

Анна Владимировна Линдина,
концертмейстер, преподаватель
ГАПОУ МО «Московский областной музыкальный колледж
имени С.С. Прокофьева»

Методическая работа на тему

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ

на примере камерно-вокальных произведений И. Брамса

*«Вот музыкант, который призван дать самое высокое и идеальное
выражение духу нашего времени» Роберт Шуман*

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При работе с юными солистами-вокалистами важно помнить, что главное – беречь и развивать голос, не допускать форсирования звука, пения в недоступном для ученика диапазоне. Важно подобрать правильные распевки, помогающие в разучивании текущего репертуара и в овладении очередными техническими навыками. Также концертмейстер следит за чистотой интонирования, что является первоочередной задачей исполнения. При этом резко повышается роль внутреннего слуха и знание законов интонирования различных интервалов и ступеней в концертмейстерской практике.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть

знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы ученик с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя обозначить единый план ведения занятия, одинаково пригодный для всех учащихся. Пианист должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога, как прошел предыдущий урок у концертмейстера и, исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии. В случае прихода на урок ученика в утомленном или не совсем здоровом состоянии, понадобится на ходу менять задачу, выбирая направления, не требующие большой вокальной нагрузки. Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата, если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые давал в классе педагог и которые всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то, и другое. Иногда работа над произведением на занятии начинают по отдельным

кускам, но часто бывает целесообразно сначала дать возможность вокалисту исполнить все произведение целиком (независимо от того, как он споеет), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если вокалист творчески активен, то можно пройти за одно занятие несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и от степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно.

Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой. Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности.

Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии. Подробно на способах разучивания концертмейстера с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концертмейстер Е. Шендерович. Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки.

Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», - но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки,

средствами ее выразительности. Если ученик не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит. Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Пианист должен помочь певцу расчленил пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Концертмейстер предостерегает начинающего певца от бессмысленных жестов во время пения. Лишние движения у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем она будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышней для солиста.

Концертмейстер следит за выполнением данных педагогом установок правильного, не поверхностного дыхания, что очень помогает пению кантилены. Кроме того, идет работа над протяженностью гласных. Как говорил Шаляпин, «гласные – душа пения», «гласные – река, согласные – ее берега». Солист должен пропевать гласную до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласной, но не кончаться ими. Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в дикции большая роль отводится согласным. Но через этот процесс ученик должен пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «не пропето́й» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее. Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Очень важно умение петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, когда певец как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии рояля. При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса. Начинающие вокалисты порой думают, что чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать ученику, какой выразительности он может добиться, разнообразя силу и окраску звука, насколько он при этом сбережет свой голос.

Для начинающего вокалиста пение *piano* представляет немалую сложность. С этим нюансом нужно обращаться осторожно: если и сбавлять силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, к пению «без опоры». Ученик еще недостаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании, и *piano*. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо. Следует объяснить вокалисту, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах. Тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает (слушатель устает от однообразного громкого пения). Типичная ошибка молодых певцов - петь последний звук фразы или слова – громко, не смягчая его, хотя это часто неудачный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер также должен непрерывно следить.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом, прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной. Часто ученик, увлекшись текстом, начинает из-за этого меньше внимания уделять собственно вокалу. Получается полупение - полу декламация, что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. Ведь в работе над фразировкой надо в первую очередь исходить из смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры. Встречается и обратное. Увлечшись музыкой, ученик недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах. Таким ученикам надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией.

Нередко вокалист хорошо вокализует, поет как будто правильно, но слова

получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – плохая дикция. Работать над ней нужно на каждом занятии. Ученик должен прислушиваться к тому, как он произносит слова, особенно согласные звуки – именно они чаще бывают вялыми, невнятными. Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но все равно не интересны, ибо слово не окрашено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения. Педагог и концертмейстер должны разбудить у ученика воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово; в других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно а, я), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученик следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (то есть произнесенными в разной вокальной манере) и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить ученика с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус. Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом.

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, tessitury слабости и достоинства.

Все певцы, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости.

В практической работе с вокалистами концертмейстеру приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром. Исполнительский анализ – обязательный этап работы концертмейстера, осуществляемый им на начальных этапах работы над вокальным сочинением. Например:

Ф. Шуберт. «Аве Мария».

Это классическое произведение, любимое многими. Характер его обусловлен текстом католического гимна в честь Пресвятой Девы Марии. Текст этой молитвы соответствует православному «Богородице Дево, радуйся! Благодатная Марии, Господь с Тобою, благословенна Ты в женах и благословен Плод чрева Твоего, яко Спаса родила еси душ наших. Святая Мария, Матерь Божья, молись за нас, грешных, ныне и в час смерти нашей. Аминь.» Понимание духовного текста обязательно для проникновения в особую атмосферу прекрасного гимна и тонкого его исполнения. Звуковедение должно быть плавным, на максимальном legato, фразировка – осознанной, эмоции – сдержанными. Сложностью является точное исполнение ровных восьмых на фоне триольного аккомпанемента. На это надо обратить внимание с самого начала разучивания. Важно также ровное звучание голоса в различных регистрах, чтобы кульминационные фразы не выкрикивались, а логично вытекали из предыдущих. Надо поработать и над лёгкостью исполнения украшений в вокальной партии. С самой первой фразы произведения следует правильно распределять дыхание. Правильно выбранный темп поможет в этом ученику. И весь характер аккомпанемента – плавный, ровный, чуть покачивающийся, с ощущением движения во фразах – поддержит юного солиста.

Русская народная песня «Выйду на улицу».

Сочинение принадлежит к откristаллизовавшемуся во второй половине XVIII века жанру песни-романса с типичным для него лирическим содержанием в духе городской песни. Характер – яркий, радостный, временами разудалый, временами шуточный, временами лирический. Вступление представляется развернутым и очень праздничным, немного игривым. Перед вступлением певца аккорд пианисту лучше взять в виде глиссандо или арпеджио.

