

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-1>

Лариса Маратівна Горелік

ORCID: 0000-0002-0319-1688

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

gesang2016@gmail.com

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Й. БРАМСА «ЧОТИРИ СЕРЙОЗНІ ПІСНІ»: ДУХОВНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ

Мета роботи — виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» в річищі духовних та жанрово-стильових настанов німецької культури середини XIX століття. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, а також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості еволюції вокального циклу та його духовного підґрунтя в німецькій культурно-історичній та музичній традиції XIX століття, зокрема і в творчості Й. Брамса. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення поетики вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але й її духовно-смысловий складник, пов'язаний з настановами німецького протестантизму. **Висновки.** Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» ор. 121, що був створений у пізній період творчості композитора (1896) на основі біблійних текстів (Книга Екклесіяста, Книга Премудрості сина Сираха, Перше Послання апостола Павла до коринтян), у повному обсязі відтворює духовно-естетичні та релігійні позиції композитора, що формувалися на тлі органічного синтезу німецької протестантської духовно-співацької тра-

диції та її композиторської інтерпретації. Водночас семантика циклу Й. Брамса виявляється співвідсною і з типологічно-етимологічними ознаками «циклу» – «кола», що символічно відтворює духовні «домінанти» людського буття. Структурно-семантичні показники твору та його концептуально-сміслової ідея також виявляють перетин з типологією «Німецького реквієму», очевидний як на рівні власне брамсівського творчого спадку, так і німецької протестантської траурної погребальної традиції в цілому. Зв'язок з останньою проявляється і в апелюванні до текстів лютерівської Біблії та їх вільному авторському компонованні, і у відтворенні образу смерті як підсумку людського буття, і в спиранні в вокальній партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хоралу, що виявляється в цитуванні лютеранського гімну “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене») як символу вікової німецької духовної традиції.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Й. Брамса, «Чотири серйозні пісні» ор. 121, «Німецький реквієм», вокальний цикл, протестантський хорал, романтизм.

Horelik Larysa Marativna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

J. Brahms's vocal cycle “Four strict tunes”: spiritual and genre-style aspects

The aim of the work is to identify the poetic and intonational features of the vocal cycle of J. Brahms “Four strict tunes” in line with the spiritual and genre-style attitudes of German culture in the mid-19th century. **The methodological basis** of the work is the intonational approach in musicology, as well as the historical, cultural and interdisciplinary approaches that allow us to study the features of the evolution of the vocal cycle and its spiritual foundations in the German cultural, historical and musical tradition of the 19th century, including in the work of I. Brahms. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that it first presents analytical generalizations of the poetics of the vocal cycle of J. Brahms “Four strict tunes”, revealing not only the genre and style specifics of the composer's work, but also its spiritual and semantic component associated with the attitudes of German Protestantism.

Conclusions. J. Brahms's vocal cycle “Four strict tunes”, op. 121, created in the late period of the composer's work (1896) on the basis of biblical texts (the Book of Ecclesiastes, the Book of the Wisdom of the Son of Sirach, the First Epistle of the Apostle Paul to the Corinthians), fully reflects the composer's spiritual, aesthetic and religious positions, formed on the basis of the organic synthesis of the German Protestant spiritual and singing tradition and its composer interpretation. At the same time, the semantics of the J. Brahms cycle turns out to be correlated with the typological and etymological features of the “cycle” – the “circle”, symbolically reflecting the spiritual “dominants” of human existence. The structural and semantic indicators of the work and its conceptual and semantic idea also reveal the intersection with the typology of the “German Requiem”, which is obvious both at the level of Brahms's

own creative heritage and the German Protestant mourning funeral tradition in general. The connection with the latter is manifested in the appeal to the texts of the Luther Bible and in their free author's arrangement, and in the transformation of the image of death as the result of human existence, and in the reliance in the vocal part on the poetical and intonational specifics of the Protestant chorale, evident in the citation of the Lutheran anthem "Mein Jesu, der du mich" ("My Jesus calls to me") as a symbol of the age-old German spiritual tradition.

