

типичные обращения к женщине (*mami, mamacita, mamita, mujer, chiquita, pena, negra, princesa, cariño*), мужчине (*papi, compañero, caballero, señor, latinoamericano, oyente, bailador*) или к группе людей (*mi gente, mi pueblo, los rumber(ito)s, senores, pueblo latino, publico*).

Порой даже африканизмы, в том числе священное «*aguaniye*», теряют свое первоначальное значение, скорее используясь как элемент звукописи, сообщающий сальсе ту самую истинность, аутентичность, близость к корням. Сходное значение имеют и плоды словотворчества, такие как «*bambalina*» (вероятно, производное от «*bamba*»), «*manganzón*» или «*sabrosón*» (как бы сочетающее в себе два слова *sabor* — вкус и *son* — звучание, близкий по смыслу которому — «полнозвучный» или даже «вкуснозвучный»).

Все эти поэтические нюансы, присущие сальсе в целом, обнаруживаются и при анализе песен, посвященных сантерии.

Остается только прояснить вопрос: какова же смысловая роль этих песен? Ведь в рамках самого культа они не играют никакой роли. Возможно, стоит воспринимать их как еще один элемент культурной самоидентификации, как возможность музыкантов раскрыть перед слушателями все грани своего мировоззрения. Ведь сантерия сегодня — это мощный культурный фактор не только на своей родине, Кубе, но и за ее пределами. В частности, в США, где, по мнению Р. Канитареса, «принятие этой религии некубинцами приводит к ее переходу из примитивного

состояния, в котором она находилась, на всемирный уровень» [1, с. 159]. Сложно сказать, насколько в ближайшем будущем будет правомерно говорить о сантерии как о многонациональной религии, но симптоматично другое. По мере того как религия распространяется за границей своей исторической родины, становится более открытой, по мере того, как десакрализируются ее ритуалы, растет и число музыкантов, обращающихся к ней. Это не только образцы сальсы и тимбы, джазовые обработки (*Irakere, Raul Marrero*), но и записи в области поп-музыки и даже *world music* (*Deva Premal «Yema»*). Однако пока это единичные образцы. Превратится ли это небольшое музыкальное течение в могучий поток, покажет время.

Список литературы

1. *Канитарес Р.* Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2005.
2. *Кряжева И.* Афро-христианские культы Латинской Америки / *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. — М.: ИМЛИ РАН, 2002.
3. *Perna V.* *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. — Ashgate, USA, 2008.
4. *Altmann T.* *Cantos Lucumi a los Orishas*. — Oche TA0001, 1998.
5. *Mena, Andres I. Perez.* *Cuban Santeria, Haitian Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multiculturalist Inquiry into Syncretism // Journal for the Scientific Study of Religion*. — 1998. — № 1. — С. 15—27

УДК 783(430)"18"

ББК 85.313(4Гем)52-8Брамс И.

Е.С. ТКАЧЕНКО

НЕМЕЦКИЙ МОТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРАМСА

Анализируются семь мотетов выдающегося немецкого композитора-романтика И. Брамса. Произведения данного жанра рассматриваются с точки зрения их принадлежности к протестантской разновидности, которая возникла в Германии в период Реформации и в течение двух следующих веков пополнилась высокохудожественными образцами ведущих лютеранских композиторов. Как и его великие предшественники, И. Брамс делает музыкальной основой своих мотетов напевы лютеранских хоралов, а вербальной — цитаты из Библии в переводе Мартина Лютера. Особое внимание в статье уделено определению особенностей композиторского метода работы с каноническими текстами.

Ключевые слова: духовная музыка, мотет, хорал, протестантизм, И. Брамс.

Музикальное наследие Иоганнеса Брамса, одного из выдающихся представителей немецкого романтизма, активно изучается современными музыковедами. Однако пристальное научное внимание сосредоточено, в основном, на его инструментальных про-

изведениях, в то время как сфера хоровой музыки, которая в творчестве художника занимает также значительное место, все еще требует специального исследования. В особенности это относится к хоровым духовным сочинениям, среди которых значительное место принадле-

жит жанру мотета. В монографиях, посвященных Брамсу (К. Гейрингера, Ф. Грасбергера, М. Друскина, Е. Царевой и других авторов), о мотетах встречаются лишь отрывочные высказывания, связанные с известной приверженностью композитора музыке эпохи строгого стиля и барокко. При этом Брамс как автор мотетов лютеранской жанровой модели представлен не был. Восполнить этот пробел, проанализировав мотеты Брамса в контексте протестантской духовной традиции, — задача настоящей статьи.

