $\flat$
- Measure 5: F 1, 3 Ab
- Measure 6: Eb 3, 1 A
- Measure 7: D 2, 2 B $\flat$
- Measure 8: Eb 3, 5 Eb
- Measure 9: Eb 3, 2 Ab
- Measure 10: D 2, 1 B $\flat$



Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody line with notes Eb, Eb, D, Eb, and Eb. The bass staff contains a bass line with notes Eb, Ab, Bb, Eb, Eb, Bb, Eb, Eb, Bb, Eb, Eb, Bb, and Eb. Fingering numbers are provided for each note: Eb (4), Eb (3), D (2), Eb (3), Eb (5), Ab (3), Bb (2), Eb (5), Eb (5), Bb (2), Eb (5), Eb (5), Bb (2), and Eb (1). Chord symbols Eb 3, Eb 3, D 2, Eb 3, Eb 2, F 1, and F 5 are indicated above the treble staff.



Musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody line with notes Eb, Eb, C, Bb, Ab, Ab, G, Ab, Ab, Ab, Eb, Db, C, C, Bb, Db, C, and Bb. The bass staff contains a bass line with notes Eb, Eb, Eb, Db, C, Ab, Eb, and E. Fingering numbers are provided for each note: Eb (3), Eb (1), C (5), Bb (4), Ab (3), Ab (3), G (2), Ab (1), Ab (5), Ab (5), Eb (3), Db (2), C (1), C (1), Bb (2), Db (3), C (1), and Bb (3). Chord symbols Eb 4, Eb 1, C 5, Bb 4, Ab 3, Ab 3, G 2, Ab 1, Ab 5, Ab 5, Eb 3, Db 2, C 1, C 1, Bb 2, Db 3, C 1, and Bb 3 are indicated above the treble staff.



Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody line with notes Bb, Ab, G, F, F, Eb, Bb, F, F, Eb, Bb, F, F, E, Ab, and G. The bass staff contains a bass line with notes F, G, Ab, Bb, Bb, and B. Fingering numbers are provided for each note: Bb (1), Ab (3), G (2), F (1), F (1), Eb (2), Bb (5), F (1), F (1), Eb (2), Bb (5), F (1), F (5), E (2), Ab (4), and G (3). Chord symbols Bb 4, Ab 3, G 2, F 1, F 1, Eb 2, Bb 5, F 1, F 1, Eb 2, Bb 5, F 1, F 1, E 2, Ab 4, and G 3 are indicated above the treble staff.

Сыграй сам



Chord diagrams: C, F, C

Staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: C4 (quarter), rest (quarter), rest (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Staff 2: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: G3 (quarter), C3 (quarter), C3 (quarter), G3 (quarter), C3 (quarter), C3 (quarter), G3 (quarter), C3 (quarter), C3 (quarter), G3 (quarter), C3 (quarter), C3 (quarter).

Chord diagrams: G, F, C, G, G#dim7 3fr., F, G7, Dm7

Staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: C4 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), C4 (quarter), C4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter).

Staff 2: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: G3 (quarter), G3 (quarter), E3 (quarter), C3 (quarter), G3 (quarter), G#3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter).

Chord diagrams: G7, Dm7, G7, Dm7, G7, D7, G

Staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: A4 (quarter), G4 (quarter), D4 (quarter), A4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), D4 (quarter), A4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), D4 (quarter), B4 (quarter), B4 (quarter), B4 (quarter), B4 (quarter), B4 (quarter).

Staff 2: Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Notes: B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter).



ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ДИСКУ

Бетховен-симфонист был кумиром для Брамса. Приступая к созданию своей первой симфонии, Брамс испытывал необычайный трепет — ведь он хотел быть достойным своего идеала.

1 Симфония № 1 до минор соч. 68

Роберт Шуман был первым, кто с удивительной проницательностью разглядел в молодом Брамсе композитора, способного стать достойным продолжателем симфонических традиций Бетховена. Бетховенское наследие несколько пугало романтиков своей монументальностью. Их больше вдохновляли малые инструментальные формы — фортепианные и камерные произведения. «А теперь за работу над увертюрами и симфониями, которые покорят мир и производят сенсацию!» — призывал Брамса его «духовный наставник» Шуман. Возможно, именно из-за такого чрезмерного давления, «навязывания от-

ветственности» Брамсу понадобилось почти четырнадцать лет, чтобы создать свою первую симфонию. Это сочинение было выстрадано в самом прямом смысле этого слова: Брамс начал работу над ним в 1862 году и закончил только в 1876 году. Творческому процессу мешало не отсутствие вдохновения, а те сомнения, что посещали композитора в процессе написания симфонии. За это время Брамс успел написать «Немецкий реквием», Вариации на тему Генделя, первый концерт для фортепиано с оркестром.

