

Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса

Зайцева Марина Леонидовна

Государственная классическая академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Аннотация. В статье научно обоснованы особенности музыкального мышления И. Брамса. Выявлены стилевые координаты творчества И. Брамса. Обоснованы основные факторы, которые оказали существенное влияние на становление творческой личности композитора. Доказано воздействие эстетики классицизма и романтизма на творчество И. Брамса. В музыкальном языке И. Брамса преобладают романтические мотивы и узнаваемые интонации автора. Психологизм и лиризм музыки И. Брамса актуальны для современной культуры. Это объясняет частое обращение современных исполнителей и слушателей к творческому наследию композитора.

Ключевые слова: И. Брамс; музыкальное искусство; музыкальное мышление; романтическая музыка.

УДК 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.13-6>

Введение

Стратегия исследования музыкального мышления на сегодняшний день является одной из актуальных, перспективных исследовательских тем. Несмотря на достаточно высокий уровень теоретической разработки различных аспектов музыкального мышления, существует необходимость детального анализа специфики музыкального мышления выдающихся композиторов, в творчестве которых получили своеобразие преломление традиции предшествующего этапа развития музыкального искусства и наметились тенденции их трансформации. Именно такое всматривание в конкретную авторскую интонацию, в живой текст искусства позволит наполнить идеи и умозаключения реальностью художественной практики и опыта.

Музыкальное наследие И. Брамса является художественным феноменом, который невозможно однозначно отнести только к одному определенному стилю. Внутренний диалог, который вел композитор с духовным наследием предшествующего времени, раскрывается в его музыке и эпистолярном наследии. Актуальность данной работы обусловлена попыткой понять смысл этого диалога, выявить своеобразие музыкального

мышления композитора, вслушиваясь, прежде всего, в авторскую интонацию, делая ее приоритетной по сравнению с обобщениями и концепциями выдающихся исследователей творчества И. Брамса. Именно такой подход объясняет особое внимание, которое в рамках данной работы уделяется эпистолярному наследию композитора.

Творчество И. Брамса неизменно привлекает интерес музыковедов. Ему посвящены небольшие, но емкие по смыслу исследования М. С. Друскина [1], Г. Дейтерса [2]. Наиболее существенное влияние на формирование концепции работы оказали фундаментальные исследования творчества И. Брамса Е. М. Царевой [3], С. И. Рогового [4] и К. Гейрингера [5].

Целью работы является выявление особенностей музыкального мышления И. Брамса. Для достижения данной цели были поставлены следующие взаимосвязанные задачи:

- изучить эпистолярное и музыкальное наследие композитора;
- выявить факторы, оказавшие существенное влияние на развитие музыкального мышления И. Брамса, на становление и эволюцию его творческих методов.

Результаты исследования

Музыкальное мышление включается в более общее понятие музыкального сознания. Как категория музыкознания, термин «музыкальное мышление» получил наиболее активную разработку в трудах последних десятилетий XX века. Понятие «музыкального мышления» отражает важные стороны деятельности композитора, исполнителя, слушателя. Именно поэтому разработка содержательного наполнения данного термина актуализируется в музыковедении последних десятилетий. Как правило, музыкальное мышление понимается как часть более общего понятия «музыкального сознания». Как считает М. Г. Арановский, музыкальное сознание – это способность музыкально мыслить, т.е. формировать определенные музыкально-звуковые конструкции и давать им соответствующую содержательную интерпретацию [6, с. 59].

Творческая деятельность Иоганнеса Брамса развернулась во второй половине XIX века, в тот период, когда в европейском искусстве на смену классическим идеям и ценностям пришли романтические идеалы. Для выяснения особенностей художественного мышления композитора также необходимо проследить преломление определенных художественных стилей в творчестве И. Брамса. Как справедливо отмечает Е. М. Царева, это двуединство, которое пронизывает мировоззрение и творческие принципы композитора, отражается в стилистике его произведений. Автор отмечает, что одной из главных задач монографии «Иоганнес Брамс» стало выявление механизма взаимодействия классицистских и романтических черт в системе брамсовского творчества, которое не сводится к формуле «классик по форме, романтик по содержанию» [3, с. 13-14].