Религиозность Брамса до сих пор вызывает оживленные дискуссии исследователей. Воспитанный в дружной протестантской семье, создатель удивительных по красоте и глубине духовных произведений, Брамс, однако, не был активным сторонником какой-либо конфессии, а в некоторых высказываниях предстает настоящим атеистом. Довольно эмоционально в отношении религиозных убеждений Брамса высказался А. Дворжак: «Такой человек! Такая душа! и не имеет веры» (цит. по: [1, с. 33]). Л. Акопян, наоборот, утверждает, что каждая страница поздних работ Брамса проникнута глубоким религиозным чувством. Сам композитор говорил, что у него своя, особая вера. А исследовательница Л. Каверина считает: «Трактовка религиозных текстов говорит о том, что Брамс не придерживается определенной конфессиональности, трактуя тексты Священного Писания в самом широком, общечеловеческом плане» [2, с. 186]. Опровержением последнего утверждения является анализ работы композитора с библейскими текстами и выявление особого «брамсовского» метода их компоновки, что вместе с биографическими фактами позволяет назвать именно протестантизм основой мировоззрения композитора.

Вокальные, в частности хоровые, произведения привлекали Брамса на протяжении всего творческого пути. Этому способствовала его работа в качестве руководителя хоров в Детмольде и Гамбурге. А сама «идея согласного звучания человеческих голосов, объединенных единой волей и единым чувством, была для Брамса одной из самых естественных и органичных, глубоко соответствуя его человеческой и творческой сути» [3, с. 313]. Жанровый состав хоровой музыки Брамса разнообразен: от хоровых миниатюр (обработки народных песен) до многочастных вокально-симфонических полотен (кантата «Ринальдо», ор. 50; «Рапсодия», ор. 53; «Песня судьбы», ор. 54; «Нения», ор. 82; «Песня парок», ор. 89 и др.). Важное место в хоровой сфере принадлежит его духовным произведениям, которые стали своеобразным «обрамлением» его творческого пути. Первым хоровымopusом Брамса стали Духовные песнопения, ор. 30 (1856), а последней работой — «Четыре строгих напева», ор. 121 на библейские тексты и «11 хоральных прелюдий» для органа, ор. 122 (1896), которые были опубликованы вместе с текстами хоралов для облегчения понимания их содержания.

Старинные духовные стихи и вечные истины Священного Писания находят многообразное претворение

в работах композитора. К духовной тематике относятся следующие произведения для хора с сопровождением:

- *Ave Maria*, ор. 12, на слова католической молитвы;
 - Псалом XIII «Доколе, Господи, будешь забывать меня?», ор. 27;
 - Духовные песнопения, ор. 30;
 - Немецкий реквием, ор. 45;
 - «Триумфальная песня», ор. 55, на библейские тексты.
- Для хора *a cappella*:
- «Песни Марии», ор. 22, на народные слова;
 - Семь мотетов (ор. 29, 74 и 110);
 - Три духовных хора, ор. 37, на латинский богослужебный текст;
 - «Торжественные и памятные притчи», ор. 109, на тексты из Библии.

Важное место в духовной сфере принадлежит жанру *мотета*. Он особенно интересен тем, что, с одной стороны, связывает художника с культурой прошлого, и с другой — позволяет выявить мировоззренческие принципы композитора-романтика. «Его жизнь, — отмечает Ф. Грасбергер, — была полна беспокойства, но он обладал силой, необходимой для того, чтобы смирять его и переносить как пережитое в свои сочинения. Его музыка несет покой, который есть укрощенное беспокойство. Именно этим близок нам сегодня Иоганнес Брамс» [4, с. 12].

