

УДК 784.3 (430)

**Цитування:**

Петрова О.В. Пісні Й.Брамса оп.57 (до питання композиційно-драматургічної цілісності циклу). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 208-213.

Petrova O. (2020). The songs by J. Brahms op.57 (to a question of compositional and dramaturgical integrity of the cycle). *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 208-213 [in Ukrainian].

*Петрова Ольга Володимирівна,*  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*доцент кафедри історії музики*  
*Київської муніципальної академії музики*  
*ім. Р.М. Глієра*  
*ORCID: 0000-0002-3530-2792*  
*vantomu@yahoo.com*

### ПІСНІ Й.БРАМСА ОП.57 (ДО ПИТАННЯ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ЦИКЛУ)

**Метою роботи** є розгляд вокального опусу 57 Й.Брамса з точки зору виявлення у ньому ознак циклічності. **Методологія** роботи базується на застосуванні аналітичного, структурного, системного методів, що дають можливість усвідомити опус як єдину художню структуру, виявити системні принципи організації його на образно-тематичному, ладогармонічному, формотворчому рівнях. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві вокальний опус 57 Й.Брамса отримує аналітичне висвітлення у ракурсі проблеми композиційно-драматургічної єдності циклу. **Висновки.** В результаті здійсненого в роботі цілісного музичного аналізу пісень опусу 57, створеного композитором на поетичні тексти Г.Ф.Даумера, було виявлено комплекс ознак, що підтверджують не лише можливість, але й необхідність трактування даного вокального опусу з позиції циклу. Посеред них – наявність рельєфної драматургії, наскрізної лінії образно-тематичного розгортання, системи гнучких інтонаційних зв'язків поміж піснями, чіткої логіки тональних співвідношень та композиційних рішень. Виявлено також специфіку взаємодії у циклі вербального та музичного текстів, майстерність композитора у розкритті музичними засобами найтонших нюансів поетичного слова та його смислових підтекстів.

**Ключові слова:** Й.Брамс, вокальна творчість, жанр пісні, опус, вокальний цикл, композиційно-драматургічна цілісність.

*Петрова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Киевской муниципальной академии музыки им.Р.М. Глиэра*

#### **Песни Й.Брамса оп.57 (к вопросу композиционно-драматургической целостности цикла)**

**Целью работы** является рассмотрение вокального опуса 57 Й.Брамса с точки зрения выявления в нем признаков цикличности. **Методология** работы основывается на применении аналитического, структурного, системного методов, которые дают возможность осознать опус как единую художественную структуру, выявить системные принципы организации его на образно-тематическом, ладогармоническом, формообразующем уровнях. **Научная новизна** состоит в том, что впервые в украинском музыковедении вокальный опус 57 Й.Брамса получает аналитическое освещение в ракурсе проблемы композиционно-драматургического единства цикла. **Выводы.** В результате осуществленного в работе целостного музыкального анализа песен опуса 57, созданного композитором на поэтические тексты Г.Ф.Даумера, было выявлено комплекс признаков, которые подтверждают не только возможность, но и необходимость трактовки данного вокального опуса с позиции цикла. Среди них – наличие рельефной драматургии, сквозной линии образно-тематического развертывания, системы гибких интонационных связей между песнями, четкой логики тональных соотношений и композиционных решений. Виявлено також специфіку взаємодії в циклі вербального і музикального текстів, майстерство композитора в раскрытии музыкальными средствами тончайших нюансов поэтического слова и его смысловых подтекстов.

**Ключевые слова:** Й.Брамс, вокальное творчество, жанр песни, опус, вокальный цикл, композиционно-драматургическая целостность.

*Petrova Olga, Ph.D. in Arts, associate professor, department of music history, R.Glier Kyiv Municipal Academy of Music*  
**The songs by J. Brahms op.57 (to a question of compositional and dramaturgical integrity of the cycle)**

**The purpose of the article** is to consider the vocal opus 57 by J. Brahms in terms of identifying signs of cyclicity in it. **The methodology** of the work is based on the application of analytical, structural, systemic methods, which make it possible to realize the opus as a single artistic structure, to identify the systemic principles of its organization at the figurative, thematic, harmonic, form-making levels. **The scientific novelty** is that for the first time in Ukrainian musicology vocal opus 57 by

J.Brahms receives analytical coverage in terms of the problem of compositional and dramaturgical unity of the cycle. **Conclusions.** As a result of an integrated musical analysis of the songs of opus 57, created by the composer on G.F. Daumer's poetic texts, a set of features was revealed that confirm not only the possibility, but also the need to interpret this vocal opus from the point of view of the cycle. Among them are the presence of relief dramaturgy, a through line of figurative and thematic development, a system of flexible intonation connections between the songs, a clear logic of tonal correlations and compositional decisions. The specificity of interaction in the cycle of verbal and musical texts, the composer's skill in discovering the thinnest nuances of the poetic word and its semantic subtext by musical means were also revealed.