Первый куплет звучит под очень яркий, мощный, завораживающий аккомпанемент полнозвучных аккордов и дальних басов, с использованием

большого клавиатурного пространства. Аккомпанемент во всей песне акцентированный, с имитацией быстрых наигрышей на гармошке (в правой руке). В этой песне представляется начать первый куплет медленно, широко, тяжело, затем, постепенно ускоряя перейти к быстрому движению, родственному русской пляске. В то же время в разных куплетах надо оттенить характер, идущий от текста (3-й куплет – «пятки горят», четвертый – «соловухек поет» и т.д.).

Проигрыш между куплетами представляется сначала очень ярким, подвижным, затем очень тихим, легким, игривым, затем снова очень ярким, с опаздывающими на сильную долю (синкопированными) аккордами в правой руке. В таком же ключе должен звучать аккомпанемент (то с синкопами, то без них) на заключительной ноте певца. Некоторые из указанных приемов разительно отличаются от приемов аккомпанемента камерно-вокальной классики, что совершенно необходимо и естественно, исходя из стилевых и жанровых особенностей данного произведения. Являясь помощником педагога-вокалиста, концертмейстер не только учит с вокалистом репертуар, но и помогает ему усваивать указания педагога. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее устанавливается между ними взаимопонимание, даже «рабочая терминология» у них становится общей. Концертмейстеру на уроке надо быть в подтянутом, творческом состоянии, не допускать игры недоученных произведений, благожелательно и добросовестно заниматься с любым вокалистом, независимо от его способностей. Перед концертным выступлением следует быть для ученика примером собранности, уверенности в себе творческой готовности выйти на сцену, подбодрить его, успокоить, если надо, дать точные установки и последние актуальные напоминания. Самое главное – думать об исполняемой музыке и о радости общения со слушателем.

«У Брамса исключительный композиторский талант и особая природа, которая сможет полностью развиться только в абсолютном одиночестве, – чистая, как бриллиант, и нежная, как снег», – так отзывался о молодом композиторе Й. Иохим

Брамс, бесспорно, один из самых значительных представителей немецкого песенного искусства. Им написано около 300 очень разнообразных песен; Брамс создал свой индивидуальный песенный стиль, хотя исследователю нелегко выявить и сформулировать это своеобразие.

В своем песенном творчестве Брамс был явным «шубертианцем», влияние Шумана – кумира его юности – столь очевидное в инструментальных сочинениях, в песнях сказывается гораздо менее.

Близость к Шуберту ощущается не только в значении мелодического начала, в связи песен с народно-бытовыми истоками, но и в место, занимаемом песней среди других жанров творчества. Как и у Шуберта, песня у Брамса питала собой тематизм инструментальных сочинений, придавая ему непосредственную живую выразительность. Правда, это ощутимо только в части произведений, но эта часть — лучшая, обладающая наибольшей силой воздействия.

Встречаются у Брамса и песни, очень близкие вокальной лирике Шумана, что сказывается и в общем характере музыки, и в самой музыкальной стилистике, например в тщательно разработанной, «пианистичной» фортепианной партии.

Но при очевидных связях с предшественниками Брамс-лирик отличается от них, прежде всего, «тонусом» творчества. Его песни в редких случаях имеют характер непосредственного высказывания: лучшая и характернейшая V часть их – песни-размышления, иногда лирически-мечтательные, иногда сдержанные и строгие.

Благодаря этому многие романтические выразительные приемы становятся у Брамса более уравновешенными, канонизированными, чему способствует и своеобразный сплав в его творчестве романтических традиций с традициями немецкой классики – Бахом, Бетховеном. О масштабах и характере песенного творчества Брамса дает представление один лишь перечень основных жанров его сильной вокальной музыки: обработки народных песен, песни на народные слова, песни в танцевальных ритмах, серенады, лирические песни, песни-монологи.

Жанр обработки народной песни имел, как мы увидим далее, основополагающее значение для формирования стиля всего творчества Брамса, а в особенности – вокального.

В отношении к народному искусству Брамс был сыном своего времени. Интерес немецкой интеллигенции к искусству народа, характерный для всего XIX столетия, в середине века принимает форму научного интереса. Уже с конца 30-х годов столетия начинает развиваться научная музыкальная фольклористика, выходят тетради народных песен, собранных Людвигом

Эрком, а за ним и ряд других. Это способствует более углубленному знакомству композиторов с народной песней, что к Брамсу относится в первую очередь.

Работу над народной песней Брамс вел в течение всей своей творческой жизни, начав ее еще в 50-х годах, когда им были обработаны 14 народных песен (из сборника Кречмера и Цуккамальо) и записаны 28 народных песен, впоследствии аранжированных для хора. Завершается эта работа собранием 49 народных песен, вышедшим за 3 года до смерти композитора.

И в выборе песен, и в обработке их Брамс руководился, прежде всего, эстетическим чутьем, «предпочитая художественную правду – исторической», как об этом пишет один из исследователей его творчества. Именно это острое и верное чувство художественной правды позволяло Брамсу и свободно обрабатывать народные мелодии, и сочинять собственные мелодии на народные слова.

Постоянный интерес к народному искусству обусловил собой наиболее привлекательные черты вокального творчества Брамса: ясность формы, законченность, пластичность и обобщенность мелодии, а также многие характерные стилистические частности – интонационные обороты, ладовые особенности.¹ – Карл Гейриигер. Иоганнес Брамс. М., Музыка, 1965, стр. 304.

Особо следует подчеркнуть, что интерес Брамса к народному искусству не был ограничен только немецким фольклором. Его привлекали и славянские песни — сербские, чешские, и песни венгерского народа, получившие отражение в сборнике «Цыганских песен» (которые правильнее было бы назвать венгерскими). Если Шумана привлекала, прежде всего, поэзия различных народов, то Брамс в своем творчестве отразил своеобразие самой их музыки. Надо отметить также широту кругозора Брамса во времени: его привлекала и старонемецкая песенная культура, и окружавшая его в венский период жизни стихия современной городской бытовой песни. Пуританский подход «ученого музыканта» к народной песне был Брамсу совершенно чужд.