В истории западноевропейского профессионально-го многоголосия мотет — один из древнейших жанров, который появился в XII—XIII веках, и с тех пор существует в самых разнообразных вариантах: как произведение духовного или светского содержания, строго вокальное или с участием инструментов, содержащее один или несколько текстов. Такая жанровая неопределенность связана, главным образом, с отсутствием строгих условий его применения. Название жанра указывает на обязательную связь с текстом (от фр. *mot* — слово); кроме того, интересно, что *motetus* сначала называлась не только целое произведение, но и отдельный вокальный голос с новым текстом, написанный над тенором. Итак, композиция ранних мотетов строилась на основе тенора, исполнявшего фрагмент григорианского хорала, к которому присоединялись сначала один, потом два голоса с другими текстами (нередко на разных языках). Особого расцвета мотет достигает в эпоху Возрождения, когда становится преимущественно однотекстовым, приобретая широкое развитие как в церковной, так и в светской музыке. Более того, «обобщив специфические художественные тенденции искусства Возрождения, ее широко популярные “ходовые” образные сюжеты, темы, приемы работы с музыкальными источниками, мотет поднимается до уровня своеобразного эталона выражения в музыке равновесия, гармонии формы и содержания. Он становится одним из немногих жанров, в которых оттачивается стиль эпохи, шлифуются ее лучшие находки и достижения» [5, с. 56].

В течение четырех веков со времени зарождения к жанру мотета обращались практически все выдающиеся

композиторы европейских стран, создав тысячи образцов. В творчестве таких выдающихся мастеров мотета, как Г. де Машо и Ф. де Витри, Г. Дюфаи и Ж. Дебре, Й. Оккем, Я. Обрехт и, конечно, О. ди Лассо и Дж. Палестрина, появляются изоритмический мотет, имитационный и основанный на *cantus firmus*, кантиленный (с мелодией в сопрано) и мотет тенорового типа. Разнообразными были и формы произведений — от несложных одночастных построений до роскошных масштабных композиций. В то же время можно заметить и общие тенденции, наметившиеся к концу эпохи Возрождения: преобладание духовного содержания, постепенный переход к одноклассности, доминирование латинского языка, отказ от инструментального сопровождения.

К началу XVII века мотет, пройдя путь существенных трансформаций, в каждой европейской стране трактуется по-своему. В Италии появляется сольный мотет с генерал-басом, в Англии он фактически вытесняется духовными гимнами (*anthem*), во Франции — приближается к жанру кантаты. Мотет Австрии и католической части Германии продолжает развивать традиции Дж. Палестрины, одновременно впитывая черты итальянских концертных жанров. Формирование собственно немецкого мотета происходит в реформационной Германии в связи с зарождением нового направления в христианстве — протестантизма. Новая церковь остро нуждалась в обновлении литургического музыкального репертуара, к тому же значительное ослабление существовавших в католической среде суровых канонов стало мощным средством привлечения лучших композиторов того времени. Композиторы лютеранской Германии, получив широкие возможности для творчества, стали активно развивать уже сложившиеся мотетные традиции, одновременно привнося в них много новаций. Тогда разрабатываются три основных жанровых разновидности: мотет в свободном песенном стиле *Liedmotette*, иногда с элементами *cantus firmus* (И. Эккард и Л. Лехнер); полифонический мотет на основе хорала с обязательным использованием техники *cantus firmus* — *Choralmotette* (Г. Хасслер, М. Преториус) и *Sprüchmotette*, в котором главное место принадлежало цитированию немецкоязычных текстов Священного Писания, в основном из Евангелия и Псалтири (А. Разелиус, М. Вульпиус, К. Демантиус и др.). Последний вид мотета вскоре получил особо широкое применение. Неразрывно связанные с тематикой проповеди, такие духовные песни не только дополняли ее, но иногда исполнялись и вместо предусмотренного массового чтения Евангелия. Кроме вышперечисленных, творцами ранних немецких мотетов были И. Вальтер, М. Франк, Г. Шютца, И. Шайн, С. Шейдт, А. Хаммершмидт, И. Але и другие.

Именно в период немецкой Реформации, вместе с такими новыми явлениями в духовной музыкальной практике, как протестантский хорал и духовная немецкая песня, возникает так называемый проповеднический мотет. Его основной задачей было толкование текста,

выбранного для проповеди, чтобы настроить прихожан на его восприятие. Разнообразие вариантов этих песнопений привлекало композиторов и они, свободно сопоставляя библейские тексты, создавали развернутые музыкальные композиции. «Так возникла “музыкальная проповедь” — как спутник немецкой воскресной проповеди, — пишет А. Швейцер. — Все остальное отошло в тень. Перед художниками внезапно открылись более важные задачи, чем все время заново сочинять предписанные законом напевы для мессы: ныне год за годом предстояло создавать музыкальные поэмы на евангельские темы. Эта свободная духовная музыка так увлекла композиторов, что они потеряли интерес к каноническим музыкальным частям богослужения. Пусть хоть каждое воскресенье повторяется то же самое *Kyrie* или то же самое *Gloria*, лишь бы “проповеднический мотет” был новым и выразительным!» [6, с. 41].