**Key words:** J.Brahms, vocal creativity, genre of song, opus, vocal cycle, compositional and dramaturgical integrity.

Актуальність теми дослідження. У розмаїтій жанровій палітрі творчості Й.Брамса (1833-1897), визначного німецького композитора епохи пізнього романтизму, особливе місце посідає жанр пісні. Переважання класицистських тенденцій у романтизмі Брамса дає йому можливість зберегти історично сформовані ознаки жанру Lied всупереч основним тенденціям часу. Пісня у Брамса піднімається до вищих художніх узагальнень, не втрачаючи при цьому своєї жанрової природи. На думку К.Царьової [9], вона зберігає своє головне призначення ліричного висловлювання, а збереження можливості та необхідності подібного розуміння сутності музики і складає провідну ідею мистецтва композитора, отже, пісня стає найголовнішим її провідником.

Брамсівські публікації являють собою опуси, що містять у собі декілька пісень. Їх підбір може бути обумовлений жанровою своєрідністю (ім Volkston (op.84), «Liebeslieder Waltzes» (op.52)), національною специфікою («Циганські пісні»(op.103)), зверненням до одного поета (op.57), до народних текстів (op.14), до єдиного кола образів (op.32,op.94); зустрічаються також мініцикли з двох пісень, що об'єднані тематично (op.85). По суті, єдиним справжнім вокальним циклом Брамса у традиційному розумінні цього слова є «Прекрасна Магелона» (op.33), 15 романсів на вірші Л.Тіка, що тяжіє до сюжетності, хоча і трактованої достатньо вільно. Таким чином, на думку багатьох дослідників, циклічність не стає визначальною ознакою вокальної творчості композитора. Завершеність та «одиночність» висловлювання переважають у брамсівській пісні, а тяжіння до наскрізного розвитку та лейтінтонаційності у ній виявлено не достатньо яскраво. Характерно також, що опуси, об'єднані загальною авторською назвою, не належать до основного напрямку творчості. Виключення складають лише «Чотири суворих наспіви» (op.121), що виходять за межі романтичного пісенного циклу. Тим не менш, можливість розгляду деяких вокальних опусів Брамса з позицій циклу підтверджується самим композитором. Коли у 1896 році Г.Офюльс замислив опублікувати збірку всіх текстів, покладених Брамсом на музику, композитор висловив побажання, щоб вони йшли у

встановленій ним послідовності. Тим самим Брамс дав чітко зрозуміти, що об'єднання пісень в опус, якими би різнорідними вони не здавалися, було добре ним обдумане. Це підтверджують і побіжні висловлювання дослідників щодо окремих опусів, де зв'язки між піснями або «ясно простежуються з першого погляду» [8, 220], або ж – маскуються, «почасти ледве вловлюються, а іноді обґрунтовуються зовсім не текстом, а музично» [8, 220]. Посеред вокальних опусів Брамса, де ознаки циклічності, «об'єднання пісень в більш високу смислову єдність» [2, 286] виявляються найбільш яскраво, дослідники виділяють опус 57, хоча висловлювання про нього обмежуються лише загальними, вкрай лаконічними, побіжними згадками. Необхідність більш глибокого дослідження проблеми, означеної, але не розробленої в працях науковців і обумовила звернення до даної теми та визначила її актуальність.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Й.Брамса присвячено ряд фундаментальних праць, серед яких перш за все слід назвати монографії К.Гейрінгера [2], М.Друскіна [4] та К.Царьової [9]. Окремий пласт досліджень становлять наукові статті, що дають загальну характеристику вокальної творчості композитора, або висвітлюють певні її аспекти. Серед них виділяються роботи І.Михайлова [5], В.Ревенка [6], С.Свіріденка [7], Л.Фіншера [8]. Слід також підкреслити особливу значущість для даного дослідження монографії В.Васіної-Гроссман «Романтична пісня XIX століття» [1], що дає можливість простежити найважливіші етапи розвитку жанру Lied в австро-німецькій традиції епохи романтизму.