В песне «Ich schell mem Horn ins Jammertal» (op. 43 № 3) на слова старонемецкой народной песни он дает превосходную стилизацию старинного «хорального» четырехголосья, поручая фортепиано, сопровождение аккордами в песне очень ясно чувствуется светская, народная основа, здесь нет свойственной церковным хоралам выравненности, ритма (с ферматой в конце каждого стиха), мелодия привлекает ритмической подвижностью и

оригинальностью структуры (3 + 3 + 5). Поэтому она воспринимается не только как «реконструкция» старинной музыки, но как живое, выразительное произведение.

Совсем в ином духе написана песня «Воскресенье» также на народные слова, запечатлевшая лучшие черты городской песни. Это песня молодого подмастерья, целую неделю не видевшего своей милой. Мягкий ритм лендлера, удивительно грациозная естественная мелодия, подчеркнута диактиничная, с многочисленными «трихордными» интонациями, делают песню почти неотличимой от народных прообразов.

Далеко не всегда Брамс дает такую точную стилизацию народно-песенных жанров, как в песне «Ich schell mein Horn» или «Воскресенье».

Чаще он как бы «переводит» песню в план камерной лирики, сохраняя ясно ощутимую связь с народными истоками. Такова его известнейшая «Колыбельная» (ор. 49 № 4), по справедливости, причисляемая к жемчужинам немецкого вокального искусства. Спокойная мелодия, для которой очень характерны «покачивающиеся» терцовые интонации, такое же «покачивание» в сопровождении, выдержанном с начала до конца на тоническом органном пункте, — все это выразительно передает настроение тишины и умиротворенности.

К наиболее популярным песням Брамса в народном духе относятся его песни «Кузнец» и «Охотник». Они не отличаются такой тонкостью трактовки, как «Колыбельная»: характерные черты народной немецкой песни — метроритмическая четкость, гармоническая «однозначность» мелодии в этих песнях даже несколько преувеличены и схематизированы. В мелодии «Кузнеца», например, почти не используется поступенное движение, она представляет собой, в сущности, последовательность разложенных аккордов.

Но и эти, предельно простые по мелодике и структуре, песни Брамс индивидуализирует, создавая образный фон посредством фактуры и ритма. В «Охотнике» это — движение народного танца (лендлера), в «Кузнеце» — ритм ударов молота, превращающий эту песню в миниатюрную аналогию вагнеровской «Ковки меча».

Две «Песни девушки» («Mädchenlied») на слова П. Гейзе и Э. Каппера (с сербского) представляют собой как бы переход от песни в народном духе — к романсу.

«Песня девушки» на слова Гейзе (ор. 107 № 5) относится к числу песен-жалоб. Национальный колорит в ней выражен не очень ярко; характерная для этой песни трихордная интонация встречается в фольклоре самых различных народов. В данном случае использована непосредственная выразительность этой интонации: в миноре, в сочетании с ямбическим ритмом, повторяясь, каждый раз на ступень выше, она производит впечатление настойчивой жалобы.

Брамс придает этой песне народный характер путем использования оригинальной метроритмической структуры: последняя фраза каждого куплета распета шире и занимает три такта вместо двух.

В коде песни мелодия становится более взволнованной, приобретает большую широту, а, с другой стороны, ее интонации становятся более декламационными. Выход за пределы народно песенной куплетной формы подчеркивается и гармоническими средствами: минора-мажорный колорит, ощутимый на протяжении всей песни, в коде звучит особенно свежо. Тоника H-dur воспринимается здесь скорее, как доминанта e-moll, и потому гармония III ступени H-dur, появляющаяся на кульминации (скорбном вопросе девушки, обращенном к себе самой — «Для кого же я пряду?»), звучит как неожиданный ладотональный сдвиг.

«Песня девушки» на слова Э. Каппера (ор. 85 №3) может служить примером того, как тонко чувствовал Брамс национальную характерность песни, в частности славянской.

Пятидольный размер, секундовая переменность лада (ля минор — си мажор) — все это весьма типично для славянской песни.

Интонационно сдержанная, «говорящая» мелодия с ритмическим упором в конце каждой мелодической фразы очень тонко передает характер народной песни-причитания. Очень выразителен и общий рисунок мелодии внутри каждой строфы: за первыми двумя фразами, остающимися в одних и тех же звуковысотных пределах, следует восклицание — взлет мелодии на октаву, а затем мелодия снова скорбно никнет.

Три коротких куплета чередуются с двухтактными интермедиями, а в конце к инструментальной интермедии присоединяется голос, и она превращается в код песни. Последняя фраза распета широко — она звучит как глубокий, печальный вздох.

Так создается завершенность общей композиции при сохранении народно-песенного принципа куплетности. Подобную структуру (2-3 куплета и кода) Брамс, как мы увидим далее, вообще нередко применяет в песнях народного склада. На примере обеих песен ясно виден подход Брамса к жанру песни в народном духе. Используя характерные особенности народной мелодии, ладовой структуры, строфики и метроритма, он довольно близко придерживается фольклорных образцов и лишь в последующем куплете расширяет круг выразительных средств, переводя песню в план камерной вокальной лирики.

Жанр баллады, столь распространенный в немецкой и австрийской музыке первой половины XIX века, у Брамса не занимает такого большого места. В трактовке этого жанра композитор исходил не из традиций романтической баллады, сложившихся в творчестве Шуберта, Лёве и Шумана, а скорее из баллады народной. Свои балладные композиции он чаще всего создавал на народные слова, используя варьировано-куплетную форму и совсем не стремясь к той иллюстративности, которая характерна для романтической баллады. Лучшие баллады Брамса можно назвать "лирическими балладами": повествовательность в них отходит на второй план, уступая место выражению лирического чувства. Такова, например, баллада «О вечной любви» на слова Венцига, вторая половина которой представляет собой, как это часто бывает в народных песнях, диалог юноши и девушки. Клятва девушки в вечной любви звучит просветленно, в мажоре, сначала в медленном, а затем в более живом и одушевленном движении.