После первого исполнения симфонии до минор Брамса под руковод-

ством Феликса Отто Дессофа в Карлсруэ 4 ноября 1876 года, а особенно после венской премьеры 17 декабря, правота предсказаний Шумана стала очевидна. Ганс фон Бюлов — один из величайших дирижеров своей эпохи — назвал первую симфонию Брамса «десятой симфонией Бетховена». Даже решительный противник музыки Брамса Гуго Вольф заметил, хотя и не без сарказма: «Брамс пишет симфонии

Безмятежная атмосфера «Парка в Петворте» Уильяма Тёрнера (Галерея Тейт, Лондон) перекликается с лиричной второй частью Первой симфонии до минор Брамса.

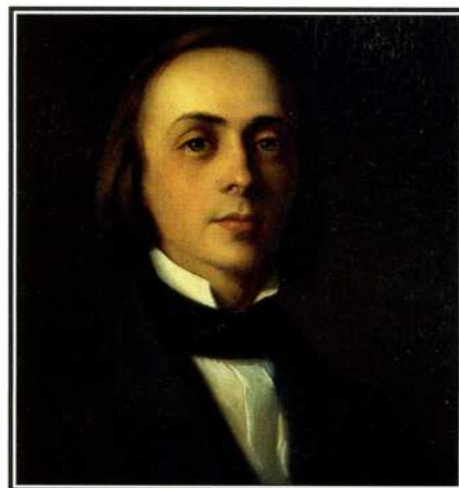


так, как будто со времен Бетховена в музыке ничего не произошло». Первая симфония Брамса, вслед за бетховенскими полотнами, рисует правдивую и сложную картину жизни человеческого духа — бурного во внезапных порывах, стойкого и мужественного во внутреннем преодолении препятствий, порой усталого и строгого, а порой нежного и душевно отзывчивого.

Острота сразу же вспыхивающих коллизий сопровождается и начальное Allegro, и вторую часть, Andante sostenuto, внешне полную спокойного,

мягкого лиризма, и третью часть — скерцо, вроде бы далекое от стихийности скерцо Бетховена, но также драматически напряженное. Эти три части словно готовят — исподволь, но настойчиво и неуклонно, — гимнический финал, главная тема которого была вдохновлена «Одой к радости» из Девятой симфонии Бетховена.

Дирижер Ганс фон Бюлов называл Первую симфонию Брамса «Десятой симфонией Бетховена».



2 Скерцо до минор для скрипки и фортепиано (из Сонаты Ф. А. Е.)

27 октября 1853 года великий скрипач Йозеф Иоахим должен был дать концерт в Дюссельдорфе. Роберт Шуман предложил Брамсу и Дитриху сделать Иоахиму сюрприз и написать посвященную ему сонату для скрипки и фор-

тепиано. Три композитора и близких друга скрипача поделили работу поровну, и через десять дней произведение было готово: Альберт Дитрих написал первую часть — Allegro; Роберт Шуман сочинил Intermezzo и Final; Брамсу же

досталась третья часть. В созданном им зловещем Скерцо до минор Иоахим сразу же узнал почерк друга. В тесной компании музыкантов и друзей состоялось торжественное вручение подарка: прелестная девушка в костюме пастушки подала великому скрипачу корзину, полную цветов, среди которых лежала рукопись сонаты, обрамленная дарственной надписью Шумана. Заглавие ее начиналось с трех букв: F.A.E., и значили они «Frei aber einsam» («Свободен, но одинок»), что было излюбленным девизом Иоахима.

Части сонаты F.A.E., написанные Дитрихом и Шуманом, в наше время исполняются очень редко. Зато Скерцо, принадлежащее перу Брамса, звучит с концертной эстрады повсеместно. Его часто исполняют на бис, так как это сочинение отличается яркой, эффектной виртуозностью. Его ритмичная, бьющая через край энергия не угасает благодаря неустанной пульсации двух инструментов — скрипки и фортепиано.



Панорама Вены XIX века.



РЕКОМЕНДУЕМ ПОСЛУШАТЬ

Брамс с почтением относился к творчеству старых мастеров и часто обращался к классическим инструментальным формам. Однако в каждом случае ему удавалось привнести в эти произведения нечто свое.