Мета дослідження – здійснення цілісного музичного аналізу вокального опусу 57 Й.Брамса з точки зору виявлення у ньому ознак циклічності.

Виклад основного матеріалу. Вісім пісень op.57, створені композитором у 1871 році, належать до зрілого періоду його творчості, вони утворюють першу кульмінаційну вершину, з якої починається виразне проростання тенденцій пізнього стилю митця. Цей вокальний опус було написано Брамсом на слова улюбленого поета, Георга Фрідріха Даумера, з творчістю якого пов'язана велика сфера побутової та любовної

лірики композитора, апофеозом якої стали «Пісні кохання» (ор.52) та «Нові пісні кохання» (ор.65) – вальси для вокального квартету та фортепіано у чотири руки, своєрідна данина віденській Hausmusik. Слід зазначити, що даумерівська «поезія кохання» зіграла важливу роль і у становленні більш суб'єктивної брамсівської лірики, драматично-загостреної або споглядальної. Цікаво, що поетичні тексти, які обирає композитор для свого опусу, походять з різних джерел, належать до різних поетичних збірок автора. Тим важливішим стає знаходження принципу їх об'єднання композитором, засобів створення на їхній основі справжнього вокального циклу зі всіма притаманними йому ознаками. Вірші Даумера, які обирає Брамс, утворюють своєрідну сюжетну лінію, присвячену одвічній романтичній темі відринутого кохання. Композитор об'єднує ліричні мініатюри образом героя, від особи якого ведеться розповідь. Кожна пісня даного опусу відображає окремих ліричний момент, обумовлений певними життєвими подіями, душевні переживання та почуття ліричного героя, разом же пісні утворюють єдину сюжетно-оповідну лінію з певними етапами розвитку та кульмінацією. Великий діапазон настроїв, що відрізняє цей цикл, знаходить у ній своє безпосереднє відображення.

Перша пісня опусу «Von waldbekränzter Höhe» («З увінчаної лісами висоти»), своєрідна експозиція циклу, являє собою романтизовану картину природи, що консонує з душевними переживаннями ліричного героя. Умиротворення, ідилічність та гармонійність відтворених образів природи (зелене поле, гори, «увінчані лісами», хмари, що пропливають у височині небес, водні глибини джерел) узгоджуються з настроями героя, в душі якого розквітає кохання, сповненого перших надій, щирого захоплення та безмежної радості. Два образи, якими характеризує свою любов герой – «моє щастя» та «мій біль», отримають багатогранне висвітлення у наступних піснях циклу.

У другій пісні «Wenn du nur zuweilen lächelst» («Коли ти лише іноді посміхаєшся») розкривається важливий бік кохання героя – почуття невгамовної пристрасті, що порівнюється у тексті з незгасимим «невимірюваним полум'ям» та стає причиною його глибоких душевних страждань. Третя пісня циклу «Es träumte mir» («Мені наснилося») контрастує попередній, це є переключення в іншу образно-емоційну площину. Певна ефемерність, містичність, таємничість її звукового колориту обумовлена пануючим тут образом сну. Знаходячись під враженням побаченого, герой переживає подвійні почуття: з одного боку, безмежне щастя відчутого взаємного

кохання, а з іншого – гірке усвідомлення ілюзорності, нереальності цього, недосяжності своїх мрій. Відчуття щемливого болю, гіркоти та самотності посилюється у наступній пісні «Ach, wende diesen Blick» («Ах, оберни цей погляд»), що стає першою кульмінаційною точкою у розвитку музичної драматургії циклу. Брамс ніби розсуває тут діапазон вокальної лірики, створюючи глибокий за змістом монолог, що стає справжньою концентрацією емоційного напруження та виявляє характерне для композитора поєднання експресії, внутрішньої пристрасті та стриманості. Наступна, п'ята пісня циклу «In meiner Nächte Sehnen» («Ночами я сумую») переключає розвиток дії в нову образну площину. Тут з'являється вперше образ «третього» – щасливого суперника головного ліричного героя. Композитор прагне музичними засобами передати суперечливість, роздвоєність його почуттів – гіркоту усвідомлення своєї самотності, ревності, пристрасні поривання та спроектоване на себе уявне відчуття блаженства, безмежної радості розділеного кохання.