В лирическом плане написана Брамсом и баллада «Верная любовь», на очень распространенный в фольклоре сюжет о самоубийстве девушки, не дождавшейся возвращения возлюбленного. Эта песня написана в той же форме куплетной песни с драматизированной кодой, что и рассмотренные выше две «Песни девушки».

Среди песен в народном духе выделяется прелестная юмористическая песня «Саламандра» (ор. 107 № 2) на слова Лемке. Сравнение возлюбленного с саламандрой, брошенной в огонь, в этой песне звучит «не всерьез», шутливо. Это подчеркнуто и преувеличенно-жалобными интонациями мелодии, и гармоническими средствами (опять, как в «Песне девушки», здесь использованы гармонии минора-мажора). Песня эта, характер исполнения которой указан Брамсом очень точно («Mit Laune» — капризно), представляет

собой настоящую находку для певцов, и жаль, что русская аудитория с ней почти не знакома.

Большинство шуточных песен Брамса написаны в народно-танцевальных ритмах. Таковы, например, песни «Путь к милой», «Клятва возлюбленного». В то же время танцевальный ритм служит здесь средством выражения национального колорита. Текст обеих песен переведен с чешского, поэтому в ритме и структуре первой песни закономерно ощущается близость к чешскому народному танцу. Вторая песня («Клятва возлюбленного») также трехдольная — ближе к менуэту, в той народной трактовке этой танцевальной формы, которую мы встречаем, например, в симфониях Гайдна или в «Славянских танцах» Дворжака. Именно обращение к веселым, живым танцевальным ритмам придает любовно-лирическим словам песен шуточный характер.

В шуточной манере трактует иногда Брамс и жанр серенады. Один из самых замечательных образцов этого жанра не только в творчестве Брамса, но и вообще в немецкой вокальной лирике — «Напрасная серенада» (ор. 84 № 4) на слова нижнерейнской народной песни. Это диалог влюбленного юноши и рассудительной девушки, так и не открывшей ему дверь, несмотря на мольбы и уверения. Шуточный характер диалога подчеркнут живым танцевальным ритмом с характерными «перебоями» — переменами акцента с первой доли на вторую, что несколько напоминает ритм мазурки.

Гораздо менее индивидуальны лирические серенады Брамса (ор. 70 № 3, ор. 106 № 1, песня «Приди» — ор. 97 № 5), в которых не чувствуется ни остроумия «Напрасной серенады», ни задушевности лирических романсов.

Песни в народном духе — лирические, шуточные, танцевальные, песни-серенады — составляют наиболее близкую к народным истокам часть песенного наследия Брамса. Постоянный интерес композитора к народному искусству. Непосредственная работа над народной песней обогатили музыкальный язык композитора — как мелодику, так ритмику и структуру.

Среди песенного наследия композитора наибольшей известностью пользуются его лирические песни. При ясно ощутимых связях лирики Брамса с творчеством великих мастеров песенного искусства — Шуберта и Шумана — она отмечена индивидуальными чертами. Как уже отмечалось раньше, ей присущ объективный тон, уравновешенность эмоции; лучшие песни Брамса — это песни, посвященные спокойному созерцанию природы, сосредоточенным, глубоким раздумьям, в них нет уже ни той простодушной непосредственности

восприятия природы и человека, которая так привлекает нас в песнях Шуберта, ни остроты восприятия человеческого горя и человеческой несправедливости, которой отмечены гейневские песни Шуберта и значительная часть песенного наследия Шумана. По объективности лирического высказывания песня Брамса может быть ближе к лирике Бетховена, чем к лирике Шуберта и Шумана, хотя в самой стилистике его песен влияние непосредственных предшественников, конечно, более заметно. «Бетховенианство» более всего ощутимо в строгих, серьезных кантиленах Брамса, таких, например, как песня «К соловью» на слова.

Л. Хёльти или очень широко известная «Сафическая ода» на слова Ганса Шмидта. В русских изданиях эта песня обычно называется «Одой Сафо», хотя ее название определяет всего-навсего форму строфы, созданную античной поэтессой. Текст этой песни — оригинальное стихотворение Ганса Шмидта, а не перевод песни Сафо. Приводим русский перевод:

Розы я срывал ночью с веток спящих,
Ночью аромат их сильней и слаще.
В нежных лепестках их дрожали росинки,
Будто слезинки. Ночью аромат твоего
дыханья опьянял сильней, нежные
лобзанья Ты дарила мне, ты роняла,
как розы, Тихие слезы.

«Сафическая ода» — великолепный образец лирики Брамса. Песня эта показывает, каким искусным мастером вокальной декламации делался Брамс, когда ставил перед собой задачу передать в музыке не только общий характер текста, но и все тонкости его поэтической формы.

Так как существующие русские переводы этой песни не передают всех особенностей «сафической строфы», приводим полностью немецкий подлинник:

Rosen bracht ich nachts mir am dunklen Hage;
Susser hauchsten Duft sie, als je am Tage;
Doch verstreuten die bewegten Aste
Tau, der mir nasste.

Auch der Kusse Duft mich wie nie beriickte.

Die ich

nachts von Strauch deiner Lippen pfluckte:

Doch auch die, bewegt im Gemiih gleich jennen,

Tauten die Tranen.