Key words: chamber-vocal creativity of I. Brahms, "Four strict tunes" op. 121, "German Requiem", vocal cycle, Protestant chant, romanticism.

Горелик Лариса Маратовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Вокальный цикл И. Брамса «Четыре строгих напева»: духовные и жанрово-стилевые аспекты

Цель работы – выявление поэтико-интонационных особенностей вокального цикла И. Брамса «Четыре строгих напева» в русле духовных и жанрово-стилевых установок немецкой культуры середины XIX столетия. **Методологической базой** работы является интонационный подход в музыковедении, а также историко-культурологический и междисциплинарный подходы, позволяющие исследовать особенности эволюции вокального цикла и его духовных оснований в немецкой культурно-исторической и музыкальной традиции XIX столетия, в том числе и в творчестве И. Брамса. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что в ней впервые представлены аналитические обобщения поэтики вокального цикла И. Брамса «Четыре строгих напева», выявляющие не только жанрово-стилевую специфику творчества композитора, но и ее духовно-смысловую составляющую, связанную с установками немецкого протестантизма. **Выводы.** Вокальный цикл И. Брамса «Четыре строгих напева» op. 121, созданный в поздний период творчества композитора (1896) на основе библейских текстов (Книга Экклезиаста, Книга Премудрости сына Сирахова, Первое Послание апостола Павла к коринфянам), в полной мере отражает духовно-эстетические и религиозные позиции композитора, сформировавшиеся на основе органического синтеза немецкой протестантской духовно-певческой традиции и ее композиторской интерпретации. Одновременно семантика цикла И. Брамса оказывается соотносимой и с типологическо-этимологическими признаками «цикла» – «круга», символически отражающего духовные «доминанты» человеческого бытия. Структурно-семантические показатели произведения и его концептуально-смысловая идея также выявляют пересеченность с типологией «Немецкого реквиема», очевидную как на уровне собственно брамсовского творческого наследия, так и немецкой протестантской траурной погребальной традиции в целом. Связь с последней проявляется и в апеллировании к текстам лютеранской Библии и в их свободном авторском компоновании, и в претворении образа смерти как итога человеческого бытия, и в опоре в

вокальної партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хорала, очевидною в цитуванні лютеранського гімна «*Mein Jesu, der du mich*» («Мой Ісус взиває ко мне») як символу векової німецької духовної традиції.

Ключевые слова: камерно-вокальне творчество Й. Брамса, «Четыре строгих напева» оп. 121, «Немецкий реквием», вокальний цикл, протестантський хорал, романтизм.

Актуальність теми дослідження. Й. Брамс – одна з найвизначніших постатей європейської музики ХІХ століття, у творчості якої органічно поєдналися як духовно-художнє надбання німецької культури минулого в його бароково-класицистських вимірах, так і її шукання романтичної доби. На думку К. Царьової, «ідея збереження заповітів своїх великих попередників пронизує всю творчість композитора. Його мистецтво, що успадковує романтичний психологізм Шумана, вбирає в себе і природність пісенного дихання шубертівські музики, і мудрість одкровень пізнього Бетховена, і бахівську дисципліну думки і почуття. При цьому відбувається відбір, спрямований на поступовий відхід від тієї загостреної психологічної індивідуалізованості, яка характеризує романтизм загалом. Синтез Брамса немов розрахований “на вічні часи”» [20, с. 10]. Подібна позиція композитора також ґрунтується на його суттєвому інтересі до духовних настанов німецької культури, що формувалися на тлі протестантизму. Останній, як відомо, запліднював творчість багатьох попередників композитора, визначаючи не тільки їх жанрово-стильові та семантико-сміслові уподобання, але й інтонаційну мову їх творів. Сказане позначилося і на багатьох опусах Й. Брамса, в тому числі на поетиці його вокального циклу «Чотири серйозні пісні» (оп. 121). Створений на основі біблійних текстів, він історично набуває сенсу духовно-творчого підсумку його спадщини, що водночас певною мірою відкриває також шлях до духовно-релігійного світу композитора.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена творчості Й. Брамса, нараховує чимало робіт, починаючи з фундаментальних монографій М. Кальбека, К. Царьової [20], К. Гейрінгера [2] та закінчуючи дисертаційними дослідженнями останніх десятиріч, що виявляють невпинне зростання інтересу до творчої спадщини та особистості композитора, а також до його епохи. Серед останніх виділяємо наукові розвідки С. Антонової [1], Ж. Лавеліної [8], О. Панкратової