Для выяснения особенностей художественного мышления композитора рассмотрим этапы становления и развития творческой позиции композитора. Художественные принципы И. Брамса формировались с самого детства. По его замечанию, ему было свойственно «редко менять кожу» [4, с. 259]. Многие его пристрастия и привычки сформировались в юности и остались на всю жизнь. Детство композитора связано с впечатлениями о занятиях отца и собственных уроках как со-

четании необходимости и свободы. Музыка для него на протяжении всей жизни была ремеслом, обеспечивающим жизнь, требующим ежедневных занятий и в то же время – вдохновенным действием, требующим уединения и сосредоточенности [3, с. 22]. Любовь к прогулкам на природе сохранилась у Брамса на всю жизнь. Прогулки одинокого мечтателя, часто уводившие за городскую черту, от шума цивилизации, занимали большую часть свободного времени Иоганнеса. Во время них Брамс обдумывал свои будущие произведения. Впоследствии выражение «идти гулять» стало означать «сочинять музыку» [3, с. 26].

Процесс сочинения был для композитора осложнен последующей оценкой собственных творений: «Сочинять – дело не трудное. Но безумно трудно выбрасывать ненужные ноты под стол» – говорил Брамс [4, с. 333]. Как отмечает С. И. Роговой, И. Брамс был весьма самокритичным композитором, опубликовавшим менее половины из всей созданной им музыки [4, с. 334]. У композитора была способность с легким сердцем отправлять в мусорную корзину уже готовые сочинения, так как он считал, что, во-первых, «уже законченная работа редко становится лучше посредством исправлений, чаще всего она становится хуже», а, во-вторых, композитор считал ненужным и опасным хранить неудавшиеся произведения, так как их могут издать посмертно [4, с. 334].

Сравнивая свой процесс сочинения музыки с деятельностью великих композиторов прошлого (Баха, Моцарта и Шуберта), Брамс с горечью отмечал, что ему сочинение музыки давалось не так легко и непринужденно [4, с. 333]. Именно поэтому он считал себя «неправильным музыкантом»: сочинительство давалось ему непросто, многие свои замыслы И. Брамс обдумывал годами, некоторые произведения перерабатывались, дополнялись, менялся состав исполнителей [4, с. 332]. Особенно тщательно композитор работал над крупными формами, признаваясь в том, что чувство огромной ответственности вызывает труднопреодолимую нерешительность: «В отношении своих вещей я гораздо более робок и нерешителен, чем вы думаете» [4, с. 195]. Порой замысел менялся радикально. О трудностях реализации своих замыслов и их завершения, о муках творчества композитор красноречиво свидетельствует следующими

словами: «Как часто пишет какой-нибудь из них [коллега] радостно свое Fine, а это же значит: я закончил с тем, что лежит у меня на сердце! Как долго я могу носить в себе самое маленькое Fine, прежде чем я неохотно пойду на это!» [4, с. 335].

Такая творческая медлительность объясняется особой ответственностью композитора к процессу сочинения. С точки зрения И. Брамса сочинение слишком большого количества произведений в короткий срок может отрицательно сказаться на качестве музыки. Своему издателю Зимроку он писал: «Но если мы не можем сравниться с ними (классиками) в красоте письма, то нам следовало бы, пожалуй, остерегаться подражать им и в скорости» [4, с. 334]. Тем не менее, творческое наследие Брамса масштабно. Единственный жанр, в котором начинания Брамса не увенчались успехом, была опера. «Об опере и женитьбе больше ни слова!» – так он любил повторять, и пояснял, что и в том и в другом вопросе только молодость может себе позволить ошибку – чтобы затем ее исправить, в зрелом возрасте же это поздно» [1, с. 52].