Квинтет для кларнета и струнного квартета си минор соч. 115

Летом 1890 года Иоганнес Брамс, очень требовательный к себе, внезапно решил прекратить свою композиторскую деятельность, боясь истощения творческой фантазии. Он пришел к решению, что все свои самые великие произведения он уже написал, и даже начал составлять завещание. Ситуация радикально изменилась, когда в начале 1891 года Брамс получил приглашение в Мейнинген, где он познакомился с известным кларнетистом придворного оркестра Рихардом Мюльфельдом. Брамс восхищался им уже несколько лет, с тех пор как в 1886 году тот исполнил Concertino Вебера, но только теперь ему выпала возможность близко сойтись с этим замечательным виртуозом. По просьбе Брамса Мюльфельд продемонстрировал ему большую часть своего репертуара, раскрыл перед ним многие секреты кларнетового мастерства и посвятил в технические и выразительные возможности этого инструмента. В результате композитор уехал из Мейнингена, полный новых идей и творческого энтузиазма. Он забыл о своем решении никогда больше не писать музыку и с рвением принялся за работу. Через несколько недель он показал Мюльфельду трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор соч. 114 и квинтет для кларнета и струнного квартета си минор соч. 115. 21 ноября в Мейнингене было исполнено трио ля минор, а через три дня — квинтет си минор с участием Иохима, который, уз-



нав о новых камерных произведениях друга, приехал в Мейнинген. Оба произведения вызвали восхищение, и особенно они понравились скрипачу, который включил их в программу своего ближайшего концерта. В первый раз Иохим отступил от непреложного принципа исполнять произведения, написанные только для струнных инструментов. Впоследствии в трио, написанном для кларнета, виолончели и фортепиано, партия кларнета с благословения Брамса часто исполнялась альтом. Но, несмотря на эту весьма распространенную версию, только кларнету подвластна доверительность лирического высказывания, задуманная автором.

Этюд с облаком Адольфа фон Менцеля.

Параллельно с созданием кларнетовых произведений Брамс пишет фортепианные пьесы соч. 116—119 — «сердца горестные звуки», ставшие наряду с кларнетовым квинтетом итогом творческих исканий композитора. Правда, квинтету си минор тут же приклеили этикетку «создания блаженной старости» (пользуясь выражением Ростана), но среди нот этого произведения можно найти и печаль об ушедшем времени, и горькое эхо минувших лет, звучащее в партии кларнета, всегда восхитительно чистой и напевной.



Двойной концерт для скрипки, виолончели и симфонического оркестра ля минор соч.102



Вид швейцарского озера на картине Э. Лабхардта.

Лето 1887 года Брамс провел у озера Тун в Швейцарии. Уже были написаны его четыре симфонии — четыре взгляда на жизнь, отражающие аспекты мироощущения композитора. Этих четырех симфонических картин было достаточно, чтобы назвать Брамса крупнейшим симфонистом XIX века. После создания последней, Четвертой симфонии, являющейся венцом его творений в этом жанре, Брамс сосредоточился на камерной музыке. Однако наброски к его очередной симфонии время от времени появлялись на бумаге. Им так и не суждено было стать Пятой симфонией — вместо этого Брамс на основе уже имеющихся эскизов создал шедевр в другом, совершенно необычном, жанре. Жанр этот встречался еще в наследии венских классиков во второй половине XVIII века и был незаслуженно забыт романтиками. Речь идет о концерте для двух и более солистов и оркестра, самыми известными примерами которого являются Концертная симфония

Моцарта для скрипки и альта и тройной концерт Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели.

Жанр концерта для двух и более инструментов в сопровождении оркестра возник в творчестве одного из крупнейших представителей эпохи барокко Антонио Вивальди. Этим выдающимся композитором написаны два концерта для виолончели и скрипки и еще два — для двух скрипок. Концерт для двух фортепиано с оркестром принадлежит также перу Моцарта — Концертная симфония не стала его единственным опытом в этом жанре. Да и современники Брамса обращали свое внимание на столь необычную музыкальную форму. Итальянец Джованни Боттезини сочинил Концерт для скрипки и контрабаса с оркестром — что само по себе является особым случаем уже хотя бы потому, что для такого инструмента, как контрабас, написано не так много концертных произведений. Феликс Мендельсон-Бартольди написал прекрасный Кон-

церт для скрипки и фортепиано в сопровождении камерного оркестра.

Превосходным образцом шедевров подобного рода стал концерт Брамса для скрипки, виолончели и оркестра ля минор, известный как «Двойной концерт». По официальной версии он писал это произведение по просьбе известного виолончелиста Роберта Хаусмана, но на самом деле ему было важно прежде всего заинтересовать Иоахима. Композитор надеялся, что совместная работа поможет возрождению их давней дружбы. Так и случилось: музыкантам удалось преодолеть обиды, и Иоахим принял предложение Брамса. 21 сентября они встретились в Баден-Бадене, чтобы прослушать произведение в присутствии Клары Шуман, а через два дня местный оркестр под управлением самого Брамса аккомпанировал Иоахиму и виолончелисту Роберту Хаусману в исполнении двойного концерта ля минор. Официальная премьера состоялась 18 октября в Кельне.

ВЕЛИКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

В следующем выпуске

БЕТХОВЕН

CD

Соната для скрипки и фортепиано соч. 24 «Весенняя»
Струнный квартет фа мажор соч. 59



ВЕЛИКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