[16; 15], С. Рогового [17], О. Муравської [14], звернені до всебічного розгляду жанрово-стильових та духовно-семантичних настанов творчої діяльності Й. Брамса. Їх доповнюють матеріали статей П. Захарової [5; 6], М. Масгрейна [13], К. Флороса [18], В. Фуртвенглера [19] та інші, що висвітлюють актуальність та затребуваність спадщини композитора (в тому числі і камерно-вокальної) в культурно-мистецьких реаліях ХХ–ХХІ століть. Проте питання про духовно-релігійний складник його творчості і насамперед циклу «Чотири серйозні пісні» (ор. 121), затребуваного у виконавській практиці багатьох сучасних вокалістів світового рівня, поки що залишається відкритим, потребуючи подальших жанрово-стильових узагальнень культурно-мистецького порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» в річищі духовних та жанрово-стильових настанов німецької культури середини ХІХ століття. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, а також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості еволюції вокального циклу та його духовного підґрунтя в німецькій культурно-історичній та музичній традиції ХІХ століття, зокрема і в творчості Й. Брамса.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення поетики вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але й її духовно-смысловий складник, пов'язаний з настановами німецького протестантизму.

Виклад основного матеріалу. Специфіка буття камерно-вокальної традиції в європейській музично-історичній практиці різних епох невіддільна від універсальних за своєю сутністю феноменів циклу і циклічності, що охоплюють найрізноманітніші галузі людського буття. Етимологія слова «цикл» походить від грецького “*kuklos*”, що буквально означає «коло». У риторичній традиції це поняття співвідноситься з сутністю сакрального світу і Богом, що і визначає його смыслову багатогранність.

Зазвичай під циклом в широкому сенсі слова мається на увазі коло «взаємопов'язаних явищ, що утворюють струнку систему розвитку» [3, с. 7]. Це поняття давно стало одним

з найважливіших знаків-атрибутів мистецтва і міфології, що символізують «нескінченність, досконалість, закінченість <...> безперервність розвитку світобудови, часу, життя, їх єдності» [4, с. 196–197].

Європейська камерно-вокальна традиція має безпосередній зв'язок з феноменами циклу і циклізації. Окремі твори в формі художніх пісень знаходимо і у віденських класиків (пісні В.А. Моцарта, Л. Бетховена) та їх попередників, і у творчому спадку їх послідовників – німецьких романтиків. Однак зазначені малі форми займали явно периферійне місце в спадщині вказаних композиторів. І тільки циклізація пісень у Л. Бетховена («Пісні різних народів», «До далекої коханої») виводить авторів на той рівень художнього втілення «великого в малому», який став єдино прийнятним в епоху романтизму.

О. Маркова в своїй книзі «Інтонційність музичного мистецтва» висловлює думку про характерну схильність романтизму до естетизування соціально-дискримінованих типологій, репрезентованих як у камерній інструментальній, так і у вокальній сферах. Такою є ситуація з вальсом, полькою, які підняли на рівень «бальних зібрань» міського побуту сільський танець типу лендлера, причому в варіанті озвучування «Вальсових вінків», тобто вальсових циклів. Захоплення кельтськими ранньохристиянськими гімнами поезії бардів становило опозицію пісням «малих зборів», кантів як ансамблевих пісень «дружнього спілкування» у XVIII столітті, які були віддалені від шляхів професійної творчості і одного разу монументалізовано естетизовані Бетховеном у фіналі Дев'ятої симфонії. «Бардом раннього романтизму» відчували себе Ф. Шуберт, К.М. Вебер, котрі творили як «пісенні вінки», так і окремі пісні (Lied), реальність виконання яких передбачала окремізацію у виступі співака. Останні усвідомлені в приналежності до стилістики бідермаєра, запам'ятовуючи «масштабність ампіру» в формах домашньо-інтимного затишку. Все це визначило художню ємність такого роду творчості, що склала «камерність-домашність» в новій якості еволюції естетичних критеріїв [див. про це докладніше: 12, с. 41].