С самого начала музыкального образования И. Брамса, его родителями и педагогами делалась опора на классическое наследие (музыку И. С. Баха, Й. Гайдна, Л. в. Бетховена). Его педагоги О. Ф. В. Коссель и Э. Марксен, развивали в своем ученике, в первую очередь, способности вдумчивого проникновения в художественный замысел произведения, раскрытия внутреннего содержания музыки. Им был чужд виртуозный блеск и в своем ученике они сформировали схожее отношение к фортепианному исполнительству: техника понималась не как цель, а всего лишь как средство музыкальной выразительности [7, с. 55]. Каждая самая маленькая музыкальная фраза была выражением внутреннего переживания. Затем, в годы личных потрясений, связанных со смертью Р. Шумана, когда мучительный внутренний разлад достиг такой силы, что И. Брамс был не в состоянии найти в себе внутренние силы для творчества, он обращается к музыке прошлого в поисках нравственной опоры, идеала мудрости и красоты, душевного равновесия, «чистоты» стиля, конструкции и помыслов. Занимаясь контрапунктическими упражнениями и вариациями, Брамс много практикуется, оттачивая стиль и мастерство. В частности, в 1855 г.

Брамс заключает договор с другом Иоахимом, согласно которому каждый обязан раз в неделю присылать другому для критического разбора работу, связанную со сложной контрапунктической задачей [5, с. 91]. В дальнейшем полифонические приемы и вариационные методы развития тематизма прочно войдут в его творчество, став одной из главных особенностей его стиля.

Композитор в своем творчестве часто использует принцип варьирования-прорастания, в основе которого лежит особая стратегия работы с исходным музыкальным материалом (постоянное интонационное обновление не нарушает основных параметров исходной темы или мотива). Данный принцип тематического варьирования-прорастания композитор впоследствии использует не только в вариациях, к жанру которых он обращался на протяжении всей жизни, но и в других жанрах. Так, вокальных жанрах И. Брамс активно применял мотивно-вариационную и контрапунктическую техники, что помогало установлению взаимосвязей всех выразительных элементов композиции.

Стремление «поверить алгеброй гармонию» было не только средством совершенствования мастерства, но и инстинктивной необходимостью противовеса «кружению сердца»: «Иногда я размышляю о вариациях и считаю, что они должны были бы быть выдержаны более строго и чисто. Иногда я нахожу, однако, что новое поколение слишком копается в теме. Мы все боязливо придерживаемся мелодии, но не разрабатываем ее свободно, не создаем из нее ничего нового, а лишь нагружаем ее. Из-за этого мелодию совсем нельзя узнать» [3, с. 73]. Критикуя арии и мессы И. С. Баха, И. Брамс отмечает их несомненное преимущество перед современной музыкой: «Естественно, я не имею в виду, что у Баха что-то плохо, но по сравнению с другими мне эти арии кажутся слабее. А по сравнению с музыкой сегодняшнего дня они стоят на недостижимой высоте, ибо наше искусство – во все убого и плачевно» [4, с. 332].

Оценивая свои упражнения в полифонии, и пытаясь сформулировать их цели, композитор не обходится без самоиронии. Так, в письме к Кларе Шуман он рассуждает: «Всю зиму я усердно занимался контрапунктическими упражнениями! Зачем? Чтобы быть в

состоянии лучше раскритиковать свои прекрасные сочинения, этого не понадобилось бы. Чтобы стать профессором консерватории – тоже. Научиться лучше писать ноты я уже не надеюсь. Но что-то трагическое есть в том, что, в конце концов, ума становится больше, чем может пригодиться» [4, с. 107].

Раскрывая особенности влияния идеалов романтизма на творчество И. Брамса, отметим, что в свой период «бури и натиска» композитор предельно усложняет музыкальный язык, образная сфера его произведений наполняется «вертерианскими» эмоциями. Трагизм как основа мировидения романтика ярко проявляется в ранних сочинениях И. Брамса. Композитор пишет Зимроку о своей Второй симфонии D-dur, одном из самых светлых сочинений: «Новая симфония настолько меланхолична, что ее просто нельзя вынести. Я еще никогда не писал ничего более грустного и минорного: партитура должна выйти в траурной рамке» [4, с. 142].