Как мы видим, каждое четверостишие построено на контрасте одиннадцати- и двенадцати слоговых стихов с шести слоговым, замыкающим. Это своеобразное строение очень точно, а вместе с тем свободно передано Брамсом в музыке. Брамс не идет здесь по пути элементарной декламационности, основанной на принципе «слог текста — звук мелодии». Однако в одиннадцати слоговых стихах им принята единая мера: слог текста равен четверти. Мелодия каждого одиннадцатислогового стиха укладывается точно в 11 четвертей (4+4 + 3—в первой фразе и 2 + 6 + 3—во второй), а на последнюю четверть трехтактной фразы приходится пауза.

Но и мелодия замыкающего шести слогового стиха занимает 11 четвертей (опять в новой метроритмической комбинации: 6 + 4 + 1). Это не значит, что Брамс «выровнял» асимметричность «сафической строфы» и уничтожил, таким образом, все ее своеобразие. В поэзии эффект введения шести слогового стиха после длинной строки нужен для замыкания строфы, кадансированные. И Брамс, растянув шести слоговый стих до размеров одиннадцати слогового, сохраняет в то же время его функцию, давая на нем широко распетую кадансирующую фразу.

Музыкальная декламация в этой песне показывает, как чутко и вдумчиво относится композитор к поэтическому тексту. А самый напев? Он также может быть отнесен к лучшим образцам творчества Брамса. Мелодии «Сафической оды» свойственна необычайная органичность развития. Развитие это, как мы увидим, основано не на расширении диапазона, не на стремлении к кульминации, а на постепенном росте внутренней напряженности интонаций. Начавшись спокойными, устойчивыми, уравновешенными интонациями, почти не выходящими за пределы тонов трезвучий тоники и доминанты (всего одна проходящая нота), мелодия в дальнейшем развитии приобретает большую напряженность. Это заметно уже во второй фразе, где ритмические упоры приходятся на вводный тон. А в третьей, в связи с отклонением в тональность минорной доминанты (мимоходом здесь задевается и минорная субдоминанта),

мелодия еще более обостряется в интонационном отношении (см. 9-й такт приведенного выше примера).

И после этого настойчивого обыгрывания «вводно тонности» (выражение Б. В. Асафьева) особенно просветленно и успокоено звучит возвращение в D-dur и спокойная кадансирующая мелодическая формула (такты 11 —13). Именно эта напряженная «внутренняя жизнь» мелодии в сочетании со строгой уравновешенностью ритма в партии голоса и со спокойной пульсацией партии фортепиано прекрасно передает самый дух античной поэзии — лучше, чем это сделало в поэтической стилизации Ганса Шмидта.

По манере вокальной декламации, по тонкости отражения в музыке строфики стиха к «Сафической оде» примыкает песня «К соловью» на слова Хёльти, хотя она не является таким совершенным образцом лирики Брамса, как «Ода».

В статье М. Друскина «Вокальная лирика Брамса» («Советская музыка», 1958, № 5) эта мелодия отнесена к «трезвучным» и оказалась в одной группе с «Воскресеньем» и «Напрасной серенадой». Между тем к «трезвучным» мелодиям можно отнести лишь первые три такта каждой строфы, а весь принцип развития здесь совсем иной, чем в песнях народного склада.

К «строгой лирике» Брамса можно отнести и такую песню, как «Одиночество в поле» на слова Альмерса (op. 86 № 2). Это песня о покое, о блаженном созерцании природы. Ее мелодия развивается, в сущности, по тому же принципу, что и в «Сафической оде»: по принципу постепенного роста внутренней напряженности. В звуковысотном отношении она остается в границах, определившихся уже в первом предложении первой строфы, развитие создается ладогармоническими средствами: хроматическими интонациями в мелодии, внутритональными отклонениями в гармонии.

Очень выразительна в этой песне фактура сопровождения, непрерывная цепь плавно скользящих секундовых интонаций, создающих самостоятельный мелодический голос, что несколько напоминает фактуру баркареры Шуберта.

Партия фортепиано может восприниматься и как изобразительный фон (шелест травы), и как обобщенное выражение спокойствия и тишины природы.

В «строгой лирике», образцами которой являются «Сафическая ода», «К соловью», «Одиночество в поле» (сюда можно добавить «Лунатика», op. 86 №3), очень ярко выражено своеобразие песенного стиля Брамса.

Не столь ярко индивидуальны, хотя тоже типичны для композитора, песни, стоящие ближе к бытовым истокам, к лирике для «домашнего музицирования». В этих подчас не лишенных сентиментальности мелодиях ясно ощутимы связи Брамса с творчеством Мендельсона, обычно не принимаемые во внимание при анализе музыки Брамса. Однако, на наш взгляд, их нельзя игнорировать, как нельзя при оценке творчества «последнего классика» исходить только из академической части его наследия. Многие из произведений Брамса (начиная с его «Венгерских танцев» и вокальных «Вальсов любви») предназначались именно для любительского домашнего музицирования, и в этом отношении он подхватывает традицию именно Мендельсона, а не Шумана, который даже в исполнительски несложных своих произведениях ориентировался на слух более искушенный, чем тот, которым обладал средний любитель музыки его времени.

Конечно, и у Брамса сольная вокальная лирика тоньше и сложнее «Вальсов любви», которые не только по жанру, но и по типу изложения (вокальный ансамбль) прямо рассчитаны на вкусы и исполнительские возможности любителей. Но связь с бытовой сентиментальной лирикой все же ясно ощутима в таких песнях, как «Привет» (op. 47 № 1), «Schon war, das ist dir weihte» (op. 95 № 7), «Wie Melodien zieht es mir» (op. 105 № 1) и ряде других.

Она дает себя знать и в типе мелодии, очень напевной, типично немецкой по интонациям, хотя уже не связанной с конкретными народно-песенными жанрами, и в типе сопровождения с излюбленной арфообразной фактурой или — еще чаще — с удвоением вокальной мелодии в терцию или сексту.