Протестантская проповедь существовала в двух основных вариантах: первый — лютеровский (старинный способ чтения Библии с собственными комментариями), второй — так называемая проповедь Меланхтона (больше похожа на ораторскую речь без обязательного чтения библейского фрагмента). Собственно последний вариант определил тип проповеднического мотета, который благодаря неразрывной связи с ораторским искусством воспринимался как своеобразная музыкальная проповедь. Постепенно тексты протестантских мотетов приобретали определенную схему: сначала подавалась библейская цитата, после которой следовала экзегеза — объяснение и толкование священного текста в стихотворной или прозаической форме. «Музыкальная риторика в Германии имела еще и свой особый стимул — протестантизм, с его особым вниманием к силе слова. В основе протестантской литургии — проповедь, воздействие живым словом, музыкой на прихожан», — указывает исследовательница О. Захарова [7, с. 64], подчеркивая ораторско-проповедническую направленность духовного творчества композиторов новой немецкой музыки Г. Шютца и С. Шейдта, а впоследствии И.С. Баха.

Блестящей кульминации протестантский мотет достиг в творчестве Великого Кантора. Его шесть мотетов для хора *a cappella* подытожили сложный путь развития жанра и стали своего рода эталоном совершенного сочетания глубокого духовного содержания и высоко композиторского мастерства. Мотеты Баха не только иллюстрируют широкую палитру различных композиционно-драматургических приемов, но и убедительно демонстрируют способность данного жанра воплощать широкий круг образов: глубокие философские идеи и размышления, драматический психологизм и утонченный лиризм, ощущение безысходности и настроение радостного подъема. Все произведения написаны на духовные (преимущественно библейские) немецкоязычные тексты. Продолжая мотетные традиции Г. Шютца, который в свою очередь широко применял приемы венецианской школы — сопоставление хоров, сольные эпизоды, активное

имитационное развитие, некоторые театральные эффекты, интонационную выразительность, И.С. Бах придал своим мотетам концертный блеск, часто используя виртуозные вокальные фиоритуры.

Заложенные гением Баха композиционно-драматургические особенности мотета нашли многочисленное и разнообразное продолжение и воплощение в композиторских решениях последующих эпох. Его мотеты как бы стали «вершиной-источником, с которого начинается линия немецкого мотета в творчестве романтиков» [8]. И действительно, после некоторого «забвения» жанра в эпоху классицизма в XIX веке немецкие мотеты создают такие выдающиеся композиторы, как Ф. Мендельсон, Р. Шуман и И. Брамс.

К этому жанру Брамс обращался трижды, создав семь мотетов: первые три (ор. 29 № 1, 2; ор. 74 № 2) написаны в начале зрелого периода в 1860—1865 годах, еще один (ор. 74 № 1) — в период высшего творческого расцвета в 1877 году и последние три (ор. 110) в поздний период, в 1889 году.

Вместе с первым опусом мотетов, в 1864 году композитор издал еще несколько духовных произведений: Псалом XIII «Доколе, Господи, будешь забывать меня?», ор. 27, на библейский текст для женского хора с органом и Духовные песнопения, ор. 30, на слова П. Флемминга для смешанного хора с органом. Такую же группу общей тематики образуют последний цикл мотетов, ор. 110, и «Торжественные и памятные притчи», ор. 109. Произведения обоих опусов написаны для двойного хора без сопровождения и изданы в 1890 году.

Совсем другого рода связи существуют между мотетами ор. 74 и Второй симфонией ор. 73, над которыми Брамс работал параллельно. От первых оценок и до настоящего времени Вторая симфония считается одним из самых светлых произведений композитора. В то же время цикл мотетов стал своеобразной «траурной рамкой» для симфонии, о чем автор говорит в одном из писем [9, с. 142]. Особенно это справедливо по отношению к первому мотету «Зачем дан страдальцу свет», полного безнадежности и горьких мыслей о смерти. Объясняя это контрастное «соседство», Брамс пишет своему другу Лахнеру: «Так, скажем, мне пришлось бы тогда признаться, что я — между прочим — глубоко меланхолический человек и черные крылья неизменно шумят над нами, и что, возможно, вовсе не случайно идет за той симфонией маленький трактат о большом “Зачем”. Если Вы его (мотет) еще не знаете, то я Вам вышлю. Он бросает необходимую резкую тень на эту веселую симфонию...» [9, с. 162].