Жизненная позиция Брамса в этот период была связана с его творческой позицией. Творчество и жизнь как вопрос, великое «Зачем?» («Wagum?») композитора, страдальца, как бездна, скрывающаяся за «траурной рамкой» – сконструированной, законченной поверхностью произведения: «В книге Иова ты найдешь то самое «зачем» – но без ответа» [4, с. 189]. Композитор отмечает свою собственную склонность к меланхолии, и это представляется нам неслучайным. В эпоху романтизма понятие меланхолии отражало некое возвышенное состояние духа, связанное с болезненным переживанием некой утраты (возлюбленной, идеалов) [8, с. 203]. Такое понимание меланхолии в европейской культуре было сформировано на основе трудов И. Канта, понимавшего меланхолию как проявление возвышенного чувства благодаря трансформации в ней трагических переживаний [9, с. 198]. Именно в меланхоличности еще раз признается композитор в одном из писем: «Также бегло скажу, что очень желал и пытался обойтись в той первой части без тромбонов. Но их первое вступление – оно мое, и я не могу обойтись ни без него, ни без тромбонов. Если бы мне нужно было защищать это место, то зашел бы слишком далеко... Мне пришлось бы тогда признаться, что я – между прочим – глубоко меланхоличный человек, и что черные крылья неизменно

шумят над нами, и что, возможно, вовсе не случайно идет за той симфонией маленький трактат о большом «Зачем». Если вы его (может) еще не знаете, то я вам вышлю. Он бросает резкую тень на эту веселую симфонию и, может быть, объяснит те литавры и тромбоны» [4, с. 162]. Позднее Теодор Бильрот в письме И. Брамсу отметит особый трагизм его «Песен парок», проявляющийся на уровне музыкального языка: «Гармонические последовательности, такие как *fis-d moll*, *cis-c moll*, *fis-f moll*, *f-d moll*, свойственны тебе и воздействуют так терпко, сумрачно и с такой отчаянной страстью, как они и должны собственно воздействовать» [4, с. 185].

Брамс в своих меланхолических песнях «плачет обильными, крупными мужскими слезами, которые не проливались со времен Баха и Бетховена» [4, с. 110]. «В песне пульсирует кровь такого горячего сердца, что душа начинает плакать. Я спрашиваю себя, – пишет Клаус Грот о музыке Брамса, – как возможно вынести такой накал; в поэзии я бы не выдержал, сгорел, или меня растерло бы до крови. Может быть, Вас защищает музыкальная техника, которая образует как бы некий шлюз, в то время как поэт, не имея такой защиты, давно истек бы кровью» [4, с. 113].

Романтические тенденции проявляются в творчестве И. Брамса, на наш взгляд, и в том, что композитор тяготеет к камерным жанрам. Он признавался, что для фортепиано пишет охотнее, чем для других инструментов [3, с. 16]. Баллады, вариации, интермеццо, рапсодии, произведения в четыре руки и множество других написаны для этого инструмента. Тем не менее, И. Брамс по типу психической конституции был ближе к композиторам доромантической эпохи. Его мироощущение было более классическим, нежели романтическим. Он стремился к идеалам классиков. Цельность, единство и гармония мира, идеи коллективности, скромности в проявлении индивидуальности – все это было очень близко личности Брамса [10, с. 232].

Показательны строки И. Брамса, посвященные Второму фортепианному концерту, в которых автор объясняет свою позицию преодоления страстей, продолжая тем самым классицистские традиции: «этим произведением я хотел показать, как художник должен избавляться от всех страстей, чтобы помечтать в наичистейшем эфире» [4, с. 175]. С ним

схоже еще одно утверждение, адресованное Кларе Шуман смерти Р. Шумана: «Страсти не принадлежат к числу естественных свойств человека. Они всегда являются либо исключением, либо извращением... Красивый, истинный человек должен быть спокоен в радости, спокоен в печали и скорби. Страсти должны быстро проходить, или их нужно изгонять» [5, с. 70].