«Привет» на слова Даумера («Из Гафиза») может служить весьма характерным образцом такого рода песен. Гибкие, грациозные, но, может быть, слишком сладкозвучные мелодические голоса сопровождения то следуют параллельно голосу певца, то свободно его обвивают. Обилие терций в сопровождении, трехдольный метр (9/8) придают этой песне характер баркаролы, в том немецком преломлении этого жанра, которое лучше всего представлено «Венецианскими гондольерами» Мендельсона.

Близка к мендельсоновской лирике и песня на слова Клауса Грота «Wie Melodien zieht es mir». Это «песня о песне», о том, как в словах и ритмах навеки сохраняются живыми и аромат весенних цветов, и серые облака, и вздохи ветра. Мелодия, спокойно парящая над арфообразным сопровождением и в конце каждого куплета подхватываемая в терцию инструментальными подголосками, напоминает по своему характеру ноктюрн. Впечатление

спокойствия и безмятежности создается, прежде всего, самим характером мелодии. Как это часто бывает у Брамса, в ней нет устремленности к кульминации, она уже в первой фразе почти достигает звуковысотного предела, начинаясь очень широким ходом.

Только заключительная, четвертая фраза первого куплета выходит за пределы, очерченные в первой, цитированной выше.

Отметим также, что и наиболее яркая в ладовом отношении интонация с фа-бекаром (входящим в гармонию II низкой ступени) находится также в первой фразе, которая, таким образом, представляет собой наиболее запоминающийся интонационный комплекс, своего рода «тезис», развиваемый далее уже довольно обычным путем.

Почему же эта песня, с ее "регрессивным" типом мелодии, спокойным движением, написанная к тому же в простой куплетной форме, не кажется чрезмерно статичной? Дело в том, что, не меняя ни общего характера, ни общего рисунка мелодии, Брамс все же вносит в развитие каждой строфы новые штрихи, разнообразящие мелодию и гармонию и придающие законченность музыкальной форме в целом. Так, первый куплет заканчивается на доминанте основной тональности, второй — в параллельном миноре, в третьем происходит отклонение в тональности VI низкой ступени и возвращение в основную тональность. Таким образом, и здесь, как в «Сафической оде», основной движущей силой музыкального развития является гармония.

Самым лучшим и благородным образцом произведений Брамса, связанных с бытовой лирикой, является песня «Глубже все моя дремота» на слова Линга (op. 105 № 2). Ее мелодия очень напоминает мелодию известнейшего «Венгерского танца» Брамса. Эти темы близки не только по мелодическому рисунку, но и по характерному квартовому соотношению тональностей первой и второй фразы, что позволяет считать мелодию песни как бы другим, несколько более усложненным вариантом того же народного первоисточника.

Отметим, что и проникновенная песенная тема первой части Четвертой симфонии имеет много общего с приведенными выше примерами — в молодике, в ритмике.

Но в отличие от рассмотренных выше песен «Привет» и «Wie Melodien zieht es mir», песня "Глубже все моя дремота", начавшись очень незатейливо и

простодушно, в дальнейшем развитии далеко выходит за пределы произведения для скромного «домашнего музицирования».

Грустная песня-рассказ о тоске одиночества сменяется выразительной декламацией, а в партии фортепиано, поначалу только дублировавшей и гармонически поддерживавшей голос, появляются синкопированные биения ритма, цепь терцовых сопоставлений мажорных трезвучий в гармонии. Все это выразительно передает чуткую настороженность и тревогу бессонной ночи. Во второй строфе те же интонации и та же фактура подчинены иной задаче: передать страстный, отчаянный призыв к далекому другу. И здесь гармония имеет очень большое значение: вместо «сползания» вниз (как это было в аналогичных тактах первого куплета) звенья секвенции (сами по себе основанные на торцовом сопоставлении) сдвигаются по терциям же вверх. Получается цепь мажорных трезвучий по малым терциям (E — G — B — Des), ведущая к ре-бемоль мажору, который и заканчивает песню светлой и ясной краской.

Так наполняется драматизмом очень простая по своему жанру и основным выразительным средствам песня.

Но ограничиваясь только этим произведением, все же нельзя составить верного представления о вокальной лирике Брамса. Среди его песен мы находим и произведения, дышащие горячим, рвущимся на простор чувством, и мелодии, полные суровой, мужественно-сдержанной скорби.

В горячих, эмоциональных песнях Брамс близок к Шуману, к «флорестановской» стороне его художественной личности. К таким произведениям можно отнести песни «Возвращение» (op. 7 № 6), «Старая любовь» (op. 72 № 1) и «Meine Liebe ist grün» (op. 63 № 5, в русском переводе начинается словами «Как сирень, расцветает любовь моя»).

Уже в «Возвращении» (на слова Уланда) — одной из ранних песен Брамса — обозначились характерные для «флорестановских» песен особенности: умение найти выразительную «ведущую интонацию» и соответствующий ей принцип музыкального развития. В данном случае эта интонация развивается уже в кратком вступлении, выразительно передавая безудержный порыв.

Заметим попутно, что фортепианные вступления и заключения, которые столь выразительны у Шумана, для песен Брамса не характерны.

«Возвращение» — одно из немногих исключений, что тоже свидетельствует о шумановских влияниях.

На этом же взлетающем вверх мотиве основано и развитие вокальной мелодии. Ее устремленность подчеркивается беспокойным ритмом сопровождения (сочетание триолей с дуолями), имитационными переключками, возникающими между голосом певца и мелодическим голосом сопровождения.

Столь же выразительна и основная интонация песни «Старая любовь».

Самой яркой из песен такого рода является «Meine Liebe ist grim» (ор. 63 № 5). Она написана на слова Феликса Шумана, сына Роберта и Клары Шуман, и является данью привязанности Брамса к семье глубоко чтимого им художника.

Мелодия этой песни, по рисунку близкая «Возвращению» (то же движение по трезвучию), отличается еще большей устремленностью, благодаря характерному ритму: в первой фразе мелодии нет опоры на сильную долю, и это придает ей характер восторженной, торопливой, «задыхающейся» речи. Мелодия словно «врывается» откуда-то извне.