Основний зміст наступної, шостої пісні циклу «Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht» («Іноді м'яке світло твого обличчя») – виявлення незгасаючої попри все надії героя на взаємне кохання, що набуває тут характеру нездійсненої мрії. Яскравим контрастом до неї стає передостання пісня опусу, «Die Schnur, die Perl an Perle» («Намисто, перлина за перлиною»), в якій знаходить відображення вся глибина і сила любовної пристрасті героя. Образна конкретизація стає повштокхом, імпульсом до виявлення бурхливих, переповнюючих героя емоцій. Образи любовної знемоги, пристрасного томління («блаженство, що п'янить», «божественна насолода») отримують втілення у музиці, проникнутій характерними «тристанівськими» інтонаціями. Остання пісня циклу

«Unbewegte laue Luft» («Рухливе тепле повітря») стає його справжньою кульмінаційною вершиною. Це фінал, масштабний за своєю композицією, глибокий та багатогранний за образним змістом, що ніби акумулює у собі найважливіші смислові лінії циклу, узагальнює вищесказане. Він утворює своєрідну образно-тематичну арку до першої пісні опусу. Спільність поміж творами виявляється у багатьох моментах: у зверненні до образів природи, в єднанні з якою (перша пісня), чи, навпаки, дисгармонії (остання) розкривається психологічний стан ліричного героя; у виявленні глибокої палкої пристрасті, яка лежить в основі його кохання і проривається у пронизуючих обидві пісні безпосередніх закликах до коханої жінки («Назад, о друже мій, до тебе, до тебе!») – у першій пісні та «Прийди, о прийди, щоб

ми могли дати один одному небесну насолоду» – в останній). Ця пісня вміщує яскравий, обумовлений поетичним текстом, образний контраст. Він виявляється у протиставленні першого розділу твору, що змальовує сповнений безмежного спокою, умиротворення та гармонії світ сплячої нічної природи, та трьох наступних, що розкривають збентежений душевний стан героя, охопленого бурхливими пристрастями та шаленими емоціями.

Таким чином, основною темою даного опусу, об'єднаного образом ліричного героя, стає «страждання серця», а саме – кохання в усіх його проявах, спочатку щасливе, а потім – сповнене сумнівів, розчарувань та гіркою болю. Музичний аналіз пісень опусу підтверджує висловлену К.Царьовою думку про те, що внутрішня основа брамсівської циклічності пов'язана із взаємодією в його опусах світлої споглядальності та прихованого драматизму. Всі пісні, які входять в цикл, не є внутрішньо однорідними. Ті з них, які розпочинаються у світлому, лірико-ідилічному образному ключі, у процесі розвитку приходять до інколи несподіваних, частіше попередньо підготовлених, напружених драматичних кульмінацій. І, навпаки, пісні, що першопочатково заглиблюють у сферу похмуру, сповнену приреченості та скорботності, в певний момент за принципом яскравого контрасту «переключають дію» в іншу образну площину, де панує світла лірика, споглядальність та умиротворення.

Окрім наявності в цьому вокальному опусі єдиної наскрізної лінії образно-драматургічного розгортання, тут можна також помітити своєрідний внутрішній поділ на дві рівнозначні частини. Так, перші чотири пісні опусу, як і чотири наступні, утворюють своєрідні мініцикли з напруженими кульмінаціями в останніх творах, загальною лінією темпового гальмування (*Allegro – Poco Andante – Adagio – Poco lento; Agitato – Sanftbewegt – Etwaslangsam – Langsam (Lento)*), подібністю перших експозиційних пісень (№1, №5) (переважання пісенності, близької до народних витоків, схоже фактурне оформлення, гармонічні прийоми). Певні перетини виникають і на рівні композиційної будови творів. Так, перші та останні пісні мініциклів (№1, №4 та №5, №8) являють собою найрозгорнутіші тричастинні композиції, засновані на чотиристрочних (у №4 – тристрочному) поетичних текстах Даумера. І, навпаки, середні частини цих мініциклів (№2, №3 та №6, №7) є достатньо лаконічними, вони ґрунтуються на однострочних (№7 – двострочна) поезіях і «вкладаються» у межі простих форм (розгорнутий період або двочастинна наскрізна побудова). Звертають на себе увагу і очевидні ладотональні зв'язки між піснями циклу. Так,

перші пісні (№1, №5) написані у паралельних тональностях (G-dur – e-moll), треті (№3, №7) – у спільній тональності H-dur. Поміж останніми зв'язки також простежуються на рівні тематичному (інтонаційним першоджерелом стає один і той самий 6-звучний мотив (h-e-dis-cis-h-ais)).