Музыкальное наследие великих деятелей искусства было очень почитаемо Брамсом, и на основании их недостижимого величия Брамс отказывал в гениальности не только себе самому, но и всему своему времени. Композитор мог сравнивать себя с музыкантом-теоретиком Керубини и весьма раздражался, когда его ставили в один ряд с Бахом, Моцартом, Бетховеном [4, с. 335]. Подобные высказывания говорят о скромности и самокритичности композитора. Однако эстетические пристрастия композитора носят сильно выраженную классическую направленность. Идеалы и эстетика классицизма были ближе всего Брамсу, его мироощущение было основано на непоколебимых ценностях, отраженных в классицистском искусстве: идее непреложного нравственного долга, направляющего человеческую жизнь, выполнении своего предназначения, сохранении веры, мечты, способности любить, ощущения вечной ценности и красоты природы, простых и глубоких человеческих чувств. Душевное здоровье, семейные ценности, простые житейские радости были ключевыми в жизни для Брамса [10, с. 230].

Сохранение традиций великих предшественников была одной из главных задач в творчестве композитора. Он стремился сохранить традиционные приемы и методы композиционной работы, признавая их способность отвечать новым художественным задачам. Успехи композитора в этом направлении были отмечены даже его непримиримым противником Р. Вагнером, обронившим фразу по поводу брамсовских вариаций на тему Г. Генделя: «Как много могут дать еще классические формы, когда приходит тот, кто умеет с ними обращаться!» [3, с. 128]. Множество произведений написано в классических формах – сонаты, квартеты, вершина творчества – симфонии.

Свой успех на музыкальном рынке И. Брамс объяснял непонятной для него неразборчи-

востью слушателей. В своем письме к Кларе Шуман он с горечью писал: «То, что люди вообще лучшие вещи (о концертах Моцарта) не понимают и не ценят, и позволяет нашему брату жить и добиваться славы. Если бы они понимали, что от нас они всего лишь по капле получают то, чем там они могли бы вдоволь насладиться» [4, с. 150].

Помимо классицистской музыки, особый интерес композитора вызывала народная музыка. Любовь к национальной культуре и народному творчеству у Брамса выражается в широком употреблении народных песен. Изучением, обработкой и пропагандой песенного творчества он занимался на протяжении всей своей жизни. В последние годы своего творчества он написал «49 немецких народных песен» для голоса с фортепиано. Своему издателю он писал: «Скажите мне честно, хвастался ли я хоть раз хорошим издательским товаром? Сегодня есть повод: я могу дать вам произведение, которое оплатит вам всего Брамса! Я совершенно случайно вернулся по своей старой любви к определенному сорту немецких народных песен» [4, с. 257].

Народную песню композитор считал своим идеалом. Его постоянная тяга к народному творчеству обусловлена, на наш взгляд, предоставляемой этим жанром возможностью открытого проявления темперамента, страстной экспрессии, изливавшихся с особенной, далеко не всегда присущей ему свободой. Народные мелодии пронизывают все творчество Брамса, они использованы и в инструментальном творчестве, и в симфоническом. В частности, во второй части Сонаты для фортепиано op.1 C-dur использована мелодия финальной пьесы цикла сорока девяти обработок народных песен И. Брамса «Украдкой восходит луна». О ней Композитор писал Кларе Шуман: «Ты, наверное, обратила внимание, что последняя песня встречается в моем op.1? Что ты при этом подумала? Это имеет некоторое значение: это змея, кусающая себя за хвост, которая, стало быть, символически говорит: история теперь закончилась, круг замкнулся» [4, с. 275].