Задаче передать ликующий трепет любви подчинены все средства. Этим определяется и структура строф, построенных на едином развитии. Часто применяемый Брамсом тип изложения партии фортепиано (чередование правой и левой руки) здесь, при довольно быстром темпе, также усиливает впечатление взволнованности.

Песни-монологи сосредоточенно-скорбного характера относятся к лучшей части песенного наследия Брамса. Среди них особенно выделяется «Смерть — освежающая ночь» (ор. 96 № 1) на слова Гейне. Его поэзия, с которой неразрывно связаны лучшие традиции немецкой и австрийской музыки, вдохновила Брамса на создание одной из самых глубоких и проникновенных песен.

Размышление о смерти несет в себе и образы жизни и любви: погружаясь в вечный сумрак, усталый человек слышит громкую любовную песню соловья. Брамс, в отличие от обычной своей манеры обобщенно выразить поэтический текст в музыке, здесь более детально и последовательно идет за образами стиха. Так, уже в первых фразах он находит и характерную манеру напевной декламации, и очень выразительный ритм сопровождения (как бы передающий усталые шаги путника, приближающегося к вечному ночлегу).

Образ соловья, поющего любовную песнь, сразу перестраивает все средства музыкальной выразительности. И мелодия голоса, и фортепианное сопровождение поднимаются в более высокий, светлый регистр, фактура становится более легкой и прозрачной.

Возвращение к образам начала песни не имеет характера точного повторения — репризы, и песня воспринимается как монолог со «сквозным» развитием.

Заметим все же, что и в монологе Брамс не порывает с песенным принципом. Вокальная партия не носит декламационного характера (как в монологах Шуберта и Шумана), в первых тактах песни даже как будто слышны отголоски немецких хоральных мелодий.

И это не единственный случай претворения в лирике Брамса немецких духовных напевов; то же находим мы в монологе «На кладбище».

Песня «На кладбище» на слова О. Лилиенкрона (ор. 105 № 4) ближе к классическому типу монолога, чем рассмотренная выше «Смерть — освежающая ночь». Мелодия имеет декламационный характер, кое-где даже приближается к оперному речитативу. Сопровождение детально иллюстрирует поэтический текст, то передавая порывы ветра в мрачный дождливый день, то имитируя строгий, хоральный склад немецкой духовной лирики. Исследователь творчества Брамса Карл Гейрингер в цитированной выше книге сообщает, что в этой песне композитор использовал протестантский хорал «O Haupt, voll Blut und Wunden». Два элемента особенно отчетливо кристаллизуются во второй строфе, способствуя созданию яркого образного контраста между первой и второй частью строфы.

Благодаря смене лада (одноименный мажор) вторая часть второй строфы воспринимается как контраст не только к первой части строфы, но и ко всему предшествующему, как светлый эпилог скорбного размышления о смерти.

Отметим попутно, что песня «На кладбище» заканчивается в самом светлом мажоре (C-dur), а песня «Смерть — освежающая ночь» тоже написана в этой, тональности. Этим без сомнения характер обоих произведений, что позволяет сравнивать их с просветленным финалом "Немецкого реквиема" Брамса. В трактовке образов смерти Брамс (как и Шуберт в «Прекрасной мельничихе») как бы продолжает традицию «Страстей по Матфею» Баха.

Среди песен-монологов, написанных Брамсом, особое место занимает песня «Тебя не видеть боле». Это не монолог-раздумье, это полная затаенной

страстности речь, обращенная к возлюбленной. Напевная декламация выразительно передает эмоциональное состояние героя: начавшись певучей фразой, мелодия в дальнейшем развитии распадается на ряд коротких отрывочных интонаций, передавая взволнованный, взбудораженный тон монолога. Тяжелое, медленное движение, низкий регистр партии фортепиано придает всему повествованию скорбный, сумрачный характер. Стонущие интонация фортепианной постлюдии воспринимаются как скорбное предсказание.

Выше, в связи с песнями Бетховена, Шуберта и Шумана, говорилось о характерной для

XIX века тенденции объединения песен в цикл, позволяющий вложить в песенный жанр более широкий круг дополняющих друг друга или же, наоборот, контрастных образов. Брамс не остался вовсе чужд этой тенденции, хотя проблема цикличности и не стояла в центре его внимания.

Написанный им «большой» цикл («Романсы из Магелоны») очень отличается по манере от других песен Брамса. Этот цикл связан, главным образом, сюжетно, причем для понимания сюжета необходимо знакомство с литературным первоисточником — сказкой Людвиг Тика «Прекрасная Магелона».

«Романсы из Магелоны» можно было бы скорее назвать ариями или даже сценами: каждый из пятнадцати романсов написан в развернутой форме, состоит из нескольких эпизодов, отличающихся (а иногда даже контрастных) по темпу и характеру музыки. Брамс, никогда не работавший в оперном жанре, только в «Романсах из Магелоны» приближается к нему.

Однако расширение масштабов пошло в ущерб музыкальному содержанию романсов; мелодии их гораздо бледнее, безличнее, чем в других произведениях, музыке свойственна какая-то расплывчатость.

Лишь в немногих песнях встречаем мы более или менее яркий мелодический образ (например, песни №2 и 3). Об этом говорит финал цикла и заключение первой песни.

Музыка «Строгих напевов» — это не пассивная стилизация баховских песен и арий, а развитие старой традиции, развитие тех элементов, которые характерны для наиболее драматических страниц Баха. Широко развернутая форма, очень большая концентрация выразительности в мелодии, в которой

каждая фраза, каждая интонация — значительны, смелость гармонии — все это ставит цикл в один ряд с лучшими произведениями Брамса.