В своих мотетах Брамс опирается на барочную традицию, а именно на немецких композиторов-протестантов, прежде всего Г. Шютца и И.С. Баха. Это — обязательное использование канонических мелодий, различные способы вокальной обработки протестантского хора, отказ от латинских текстов, свободное сопоставление библейских цитат (исключительно в немецком лютеровском перево-

де), сдержанность и благородство музыкального воплощения драматических лирических переживаний.

Серьезность и глубина жанра мотета отвечали темпераменту и музыкальным предпочтениям композитора. Кроме этого, мотет стал для Брамса отличной возможностью продемонстрировать свое высокое полифоническое мастерство — в каждом из них используются жанры полифонической музыки. Так, фуги встречаются в мотетах ор. 29 № 1 и 2; каноны — в ор. 29 № 2, ор. 74 № 1, ор. 110, № 3; полифонические вариации на *cantus firmus* — в ор. 74 № 2. Но варианты решения форм в мотетах разнообразны: от одночастных к более масштабным композициям. Два ранних мотета, ор. 29 № 1 и ор. 74 № 2, относятся к произведениям, в которых опора на старинный полифонический стиль наиболее очевидна: первый мотет состоит из хора и фуги на этот хорал, а второй написан в форме полифонических вариаций (хорал и четыре вариации). Из четырех разножанровых разделов состоят мотеты ор. 29 № 2 и ор. 74 № 1. Три мотета последнего опуса — одночастные.

Чрезвычайно оригинально и скрупулезно работает композитор с поэтическими и библейскими текстами. Компонуя библейские тексты в мотетах (а также в «Немецком реквиеме», «Триумфальной песне», «Четырех строгих напевах»), Брамс как «музыкальный проповедник» демонстрирует отличное знание гомиластики — он свободно сопоставляет цитаты из Писания разных авторов, книг и разделов, сохраняя при этом одну ключевую, важную для собственного замысла идею. Восхищаясь этой способностью, исследователь К. Хефнер пишет: «Выбор Брамса гениален: надо очень хорошо знать Библию, чтобы с подобной точностью отобрать стихи в соответствии со своей концепцией» (цит. по [10, с. 57]). Хотя для Брамса, воспитанного в протестантской семье, глубокое знание Библии совершенно естественно.

Большая библиотека Брамса включала труды выдающихся философов и искусствоведов, но все же «центром человеческой мудрости была для Брамса, прежде всего, Библия, книга пророческая, провидческая, полная тайн и глубоких знаний о человеке, Вселенной, истории» [2, с. 187]. Интересные выводы относительно особенностей работы И. Брамса с библейскими текстами делает исследователь Х.К. Штекель, изучив пометки композитора на полях его экземпляра Священного Писания. Наибольшее их количество обнаружено в книге Иова, Псалтири и книге Притчей Соломоновых. В Новом Завете активно прорабатывал Брамс Нагорную проповедь Христа и отдельные послания апостолов. Показательно, что в избранных композитором фрагментах преобладает образ величественного, всемогущего Творца, который любит и спасает людей. Реже, например в отрывках из книги Иова и некоторых псалмах, Бог представлен как суровый и неумолимый каратель. На основе текстов перечисленных книг обе ипостаси Бога Брамс представил в своих духовных произведениях, особенно в «Немецком реквиеме» и мотетах.

Для текстов к мотетам композитор обращается к старинной духовной поэзии и Библии в переводе Мартина Лютера: мотет ор. 29 № 1 написан на слова поэта эпохи Возрождения П. Сператуса, ор. 74 № 2 — Ф. Шпее, ор. 110 № 2 — на тексты неизвестного поэта XVII века, ор. 110 № 3 — на стихи П. Эбера; на библейские тексты написаны мотеты ор. 29 № 2, ор. 74 № 1 и ор. 110 № 1.