У брамсівському вокальному опусі можна виявити доволі розгалужену систему тональних зв'язків. Так, його середня частина виділена мінорними тональностями (f-moll (№4), e-moll (№5)). Логічно, що після драматичної кульмінації (№4) повернення в мажорну сферу відбувається поступово. У першій частині циклу звертає на себе увагу великотерцієве тональне співвідношення перших трьох пісень (G-Es -H), а також застосування принципу чергування бемольних (Es, f) та дієзних (G, H) тональностей. Друга частина циклу сконцентрована навколо двох тональних центрів E та H (e-moll №5; E-dur №6, №8; H-dur №7). Брамс вибудовує оригінальну ладотональну драматургію у циклі, безпосередньо пов'язану з образно-тематичним його розгортанням. Так, у першій пісні панує світлий мажор у різних іпостасях (G-dur, D-dur, B-dur). В наступних двох піснях, незважаючи на мажорні тонічні центри, відбувається посилення мінорної сфери, колорит стає більш похмурим (в Es-dur (№2) – f-moll, es-moll, as-moll), в H-dur (№3) – h-moll, e-moll). Це призводить до появи двох центральних (№4, №5) мінорних пісень, як лірико-драматичної кульмінації опусу. Це є переламний момент, після якого розвиток іде у зворотному напрямку і призводить до остаточного ствердження мажорної ладотональної сфери у двох останніх піснях.

У порівнянні двох мініциклів можна помітити ще одну спільну тенденцію – до загального ускладнення музичної мови, що виявляється як на рівні ладогармонічного мислення, так і на рівні жанрових витоків та інтонаційного наповнення тематизму. Так, перші пісні (№1, №2, №5, №6) є більш прості мелодично (вокальна партія має яскраву пісенну основу, близьку до народних, побутових джерел); їх фактурне оформлення нагадує шубертівські (№1, №5), шуманівські (№6) зразки. Треті пісні (№3, №7), що, як зазначалося вище, мають спільну інтонаційну основу, поєднують пісенність з декламаційністю, в гармонії з'являються яскраві співставлення, альтерації, еліптичні послідовності. У №3 ускладнення музичної мови пов'язане з відтворенням містично-таємничих образів сновидіння, у №7 поява «тристанівських» гармоній підкреслює емоційний стан героя, сповненого пристрастних любовних поривань. І, нарешті, останні пісні (№4, №8), переростають за

багатьма параметрами вузькі межі пісенного жанру. Кульмінаційна четверта пісня – сповнений надзвичайної експресії драматичний монолог героя. Заклучна восьма пісня піднімається до рівня масштабної оперної сцени наскрізної побудови, з широким повільним вступом та динамічною основною частиною. Риси симфонізації виявляються тут у переосмисленні вихідного тематичного «лейткомплексу» (т.3-4), що поступово втрачає свою орнаментальну «томливість», невпевненість і перетворюється на пристрасний любовний заклик. Вокальна партія в останньому творі набуває інструментального характеру, вона стає залежною від розвитку гармонічного пласту.

Досить органічним видається введення тут ще однієї вагнерівської алюзії: основний розділ (*Vivace*) відкриває тема, що за багатьма своїми ознаками нагадує гімн Тангойзера на честь Венери з однойменної опери. Яскравий висхідний хід восьмими по звуках розкладеного тонічного тризвуку в мелодиці з ритмічною затримкою та квартовим стрибком вгору, що супроводжується гармонічним рухом від *G* через занурення у *S* сферу до зупинки на *D7* у половинному кадансі – риси, що свідчать про спорідненість двох тем. Співпадає навіть тональність – *E-dur* (у Вагнера саме в ній гімн Венері звучить у сцені змагання співаків-мінезінгерів). Подібна тематична алюзія видається зовсім не випадковою, вона востаннє підкреслює одну з основних ідей циклу – прославлення земного, пристрасного, чуттєвого кохання. Отже, на прикладі даного циклу можна оригінальним чином простежити стильову еволюцію вокальної музики епохи романтизму: від творчості Шуберта, Шумана – до творчості Вагнера крізь призму брамсівського сприйняття та музичного мислення.