На протяжении всей жизни у Брамса сохранялся интерес к вокальному творчеству. Поэтическая основа вокальных жанров становилась импульсом для творчества. При этом Брамса привлекала не столько индивидуаль-

ная манера того или иного поэта, сколько содержание стихотворения. Простоту и естественность, заданность и близость к народным источникам ценил он больше всего, к абстракции, изысканности и вычурности относился негативно, что является также проявлением индивидуальности его натуры. Любимыми поэтами для И. Брамса были Ф Шиллер, У. Шекспир, Э. Т. Гофман и И. Гете. Но, несмотря на это, музыку на их стихи он писал крайне редко. О поэзии И. Гете он говорил: «Она столь совершенна, что музыка здесь излишня» [1, с. 54]. Поэзия К. Грота и Г. Даумера наиболее полно отражена в вокальном творчестве Брамса (песни ор.32, Песни Любви ор. 52, ор. 65, ор. 57 на стихи Г. Даумера, дуэты ор. 66, Пять песен для смешанного хора ор.104 на слова К. Грота, а также ряд отдельных романсов из других опусов). «Мои небольшие песни мне милее развернутых», – признавался композитор [1, с. 56]. В процессе раскрытия образно-эмоционального содержания стихотворения в музыке, Брамс стремился запечатлеть не столько декламационные моменты, психологические оттенки в развитии образов и живописную изобразительность, как Шуман и Вольф, сколько общее настроение, основное содержание стиха.

В целом отметим, что для камерного (инструментального, вокального) творчества И. Брамса характерно отсутствие внешних эффектов. Среди типичных брамсовских приемов выразительности назовем следующие: движение параллельными интервалами, чаще в терцию, сексту или октаву, рафинированная аккордовая техника, оркестровый колорит, ведение мелодии в средних голосах, причудливое сочетание сложных ритмов.

Особенностями музыкального мышления И. Брамса являются гибкость преломления классицистских традиций при безусловном почитании музыкального наследия Л. в. Бетховена и нахождения своих оригинальных приемов музыкальной выразительности. Буйство романтической фантазии порой приводило к чрезмерной эмоциональной экзальтации произведения, перегруженного контрастными сменами настроений, предельной детализированностью исполнительских штрихов и динамических оттенков, рапсодийности. Для органического единства множественности идей, настроений, эмоций требовалась четкая и строгая работа мысли.

Брамс погружался в изучение партитур венских классиков и композиторов доклассического периода, он анализировал, редактировал произведения Баха, Моцарта, усиленно занимался контрапунктическими упражнениями, с редким рвением изучал народную песню. Брамс стремился сочетать в своем искусстве эмоциональную непосредственность со строгой логичностью развития музыкальной мысли, субъективное, личное пытался передать в объективной форме, наделяя свои произведения общезначимым содержанием. Его музыка сочетает кажущиеся поначалу несочетаемыми грани: барочные риторические фигуры с общелирическими интонациями романтизма, масштабную симфоничность и камерность, сложные инструментальные циклы и музыку бытового плана, церковную музыку и «hausmusik», личное и эпическое, хоровые произведения и романсы, оркестровые и инструментальные произведения.

Выводы

Музыкальное мышление И. Брамса парадоксально: ценя и развивая барочные, классические, народные традиции, откликаясь на тенденции романтического века, композитор создает на их основе свой собственный оригинальный стиль. Несмотря на увлечение и особый пиетет Брамса по отношению к личности и творчеству Л. ван Бетховена, классицистские традиции в его творчестве вытесняются и перекрываются романтической субъективной позицией, личной интонацией.

На основе изучения эпистолярного и музыкального наследия И. Брамса и основных научных исследований, посвященных личности композитора, можно сделать вывод о том, что факторами, оказавшими существенное влияние на развитие его музыкального мышления, на становление и эволюцию его творческих методов являются:

-- социокультурный контекст. Композитор, с одной стороны, заботился о том, чтобы его произведения были востребованы современниками, он писал для конкретных исполнителей, многие из которых были его друзьями. С другой стороны, И. Брамс создавал возможности для некоторой автономии личного существования, не всегда подстраиваясь под общественный вкус и мнение. Это свидетельствует о достаточно сильной индивидуальности композитора, что проявляется и в