Отже, камерний вокальний цикл, що виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського-життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши інший тип циклізації, відмінний від сформованого раніше в сфері європейського інструмента-

лізму XVII–XVIII ст. сонатно-симфонічного циклу. Вокальний цикл, будучи досить мобільним жанром (також як і поетичний) не запрограмований на конкретне число розділів, оскільки визначальною якістю жанру стає наявність «надідеї», концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин («зчеплених думок», за Л. Толстим). Кожна з пісень циклу, що відображає (як і вірш) якесь «одномоментне» почуття-образ, в межах циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про життєвий шлях людини в буттєво-сутнісному і побутово-життєвому проявах. Сказане узгоджується і зі згадуваною вище семантикою слова «цикл», що етимологічно співвідноситься з «колом» як уособленням «Бога», «Космосу» та втілює «Життя Серця, Духу, Душі», найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу.

Сказане є співвідносним і з камерно-вокальною спадщиною Й. Брамса, що нараховує близько чотирьохсот творів, до яких примикають також і обробки народних пісень, і численні вокальні дуети, квартети, що увібрали стилістичні ознаки німецького романтизму та бідермаєру. Цикл «Чотири серйозні пісні», створений у 1896 році, набуває сенсу духовно-творчого підсумку діяльності Й. Брамса.

Як вказувалося раніше, текстовою основою твору стали біблійні фрагменти, обрані самим композитором. Перша та друга частини звернені до Книги Екклезіаста, що здавна мала проповідницьку спрямованість. Назване біблійне джерело «ставить питання про сенс людського життя-буття на землі. Людина хоч і бачить, що у природі панують постійні закони і що на Землі є багато доброго, проте розв'язати всі проблеми буття людина неспроможна. Проповідник [Книга Екклесіаста] доходить висновку, що людина обмежена, що вона не в силі збагнути шляхи Божого Провидіння. Інакше кажучи, вона повинна шанувати Божу волю й виконувати її, бо в тому й полягає весь сенс людського існування на землі» [7].

Вірші 3 та 4 глав цього біблійного джерела доповнюються цитованими фрагментами Книги Премудрості Ісуса сина Сираха (гл. 41, вірш 1–4) (III ч.), а також Першого Послання апостола Павла до Коринтян (гл. 13, вірші 1–3, 12, 13) (IV ч.), зверненими до осмислення духовного сенсу людського життя, а також смерті як його фіналу. В кінцевому підсумку

всі чотири складники вокального циклу Й. Брамса символічно описують життєвий шлях людини та усвідомлення його духовних цінностей. Узагальнюючи «сюжетно-оповідальний» сенс твору, К. Царьова констатує, що перші його дві частини «присвячені земній людській долі: суворий спів про тлінність земного існування, єдиним сенсом якого є виконання свого життєвого призначення, змінюється сумним монологом про несправедливість і страждання, які не знають тільки мертва. Третій монолог – про смерть, що є гіркою для щасливих і втіхою для нещасних. Четвертий – гімн прославлення любові» [20, с. 349].