Трагуванню даного вокального опусу як циклу з наскрізною лінією драматургічного розгортання сприяє також об'єднання його частин за допомогою розмаїтих інтонаційних зв'язків. Серед значущих мелодичних утворень виділяється яскравий низхідний хід в межах кварта (що частіше реалізується в межах *I – V* ступенів ладу) з можливими затриманнями чи оспівуваннями окремих звуків (№1, (т.6-8); №2 (т.14-17); №3 (т.4-5); №5 (т.3-4); №6 (т.5-6); №7 (т.2-3); №8 (т.16-19)). Ще одним важливим мелодичним зворотом, що наскрізно проходить в межах опусу, стає інтонаційною основою більшості тематичних утворень, є трьохзвучний секундово-терцієвий мотив, що в залежності від ладового освітлення змінює свою внутрішню структуру. Найбільш виразним є його звучання в наступних фрагментах пісень: №2 (т.1-3); №3 (т.6-7); №4 (т.2-3, 23-25); №5 (т.5-6, 30); №6 (т.2-3, 10-11); №7 (т.4-5, 9-10), №8 (т.3-4, 7-8, 15). Даний зворот набуває в

циклі значення своєрідного лейтзвороту, особливо яскравим є його наскрізний розвиток у піснях №2 та №8. Цікаво, що в останніх тактах пісні №2 (т.20-21) він набуває звучання (*ces-b-g* у *Es-dur*) цілковито тотожного першим тактам заключної пісні циклу (*c-h-gis* у *E-dur*). В аналогічному варіанті лейтзворот з'являється на кульмінації пісні №5 (т.30) (*g-e-dis* у *H-dur*), набуваючи драматичного відтінку внаслідок перегармонізації (зм. VII/4/3-Т). Свідченням яскравості пісенної природи вокальної партії є проникнення у неї секстовості як визначальної мелодичної ознаки. Без виключення всі пісні циклу в основі своїх тем мають інтонаційні ходи на сексту (як правило, висхідні з наступним «заповненням» у зворотному напрямку). Іноді замість прямого стрибка на сексту звучить фраза у її діапазоні (№5 (т.5-7); №6 (т.2-4)), або з'являється не менш яскравий низхідний секстовий хід (№8 (т.5,9)).

Слід зазначити, що Брамс у цьому циклі досить уважно ставиться до поетичного тексту, намагається передати його найважливіші смислові акценти, розкрити музичними засобами підтекст висловленого. Так, у пісні №1 екстатичний за своїм характером, життєстверджуючий любовний заклик (т.50) несподівано, на останньому звукові, набуває драматичного звучання за рахунок гармонічного рішення (поява *h-moll*-го тризвуку, що протягом такту «розспівується» у фігураціях фортепіанної партії). Подібне раптове «затямарення» пануючого світло-ліричного образного колориту пісні, можливо, є «знаком» усвідомлення героєм неможливості своєї мрії. У пісні №2, не випадково, музична кульмінація припадає на слово, що несе особливе семантичне навантаження у циклі («*die Liebe*», т.15). І хоча важлива у даному контексті його «смилова зв'язка» («любов» = «біль») з'явиться лише згодом, музика наперед дає можливість усвідомити, що саме несе ліричному герою це почуття (драматичне напруження кульмінації підкреслюється досягненням вершини динамічної (*f*), мелодичної (звучання у найвищій теситурі терцієво-секундового лейтзвороту пісні (*es-ges-f*)) та ладогармонічної (поява тональності *es-moll*)). У пісні №3 композитор прагне розкрити почуття героя, що з боєм усвідомлює всю нездійсненність, ілюзорність баченого уві сні. Він виділяє найважливіші слова тексту («це був сон», т.16-17) інтонаційно (стрибок на зм.4, звук *g* – найвищу мелодичну точку твору) та гармонічно (плагальний зворот, що поєднує два мінорні тризвуки *e-moll* та *h-moll*). Гострий біль та страждання героя тут ніби «вириваються» назовні, хоча їх вияв носить доволі стриманий, мужній характер, музика набуває тут величності та суворості.