творчестве. Музыка венских классиков и их предшественников во многом отвечала его внутренним устоям, нравственной позиции. Деятельность И. Брамса способствовала популяризации классического музыкального наследия среди современников и влияла на формирование общественного художественного вкуса. Художественные образы произведений И. Брамса имеют актуальную специфику: они глубоко лиричны, психологичны, отражают динамику душевной драмы человека, стремящегося к эстетическому и этическому идеалу;

- бережное отношение к наследию прошлого. Стилль композитора формируется на основе традиций искусства барокко, классицизма, романтизма, народного творчества. Драматизм, линию действенного симфонизма И. Брамса перенял от Л. в. Бетховена, от Ф. Шуберта – опорой на бытовые, песенно-танцевальные жанры. Особенности музыкального языка И. Брамса являются простота и естественность выражения мысли, четкость и ясность формы, прозрачность фактуры, отсутствие театральности и ярких эффектов, опора на народное творчество и традиции классической музыки;

- свойство психики: интровертность творчества И. Брамса проявляется в его тяготении к чистой инструментальной музыке. Даже в том случае, если произведения имеют связь со словом (камерно-вокальные, хоровые произведения), целью музыки становится не иллюстративность, а тонкая нюансировка чувств. Наряду с четкой, непрерывно развивающейся мыслью, рельефностью образов, его музыка изменчива и многопланова, что выражается в детализированном и тонком штрихе, тонкой передаче разнообразных, порой противоречивых образно-эмоциональных сфер;

- события личной жизни. Драматические и трагические события личной жизни И. Брамса сформировали в нем особое отношение к поэтике романтизма: в его творчестве присутствует лиризм, драматизм, романтическая противоречивость чувств. Личностный, страстный тон повествования близок к манере высказывания Р. Шумана. В раннем периоде творчества И. Брамса использует романтические приемы создания музыкальной композиции и моделирования музыкального язы-

ка: расподийность, открытость форм, обновление гармонического и ладо-тонального мышления. Продолжая новации Ф. Шуберта в области музыкального языка, композитор использует в произведениях прием ладо-тональной «светотени» (чередования близких в высотном отношении тональностей, мажора-минора;

- собственные предпочтения, свой образ жизни и стиль творчества. Для Брамса характерна диалектичность в решении творческих задач. Ему свойственно создавать одновременно контрастные по содержанию произведения. Его сонаты напоминают по масштабности замысла и по богатству фактуры симфонии, а создаваемые композитором симфонии, напротив, камерны по содержанию, лиричны, детализированы по штрихам. Композитор поставил перед собой трудную задачу – доказать жизнеспособность крупных форм в романтическую эпоху, тяготеющую к камерности форм и образов.

Доминирующим в творчестве И. Брамса становится психологический аспект: композитор при помощи музыки раскрывает тончайшие грани жизни души. Работа интеллекта – это, прежде всего, рефлексия о возникающем и развивающемся чувстве, создающем музыкальный образ из глубин психики. Субъективность и тонкий лиризм, сочетающийся с глубиной рефлексии над возникающими чувствами, оказываются востребованными в современной культуре» [11, с. 19].

Перспективы дальнейших исследований творчества И. Брамса объясняются тем, что философские идеи, наполняющие музыку композитора, обретают особую актуальность в современном искусстве, становясь этической опорой поэтических, изобразительных, кинематографических творений. Причина ностальгии по Брамсу – тоска по человечности в техногенную эпоху. С помощью его произведений слушатель получает возможность вдумчиво, не спеша обратить свой взор вглубь собственной души, подумать о вечности, о Брамсе, о музыке, о жизни, о судьбе. Изучение масштабности и специфики обращения деятелей искусств к творчеству И. Брамса позволит определить характер влияния творческого наследия композитора на развитие современного искусства.