Ренессансную поэзию, выбранную композитором, объединяет духовная тематика и рифмованная форма изложения (в размере четырехстопного ямба). То, что Брамс ни разу не обращается к творчеству современных ему поэтов, весьма показательно. Трактую мотет как жанр духовный, с глубокими историческими корнями, Брамс исключительно придирчиво выбирает тексты. Его интересуется присущий языку XVII века склад стиха, сам «дух старины». Это заметил еще его друг К. Райнталер, который писал: «Что касается самой музыки, замечу только по поводу высказывания Дитриха, что я легко свыкся с вашей декламацией, или, скорее, с тем типом обращения со слогом, который свойственен XVII веку» [9, с. 80]. Синтаксические цезуры вербального текста, как правило, тонко передает музыкальный. Повторение отдельных слов или фраз используется Брамсом преимущественно не как средство повышения выразительности высказывания, а как необходимость заполнения музыкальной ткани, вызванная полифоническими приемами развития. Очевидно, вначале композитор выстраивает образно-драматургическую линию в вербальном тексте, а затем соответственно ее озвучивает. Таков, например, первый мотет ор. 74 (1877), чрезвычайно экспрессивный, ярко воплощающий индивидуальный стиль Брамса.

Мотет «*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*» («Зачем дан страдальцу свет»), посвященный выдающемуся историку музыки Филиппу Шпитте, представляет собой вершину мотетного творчества Брамса. Обширный и композиционно сложный, данный мотет «демонстрирует контрапунктическое мастерство, невиданное со времен Баха»¹. Тематическим материалом, из которого вырос мотет, стала неопубликованная месса Брамса, написанная еще в 1856 году. Хотя первоначально она воспринималась композитором только как упражнение для развития полифонической техники, позднее несколько мелодий мессы стали основными темами мотета. Из четырех частей мотета первая представляет собой переработку *Agnus Dei*, вторая — *Benedictus*, третья — *Dona nobis pacem*. Заключительный хорал — это гармонизация традиционного лютеровского напева *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*. В двух средних частях мотета звучит смешанный шестиголосный хор, в крайних — традиционное четырехголосие.

Цитаты из Библии скомпонованы композитором особенно. Для первой части он выбирает отчаянные слова великомученика Иова: «Зачем дан страдальцу свет

и жизнь огорченным душою, которые ждут смерти, и нет ее?»; вторая часть написана на слова ветхозаветного пророка Иеремии, здесь происходит переход от отчаяния к надежде: «Вознесем сердце наше и руки к Богу, существу на небесах»; в третьей — создается смысловая арка с первой словами ученика Христа, апостола Иакова: «Вот, мы ублажаем тех, которые терпели. Вы слышали о терпении Иова и видели конец оною от Господа»; четвертая часть — это послесловие на текст Лютера о совершенном, вечном покое: «С миром и радостью иду я туда, ради Бога, в моем сердце спокойно и тихо. Как Бог и предвещал, смерть будет для меня отдыхом».

Скорбно и торжественно начинается первая часть, характер которой постепенно становится все более экспрессивным. Печальный вопрос *Warum?*, каждый раз повторяясь дважды, становится своего рода рефреном и придает этой части черты рондальности. Настойчиво и даже грозно подчеркивается слово *Warum* первый раз на *f* и покорно — вторично на *p*. Этот вопрос, появляясь четыре раза, оттеняется контрастными эпизодами. Первый — напоминает элегический рассказ, который начинает сопрано. Мелодия поднимается вверх (выразительный ход на тритон), охватывает октаву, затем постепенно опускается. Тема модулирующая приходит в тональность доминанты, и в дальнейшем излагается в интересном тональном соотношении: в партии сопрано — *d-moll* (тоника), альтов — *a-moll* (доминанта), теноров — *e-moll* (доминанта к *a*) и у басов — *h-moll* (доминанта к *e*). После имитационного проведения темы всеми голосами контрастом врывается *Warum*, прерывая эти спокойные размышления. Возвращается печальная мелодия, насыщенная задержаниями, нисходящими секундовыми попевами. Развиваясь, она приводит к кульминации этой части и вновь возвращается рефрен, начиная последний пронзительно скорбный эпизод. Завершает эту часть *Warum* с оттенком безнадежности в ритмическом увеличении.

Вторая часть подвижная, светлая. Восходящая мелодия будто иллюстрирует смысл слов: «Вознесем сердце наше и руки к Богу, существу на небесах». Шестиголосный хор соткан из имитационно нанизанных коротких фраз (расстояние вступления — полтакта).

Из двух небольших разделов состоит третья часть. В первом проводится хорал. Можно представить, что его исполняет вся община: несложная в ритмическом и интонационном плане тема проходит в партии сопрано на фоне других, изложенных имитационно, голосов, которые как бы «расцвечивают» и украшают основной напев. Нежный, лирический характер прекрасно иллюстрирует текст: «Вот, мы ублажаем тех, которые терпели». После этого возвращается музыкальный материал второй части, теперь все голоса приобретают статус паритетных и, подхватывая тему друг у друга, излагают ее канонически.