Особливо показовою в плані виявлення музичними засобами смислового підтексту слова стає кульмінація пісні №4, що знаходиться у справжній «точці золотого перетину» твору (т.27). У ній композитор не просто акцентує увагу на звучанні слова, що виявилось найзначущим у даному контексті («Кров»). Оскільки мова в тексті даної строфи йде про можливий момент спокою, що припинить гарячі бурхливі вирування крові, тобто пристрасті та страждання героя, саме цей кульмінаційний момент дає усвідомлення того, чим же насправді є спокій для героя. Цей спокій означає Смерть. Раптова зупинка музичного руху, звучання зменшеного септакорду, акцентуація «болючої» малосекундової інтонації – семантичний знак, за допомогою якого Брамс виявляє смисловий підтекст вербального ряду. Виявляє те, що не лежить на поверхні, знаходиться у глибині сказаних слів. У пісні №6, в якій, попри все, герой висловлює надію на взаємне кохання, панує світлий, лірико-ідилічний колорит. Тим більш яскравим стає кульмінаційний момент твору (тт.12-15), що завдяки певним музичним засобам (повторюваний низхідний мелодичний хід по звуках малого зменшеного септакорду II ст. у вокальній партії, еліптичний гармонічний зворот у фортепіанному пласті) справляє «зрив» враження раптової руйнації чогось (у даній ситуації, вочевидь, мова йде про несподіване «прозріння», руйнацію та знищення ілюзій).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній вперше в українському музикознавстві пісні Брамса ор.57 на тексти Г.Ф.Даумера отримують аналітичне висвітлення у ракурсі проблеми драматургічної єдності циклу.

Висновки. Виявлені в результаті цілісного музичного аналізу даного вокального опусу Брамса образно-драматургічні, жанрово-стильові особливості слугують вагомою підставою для ствердження не лише можливості, але й необхідності трактування його як циклу з усіма характерними для нього ознаками: об'єднанням загальною художньою ідеєю, наявністю рельєфної музичної драматургії, тяжінням до наскрізного розвитку та лейтінтонаційності, присутністю вираженого логічного тонального плану. Він постає визначним явищем у вокальній творчості композитора, поряд з такими її вершинами як п'ятнадцять романсів з «Прекрасної Магелони», «Пісні кохання», «Чотири суворих наспіви», та яскраво розкриває особливості його музичного мислення та художнього світосприйняття.

### *Література*

1.Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. Москва : Музыка, 1966. 406 с.

2.Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Пер. с нем. Москва : Музыка, 1965. 432 с.

3.Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс. Пер. с нем. Москва : Музыка, 1980. 71 с.

4.Друскин М. Й.Брамс. Л.: Музыка, 1988. 96 с.

5. Михайлов И. О цикличности, песенных текстах и переводах. К проблемам вокальной лирики Брамса. Советская музыка. 1990. №10. С. 43-46.

6. Ревенко В. Об исполнении песен И.Брамса. Музычне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса, 2002. Вип.3. С. 324-332.

7. Свириденко С. О песнях Брамса. РМГ. 1913. №34-35. С. 704-710.

8. Финшер Л. Песни Брамса. Страницы истории немецкого романтизма. Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 217-222.

9. Царёва Е. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1986. 383 с.

10. Stevens D.B. Brahms's Song Collections : Rethinking a Genre. Michigan, 2008. 371 s.

### *References*

1. Vasina-Grossman V. (1966). Romantic song of the nineteenth century. Moscow : Musyka [in Russian].

2. Heiringer K. (1965). Johannes Brahms. Moscow: Musyka [in Russian].

3. Grasberger F. (1980). Johannes Brahms. Moscow: Musyka [in Russian].

4. Druskin M. (1988). J.Brahms. L.: Musyka [in Russian].

5. Mikhailov I. (1990). About cyclicity, song lyrics and translations. To the problems of vocal lyrics of Brahms. Sovetskaya musica. 10. 43-46 [in Russian].

6. Revenko V. (2002). About the performance of J.Brahms' songs. Musychne Mystezytvo i Kultura. Naukovyi Visnyk. Odesa, Vyp.3. 324-332 [in Russian].

7. Sviridenko S. (1913). About the Songs by Brahms. RMG. 34-35. 704-710 [in Russian].

8. Finscher L. (1999). The Songs by Brahms. Pages of the history of German romanticism. Musicalnaya Academiya. 3. 217-222 [in Russian].

9. Tsareva E. (1986). Johannes Brahms. Moscow: Musyka [in Russian].

10. Stevens D.B. (2008). Brahms's Song Collections : Rethinking a Genre. Michigan [in English].

*Стаття надійшла до редакції 13.04.2020*

*Прийнято до друку 14.05.2020*