Позначена «сюжетна» специфіка вокального циклу Й. Брамса зумовлена не тільки духовно-релігійними шуканнями автора, особистість якого формувалася у німецькому протестантському середовищі з показовим для нього деталізованим знанням лютерівської Біблії, але й посвяченнями цього твору. Його появі передувала тяжка хвороба та наближення смерті Клари Шуман, з якою композитора пов'язували довгі роки спілкування та глибоких почуттів. Водночас на концепцію циклу вплинуло також і передчуття Й. Брамсом власного фіналу життєвого шляху і необхідність підведення певних духовно-творчих підсумків.

Нарешті, цей твір також позначений присвятою видатному художнику, скульптору, граверу, письменнику Максу Клінгеру, що був одним з найближчих друзів композитора. Музика Й. Брамса була для нього великим джерелом натхнення та зумовила появу графічної «Фантазії на тему Брамса», а також відомого пам'ятника композитору, встановленого в Гамбурзі [див. більш детально про це: 9]. Ймовірно, Й. Брамсу імпонувала різнобічність особистості цього митця, академічні настанови творчості якого водночас мали перетин з духовними шуканнями символізму та югендстилю. На думку С. Маковського, «Макс Клінгер – натура споглядальна, замкнута в собі і до того ж глибоко аристократична. Життя цієї людини – безперервне горіння духу на одиноких вершинах. Його очі звернені до вічності! У його майстерні не чути шум дрібних і суєтних буднів. <...> У гравюрах Клінгера стикаються всі світогляди, примари всіх століть <...> В них – багатострунність Нової Людини: суперечливі страждання її думки, її прагнення до невідомого, її любов до таємниць <...> очікування її молитовних годин» [10].

Зазначимо також, що Присвята циклу «Чотири серйозні пісні» М. Клінгера зумовлена не тільки особистими стосунками обох митців, але й певними тематичними аналогіями їх творчості, в тому числі суттєвим інтересом до теми смерті, яким позначені багато творів Й. Брамса, в тому числі й «Німецький реквієм» та аналізований вокальний цикл ор. 121, а також останні серії офортів М. Клінгера «Про смерть». Єднає названих авторів і відношення до фіналу людського буття, який обидва митці сприймають не стільки як трагедію, скільки як закономірний підсумок життєвого шляху. Для Й. Брамса – це смерть-«втішання» та ствердження домінуючої ролі любові, для М. Клінгера – втілення спокою, «урочистого примирення», «краси, що перемагає смерть» [10].

Подібного роду підхід у трактуванні смерті в творчості двох видатних митців ХІХ–ХХ століть виявляє не тільки специфіку духовних шукань німецької культури вказаного періоду, але й зв'язок їх спадщини з віковими настановами німецького протестантизму. Особливо це стосується вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», який К. Царьова іменує «камерним» «новим “німецьким реквіємом”» для баса і фортепіано [20, с. 348], тоді як К. Гейрінгер вбачає в ньому ознаки «грандіозної кантати-соло», «сольної ораторії» [2, с. 303].

Аналогії між названим циклом ор. 121 з грандіозним задумом «Німецького реквієму», яку констатують багато дослідників творчості композитора, тем не менш не обмежуються тільки звертанням до теми смерті та її біблійного тлумачення, але й виявляють перетин з його концепцією-ідеєю, сформованою на тлі протестантського (лютеранського) віровчення. Згідно з узагальненнями О. Муравської, названий різновид «траурної музики» «як складова частина лютеранського траурного погребального акту набуває сенс “дару-меморіалу” та “втішання”, на відміну від латинського реквієму як канонізованого “обряду-спокути”». Змістовно-значеннева сторона зразків «Німецького реквієму», що сходять до творів авторів ХVІІ–ХVІІІ століть, «базується на уявленні про смерть як про підсумок діяльного життя індивіда, що відбиває один з аспектів християнської “ідеї смерті”», який «характеризується тяжінням до епіко-оповідального типу драматургії, відсутністю трагізму в сприйнятті смерті, стриманістю емоційного тону» та передбачає «авторську свободу у доборі і компонуванні тексту та структурної концепції жанру» [14, с. 12–13].