Последняя часть — спокойный и возвышенный лютеровский хорал, с характерными остановками на фермате

¹ Утверждение принадлежит профессору философии и эстетики Калифорнийского университета Стивену Коберну (цит. по: <http://www.answers.com/topic/motets-2-for-chorus-op-74>).

после каждой фразы, соответственно структуре вербального текста. В гармонии до самого конца наблюдается ладовая переменность — на тонике *d* встречается и *f*, и *fis*, но последний мажорный аккорд подчеркивает текст: «Как Бог и предвещал, смерть будет для меня отдыхом».

Итак, Брамс, зная многовековую историю развития жанра, опирается на барочную школу немецких композиторов-протестантов. Об этом свидетельствует его обращение к лютеровскому переводу Библии и старинной духовной поэзии, свободное сопоставление библейских цитат, частое использование канонических мелодий, разнообразие обработок протестантского хора.

Рассмотрев избранные тексты и образно-драматургическую линию, выстроенную композитором в них, можно обнаружить особый «брамсовский» метод работы с текстами. Как и в «Немецком реквиеме», и в «Четырех строгих напевах», в мотетах Брамс «раздумывает о жизни как протестант и в центре его внимания не видения Страшного суда (как в католической траурной мессе), а мысль об утешении» [2, с. 187]. Несмотря на различные варианты решения форм, Брамс строит свои мотеты согласно единой концепции, отраженной и в текстовом, и в музыкальном плане. Начинаясь взволнованно, скорбно или даже драматично, все они заканчиваются просветленным спокойствием, в качестве чего часто используется хорал. Важно отметить, что каждый из семи мотетов включает жанр хора, который либо начинает, либо завершает произведение. Умело komponуя тексты разных эпох и тысячелетий, фрагменты из Ветхого и Нового Завета, а также авторский текст Лютера, Брамс воспроизводит присущую протестантскому мотету модель «музыкальной проповеди».

Духовная сфера была одной из основных в творчестве Иоганнеса Брамса. От детских лет в крепкой протестантской семье и до последних одиноких дней вера

и духовность стали его неотъемлемыми спутницами. Это не проявлялось во внешней религиозности — духовное богатство и величие его души и сегодня открывается миллионам поклонников гениальной, глубокой музыки композитора. Лучшей иллюстрацией этому служат его мотеты.

Список литературы

1. *Захарова П.В.* «Небесная псалтирь» в музыке И. Брамса: об особенностях религиозных воззрений композитора // Искусство глазами молодых: материалы I Междунар. (V Всеросс.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 23—24 апр. 2009. — Красноярск: Красноярск. гос. акад. музыки и театра, 2009.
2. *Каверина Л.К.* Брамс и Библия. Четыре строгие напева? // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Вип. 4: Музика і Біблія. — Київ, 2001.
3. *Царева Е.М.* Иоганнес Брамс: монография. — М.: Музыка, 1986.
4. *Грасбергер Ф.* Иоганнес Брамс / пер. с нем. В.Г. Шнитке. — М.: Музыка, 1980.
5. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учеб. пособие. — М.: Музыка, 1985.
6. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1964.
7. *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки: сб. ст. / сост. Р. Ширинян — М., 1980. — Вып. 4.
8. *Колдаева А.Н.* Роль сочинений И.С. Баха в формировании немецкой жанровой модели мотета [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 4. — Режим доступа: www.science-education.ru/110-9936
9. *Роговой С.* Письма Иоганнеса Брамса. — М.: Композитор, 2003.
10. *Панкратова А.* о библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса // Музыковедение. — 2009. — № 1.

УДК 7.078:78(470+571)"18/19"
ББК 85.313(2=411.2)53

О.А. ГАРМАШ

ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА: НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ

Тема организации музыкальной жизни в России в эпоху «до менеджмента» рассмотрена автором через призму предыдущего музыкального опыта на основе изучения исторических источников конца XIX — начала XX века. Магистральной линией распространения в обществе академической музыки в тот период стала просветительская деятельность отечественных композиторов.

Ключевые слова: композитор, концертное дело, магистральная линия, музыкальный деятель, музыкальный менеджмент.