В цикле нет резких темповых или тональных противопоставлений, все песни написаны в строгой, сдержанной манере, и тем не менее, они не повторяют друг друга. По мере развития цикла сопоставление соседних эпизодов становится ярче и контрастнее, что сказывается и в тональном плане:

I песня II песня III песня
d-moll g-moll, G-dur e-moll
V песня
Es-dur, H-dur, Es-dur

Наиболее интенсивно противопоставлены друг другу третья и четвертая песни: образ смерти и образ любви. Контраст проявляется уже в самом рисунке мелодии: ниспадающей и разорванной паузами в третьей песне, упругой и широкой в четвертой. Не менее выразительно и сопоставление ритма: тяжелая поступь траурной сарабанды (напоминающая о финале IV симфонии) и мягкое, плавное триольное движение.

«Строгие напевы» — это очень выразительный итог творчества Брамса, последнего представителя «чистой песенности» в немецкой музыке.

Истинной сферой Брамса в течение всей его творческой жизни оставалась песня как таковая, песня, не стремящаяся стать драматическим монологом, оперной сценой или страницей из «музыкальной новеллы» или «музыкального дневника». Именно в сфере песенности, питающейся родниками немецкого народного искусства, а отчасти и искусства других народов, Брамс создал лучшие свои произведения.

По сути дела, линия «чистой песенности» в австрийской и немецкой музыке в творчестве Брамса и завершается. Брамс выполнил свою историческую миссию, подытожив большой период развития, синтезировав и канонизировав многообразные художественные достижения своих предшественников.

Дальнейшее развитие немецкой и австрийской песни на рубеже двух столетий отмечено гораздо большей сложностью и противоречивостью.

Традиции XIX века, века величайшего расцвета жанра «Lied» в Германии и Австрии, в сущности, исчерпывают себя в творчестве Брамса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галь Ганс. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Ростов-на-Дону, «Феникс», 1998. Творческие портреты композиторов.
 2. Статья М. Друскин «Вокальная лирика Брамса» («Советская музыка», 1958, №5)
 3. Великие композиторы (Коллекция издательства «Комсомольская Правда»). Том 29. Брамс, Москва: Издательский дом «Комсомольская правда», 2009.
 4. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966.
 5. Й. Брамс, сборник «РОМАНСЫ ИЗ МАГЕЛОНА» (op. No33) для голоса и фортепиано.
 6. Й. Брамс, "Собрание вокальных сочинений в 4 частях" для высокого голоса и фортепиано.
 7. Й. Брамс, сборник "Избранные песни (для голоса и фортепиано, на рус. и нем. яз).
- «Верное сердце». Слова Р. Рейника, перевод Д. Усова
- «Радость жизни». Слова Р. Рейника, перевод Эм. Александровой
- «Кузнец». Слова Л. Уланда, перевод Д. Усова
- «Тебя забыть навеки». Слова Г. Даумера, перевод В. Коломийцева
- «О вечной любви» Слова И. Еенцига
- «Утро» Слова П. Хейзе, перевод С. Свириденко
- «Колыбельная песня» Слова Г. Шерера, перевод Эм. Александровой
- «Как же я уйду?» Слова К. Лемке, перевод Эм. Александровой
- «Девушка, Сербская песня» Слова З. Каппера, перевод Эм. Александровой
- «Серенада» Слова Ф. Куглера, перевод Д. Усова

«Странник» Слова К- Рейнгольда, перевод С. Свириденко

«Под дождем» Слова К. Грота, перевод С. Спасского

«В зеленых ивах дом стоит» Немецкая народная песня. Перевод И. Миклашевой

8. Й. Брамс, сборник "Избранные песни двух тетрадях", для голоса и фортепиано.

Тетрадь 1:

«Верное сердце» Соч. 3 № 1

«Кузнец» Соч. 19 № 4

«Тебя забыть навеки» Соч. 32 № 2

«О вечной любви» Соч. 43 № 1

«Утро» Соч. 49 № 1

«Колыбельная песня» Соч. 49 № 4

«Ах, взор свой обрати» Соч. 57 № 4

«Твои голубые глаза» Соч. 59 № 8

«Как сирень, расцветает любовь моя» Соч. 63 № 5

«Одиночество в поле» Соч. 86 № 2

«Ода Сафо» Соч. 94 № 4

«Охотник» Соч. 95 № 4

«Поспешная клятва» Соч. 95 № 5

«Глубже всё моя дремота» Соч. 105 № 2

«Серенада» Соч. 106 № 1

«Странник» Соч. 106 № 5

«Девушка говорит» Соч. 107 № 3

«Девичья песня» Соч. 107 № 5

Тетрадь 2:

«Песня» Соч. 3, № 4 (Lied)

«Радость жизни» Соч. 6, № 4 (Juchhel)

«Соловьиный трепет» Сбч. 6, № 6 (Nachtigallen schwingen)

«Пароль» Соч. 7, № 2 (Parole)

«Серенада» Соч. 14, № 7 (Stendchen)

«Стоим мы, сумрачные, рядом» Соч. 32, № 8 (So stehn wir, ich und meine Weide)

«Тоска по милой» Соч. 49, № 3 (Sehnsucht)

«На улице» Соч. 58, № 6 (In der Gasse)

«Серенада» Соч. 58, № 8 (Serenade)

«Агнесса» Соч. 59, № 5 (Agnes)

«Голубкам» Соч. 63, № 4 (An die Tauben)

«Клятва друга» Соч. 69, № 4 (Des Liebsten Schwur)

«Девичье проклятье» Соч. 69, № 9 (Ma'dchenfluch)

«Серенада» Соч. 70, № 3 (Serenade)

«Как же я уйду?» Соч. 71, № 4 (Willst du, daB ich geh?)

«Уныние» Соч. 72, № 4 (Verzagen)

«Под грушами» Соч. 84, № 3 (In den Beeren)

«Напрасная серенада» Соч. 84, № 4 (Vergebliches Sta'ndchen)

«Размолвка» Соч. 84, № 5 (Spannung)

«Девушка» Соч. 95, № 1 (Das Medc hen)