При цьому інтонаційна мова жанру виявляє принципове уникнення оперності та домінування типологічних ознак богослужбово-співацької традиції аж до цитувань зразків протестантського хоралу.

Цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» фактично наслідує семантико-інтонаційну специфіку концепції «Німецького реквієму», в чому позначені не тільки змістовно-типологічні аналогії між опусами композитора, що репрезентують різні етапи його творчого шляху, але й живий зв'язок його спадку з німецькою музично-історичною традицією. «Гарна пам'ять була властива всім великим. Але, мабуть, у музиці XIX століття саме Брамсу випало на долю ясно втілити цю тенденцію звернення до минулого в пошуках моральної опори, в пошуках ідеалу мудрості і краси» [20, с. 13].

В цьому плані духовно-естетична позиція композитора виявилася суголосною зі специфікою «духу» свого часу і німецької культури XIX століття, що тяжіла, за висловом Т. Манна, до «самозаглиблення». Окрім цього, видатний німецький письменник також говорить і про іншу якість духовного світосприйняття свого сучасника, визначену складним для перекладу словом “Innerlichkeit”. «З цим поняттям пов'язані ніжність, глибина духовного життя, відсутність суєтності, побожне ставлення до природи, нехитра чесність думки і совісті, – коротше кажучи, всі риси високого ліризму» [11, с. 320].

Поетика вокального циклу ор. 121 має очевидні перетини з позначеними типологічними ознаками «Німецького реквієму» та національного духовного світосприйняття, що є очевидним і в авторському відборі біблійного тексту, ідеї котрого мають аналогії зі своїм хоровим «попередником» («Німецьким реквіємом» ор. 45), і у сюжетному вибудовуванні твору, що символічно охоплює теми співвідношення життя, смерті-підсумку та осмислення їх духовного сенсу. Оптимістичний «тонус» циклу позначився також і на тональному плані твору, що виявляє послідовний рух від трагічного d-moll до героїзованого Es-dur. «Центральна тема обох творів – нікчемність, тлінність людини, старозавітна думка: “Бо кожне тіло – як трава, і всяка слава людини – як цвіт трав'яний” <...> В центрі уваги в Німецькому реквіємі є не бачення Страшного Суду, а думка про втішання <...> Подібним чином в “Чотирьох серйозних піснях” всемогутності смерті протиставляється думка

про любов, яка, за словами апостола Павла, є “найбільшою” з християнських чеснот» [18, с. 175].

Характерною є інтонаційна мова вокальної партії циклу ор. 121, що втілює, за аналогією з «Німецьким реквіємом» ор. 45, принцип «широко трактованої хоральності» [20, с. 156]. Окрім цього, у третій пісні циклу Й. Брамс звертається до початкових інтонацій старовинного лютеранського хоралу “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене»), котрі раніше були озвучені в головній партії першої частини його IV симфонії, а також склали тематичну основу першої з одинадцяти хоральних органних прелюдій композитора ор. 122. Витоки цього хоралу, згідно з історичними джерелами, пов’язують з іменами Й.К. Ланге [21, с. 439], а також з Й.В. Петерсеном [22], чия богословська та музично-поетична діяльність у XVII – першій половині XVIII століть була орієнтована на традиції німецького пієтизму. Останній, як відомо, акцентував увагу на особистій вірі індивіда та його безпосередньому зв’язку з Богом, а також на внутрішньому преображенні людини, що в певні часи викликало протистояння всередині протестантського віровчення.

Показово, що Й. Брамс, котрий ніколи офіційно не декларував свою релігійну позицію, тем не менш у своїх поглядах тяжів саме до аналогічних духовних настанов, сприйнятих вже у контексті світобачення свого часу. На думку М. Масгрейна, «Брамс не приймав догматику, і його не можна назвати віруючим в традиційному сенсі цього слова; тактовний Відман характеризує його як людину “ліберально-протестантських переконань”. Він жив, безсумнівно, тими ідеями, які лежали в основі християнства. Скарбами його бібліотеки була Біблія Лютера», видана в різні епохи. «Брамс явно вважав за краще черпати свою філософію з літератури – в тому числі, звичайно ж, з літератури священної – Біблії, і саме за цим принципом збирав бібліотеку» [13, с. 189–190].