Список информационных источников

1. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1988. 96 с.
2. Дейтерс Г. Иоганнес Брамс. Москва : Библиолайф, 2009. 169 с.
3. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1986. 384 с.
4. Роговой С. И. Письма Брамса. Москва : Композитор, 2003. 496 с.
5. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1965. 432 с.
6. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
7. Зайцева М. Л. Virtuoznost' i rasshirenie granits vospriyatiya muzykalnogo ispolnitel'skogo iskusstva. *Kluczowe aspekty naukowej dzialalności – 2016* : materiały XII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konf., 7-15 stycz. 2016. Przemysł, 2016. Vol. 5 : Pedagogiczne nauki. Fizyczna kultura i sport. Muzyka i życie. S. 55–57.
8. Хитрук А. Ф. Неромантическое интермецц. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 203–205.
9. Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного : в 6 т. Москва : Мысль, 1964. Т. 2. 510 с.
10. Хейбергер Р. Воспоминания об Иоганнесе Брамсе. *Музыкальная академия*. 1999. № 3. С. 222–237.
11. Зайцева М. Л. Синестезийный аспект искусства эпохи романтизма. *Dny vědy – 2012* : materiály VIII mezinárodní vědecko-praktická konference. Praha, 2012. Díl 52 : Filosofie. S. 18–28.

© М. Л. Зайцева

Статья получена 02.09.2016

Features of Johannes Brahms's Musical Thought

Zaytseva Marina

*Maimonides State Classic Academy of Moscow State University of Design and Technology,
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education,
Doctor of Sciences (Arts), Professor, Russia*

Abstract. The article scientifically substantiates the peculiarities of Brahms's musical thinking. Stylistic coordinates of I. Brahms's creativity are revealed. The main factors that had a significant impact on the formation of the creative personality of the composer have been substantiated. The impact of the aesthetics of classicism and romanticism on the works of J. Brahms have been proven. Romantic motifs and recognizable intonation of the author dominated in Brahms's musical language. Psychology and lyricism of Brahms's music are relevant to contemporary culture. This explains the frequent use of the creative heritage of the composer by modern performers and listeners.

Keywords: Johannes Brahms; music art; musical thinking; romantic music.

UDC 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.13-6>

References

1. Druskin, M. S. (1988). *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Leningrad, USSR: Muzyka (in Russian).
2. Dejters, G. (2009). *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow, Russia: Bibliolajf (in Russian).
3. Careva, E. M. (1986). *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Leningrad, USSR: Muzyka (in Russian).

4. Rogovoj, S. I. (2003). *Pis'ma Bramsa* [Letters Brahms]. Moscow, Russia: Kompozitor (in Russian).
5. Gejringer, K. (1965). *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Leningrad, Russia: Muzyka (in Russian).
6. Aranovskij, M. G. (1991). *Sintaksicheskaja struktura melodii* [The syntactic structure of the melody]. Moscow, Russia: Muzyka (in Russian).
7. Zajceva, M. L. (2016). Virtuoznost' i rasshirenie granic vosprijatija muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva [Virtuosity and expanding the boundaries of perception of musical performing arts]. In *Kluczowe aspekty naukowej dzialalności – 2016. Materiały XII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji, 7-15 stycznia 2016* (Vol. 5, pp. 55–57). Przemyśl, Poland: Nauka i studia (in Russian).
8. Hitruk, A. F. (1998). Neromanticheskoe intermecc [Nonromantic intermezzo]. *Muzykal'naja akademija, 1*, 203–205 (in Russian).
9. Kant, I. (1964). *Nabljudenija nad chuvstvom prekrasnogo i vozvyshennogo* [Observations on the sense of beauty and the sublime]. V. F. Asmus, A. V. Gulygi, T. I. Ojzermana (Eds.) (Vol. 2). Moscow, USSA: Mysl' (in Russian).
10. Hejberger, R. (1999). Vospominanija ob Iogannese Bramse [Memories of Johannes Brahms]. *Muzykal'naja akademija, 3*. 222–237 (in Russian).
11. Zajceva, M. L. (2012). Sinesteziyjnyj aspekt iskusstva jepohi romantizma [Sinesteziyjny aspect of the art of the romanticism]. In *Dny vědy – 2012. Materiály VIII mezinárodní vědecko-praktická konference* (Díl 52, pp. 18–28). Praha, Czech Republic: Education and Science (in Russian).

© M. Zajtseva

Received 2016-09-02