Сказане багато в чому визначило і концепцію його вокального циклу «Чотири серйозні пісні», що, з одного боку, за текстовою основою суттєво відрізняється від аналогічних камерно-вокальних композицій його сучасників і попередників, з іншого – безпосередньо апелює до духовно-семантичних показників жанру, закладених вже в його етимології та міфопоетичній символіці («цикл» – «коло»). Духовна спрямованість твору визначена також і його тембровим «рішен-

ням», згідно з яким глибина та «серйозність» обраних автором біблійних текстів може бути відтвореною саме басом, котрий ще у ранній східнохристиянській традиції, а пізніше і в духовних кантатах Й.С. Баха, асоціювався саме з голосом Бога. Тому названий цикл став прикрасою репертуару знаменитих басів та баритонів ХХ–ХХІ століть – Д.Ф. Діскау, Х. Хоттера, Т. Квастхоффа, О. Ведернікова та ін. Водночас духовна глибина циклу, що сконцентрувала поетико-інтонаційну унікальність вокальної творчості Й. Брамса, приваблює також виконавців з іншими тембровими можливостями, в тому числі контральто (Е. Ляснер, К. Феррієр, Л. Мкртчян) і драматичне сопрано. Серед останніх особливу увагу привертає виконавська версія норвезької оперної співачки Кірстен Флагстад, відомої також своїми блискучими інтерпретаціями опер Р. Вагнера. Саме багатий досвід виконання класичних зразків німецької музики, що належать до різних стильових шарів європейської культури ХІХ століття, дозволив їй блискуче відтворити самий «дух» німецької культури цієї епохи. Адже «мистецтво Брамса, в його жорсткості і млості, в його зовнішній замкнутості і внутрішній свободі, в його фантазії і несамовитості, як і в його самодисципліні і величі, – саме німецьке» [19, с. 187].

Висновки. Отже, вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» ор. 121, що був створений у пізній період творчості композитора (1896) на основі біблійних текстів (Книга Еклезіаста, Книга Премудрості сина Сираха, Перше Послання апостола Павла до коринтян), у повному обсязі відтворює духовно-естетичні та релігійні позиції композитора, що формувалися на тлі органічного синтезу німецької протестантської духовно-співацької традиції та її композиторської інтерпретації. Водночас семантика циклу Й. Брамса виявляється співвідною і з типологічно-етимологічними ознаками «циклу» – «кола», що символічно відтворює духовні «домінанти» людського буття. Структурно-сміслові показники твору та його концептуально-сміслова ідея також виявляють перетин з типологією «Німецького реквієму», очевидний як на рівні власне брамсівського творчого спадку, так і німецької протестантської траурної погребальної традиції загалом. Зв'язок з останньою проявляється і в апелюванні до текстів лютерівської Біблії та їх вільному авторському компонуванні, і у відтворенні образу смерті як підсумку людського буття, і в

спіранні в вокальній партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хоралу, що виявляється в цитуванні лютеранського гімну “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене») як символу вікової німецької духовної традиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова С.Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 303 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1965. 432 с.
3. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Учебное пособие. Кемерово : Кем ГУ, 1983. 105 с.
4. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. 320 с.
5. Захарова П.В. «Блаженны страдальцы»: о семантической организации музыки И. Брамса. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2009. № 1. С. 180–193.
6. Захарова П.В. Топосы музыки И. Брамса. *Научный вестник Московской консерватории*. 2011. № 1. С. 143–151.
7. Книга Екклезіястова, або Проповідника. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Книга_Екклесіястова_або_Проповідника (дата зверення: 10.2020 р.).
8. Лавелина Ж.А. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 267 с.
9. Любин Д. Макс Клингер – скульптор и другие мастера югендстиля в немецкой пластике конца XIX – начала XX века. *Петербургские искусствоведческие тетради*. Санкт-Петербург: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. 2011. Вып. 22. С. 318–330.
10. Маковский С.К. Макс Клингер. URL: nietzsche.ru/influence/art/klinger (дата звернення: 01.10.2020 р.).
11. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 10: Статьи 1929–1955. 696 с.
12. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.
13. Масгрейн М. Интеллектуальный мир Брамса. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 188–196.
14. Муравська О.В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX сто-

літь: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

15. Панкратова О.В. О библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса. *Музыковедение*. 2009. № 1. С. 54–59.

16. Панкратова О.В. Проблемы формообразования в светских кантатах И. Брамса : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.

17. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2004. 43 с.

18. Флорос К. Популярность Брамса. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 173–177.

19. Фуртвенглер В. Знак гения. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 184–187.

20. Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.

21. Lehmann H., Brecht M. *Geschichte des Pietismus: Glaubenswelt und Lebenswelten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. 709 s.

22. Mein Jesu, der du mich. URL: <https://hymnary.org/hymn/DDPK1764/a321> (дата звернення: 07.10. 2020 р.).

REFERENCES

1. Antonova, S. E. (2007). The historicism of musical thinking and its manifestation in the symphonic works of J. Brahms and A. Bruckner. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki [in Russian].

2. Geyringer, K. (1965). Johannes Brahms. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Darvin, M. N. (1983). The problem of the cycle in the study of lyrics. Tutorial. Kemerovo: Kem GU [in Russian].

4. Yeliseyev, I. A., Polyakova, L. G. (2002). Dictionary of literary terms. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].

5. Zakhharova, P.V. (2009). “Blessed are the sufferers”: on the semantic organization of music by J. Brahms. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 1, 180-193 [in Russian].

6. Zakhharova, P.V. (2011). Topos music by I. Brahms. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 1, 143-151 [in Russian].

7. The book of Ecclesiastes, or Ecclesiastes (2020). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Книга_Екклєзіястова_або_Проповідника

8. Lavelina, ZH. A. (2005). Musical and historical context as a factor in assessing the artistic significance of instrumental quartets by Johannes

Brahms. Candidate's thesis. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. I. Glinki [in Russian].

9. Lyubin, D. (2011). Max Klinger – sculptor and other masters of Art Nouveau in German plastic arts of the late 19th – early 20th centuries. *Peterburgskiyе iskusstvedcheskiye tetrady*. 22, 318–330 [in Russian].

10. Makovsky, S. K. (2020). Max Klinger. Retrieved from nietzsche.ru/influence/art/klinger

11. Mann, T. (1961). Collected works: in 10 volumes. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury. Vol. 10 [in Russian].

12. Markova, E. (1990). The intonation of musical art. Kiev: Muzychna Ukrayina [in Russian].

13. Masgreyn, M. (1998). Brahms Intellectual World. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 188–196 [in Russian].

14. Muravs'ka, O. V. (2004). German mourning funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the XVII–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

15. Pankratova, O.V. (2009). On biblical and poetic texts in vocal and symphonic compositions by Brahms. *Muzykovedeniye*. 1, 54–59 [in Russian].

16. Pankratova, O.V. (2009). Problems of shaping in secular cantatas J. Brahms. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].

17. Rogovoy, S. I. (2004). Letters of Johannes Brahms. Extended abstract of doctor's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

18. Floros, K. (1998). Brahms popularity. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 173–177 [in Russian].

19. Furtvengler, V. (1998). Sign of genius. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 184–187 [in Russian].

20. Tsareva, E. M. (1986). Johannes Brahms: Monograph. Moscow: Muzyka [in Russian].

21. Lehmann H., Brecht M. (2004). Geschichte des Pietismus: Glaubenswelt und Lebenswelten. Gottingen: Wandenhoeck & Ruprecht [in German].

22. Mein Jesu, der du mich. Retrieved from <https://hymnary.org/hymn/DDPK1764/a321>