

Жанрово-стилевые и формообразующие особенности фортепианных баллад
Иоганнеса Брамса op. 10

Музыкальное искусство XVIII – XIX вв.

Промская Анастасия Игоревна

Федеральное государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение «Академическое музыкальное училище при Московской
государственной консерватории им. П.И. Чайковского»

Теоретическое отделение, 4 курс

Научный руководитель профессор, доктор искусствоведения Царева Екатерина
Михайловна

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Основная часть.....	5
Заключение.....	20
Список литературы.....	23
Приложение.....	24

ВВЕДЕНИЕ

История литературной и музыкальной баллады неотъемлема от истории романтизма. Этот старинный жанр был заново открыт в творчестве писателей и композиторов XIX столетия, так как отвечал их интересу к народному творчеству, национальной самобытности, мистическим образам и фантастической атмосфере. В 1765 году английский фольклорист, поэт и переводчик Томас Перси опубликовал сборник «Реликвии древней английской поэзии», в который вошли тексты английских баллад, заимствованные им из подлинных рукописей XVII века [3, 158-164]. Этот сборник оказал влияние не только на английскую поэзию, но и на развитие романтической поэзии вообще. Иоганн Готфрид Гердер опирался на опыт Перси при создании своей антологии «Голоса народов мира в песнях» (1779 г.) [7, 4], к которой потом будут обращаться в своем песенном творчестве Шуберт, Лёве, Шуман, Мендельсон. Продолжая этот ряд нужно назвать Брамса, в творчестве которого вышеупомянутая антология оказалась связана не только с вокальной музыкой (дуэт ор. 75 №1 на текст баллады об Эдварде), но и стала единственным источником программности в его фортепианных произведениях [2,71]. Об этом свидетельствует подзаголовок первой баллады из ор.10 («По шотландской балладе “Эдвард” из “Голосов народов” Гердера») и эпиграф, предпосланный интермеццо ор. 117 №1 [6, 92; 4, 351].

Четыре фортепианные баллады Брамса ор.10 были созданы в 1854 году [5, 64]. К этому времени жанр инструментальной баллады существовал только в творчестве Шопена. При первом же знакомстве с балладами Брамса становится понятно, что они не похожи на баллады Шопена. Этот жанр, появившийся в раннем периоде творчества Брамса, устанавливает глубокие связи между его инструментальной и вокальной музыкой и заявляет о значении песенно-лирического или песенно-эпического тематизма для его фортепианных пьес [5, 70-71].

Цель работы — выявить жанрово-стилевые и формообразующие закономерности фортепианных баллад И. Брамса ор.10 и определить специфику

их трактовки в контексте романтической традиции. Задачи исследования: рассмотреть особенности жанра баллады в творчестве Брамса, проанализировать форму и тональный план баллад ор.10, выявить типы тематизма и их развитие, рассмотреть опус как целостное художественное единство.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Первая баллада ре минор из оп.10 среди всех фортепианных сочинений Брамса наиболее близко подходит к программности. Импульсом к ее созданию послужила шотландская баллада «Эдвард» из антологии Гердера «Голоса народов мира в песнях», которую позднее Брамс положил на музыку в дуэте для контральто и тенора оп.75 №1 [5, 70-71].

Так как в анализе баллады ре минор проводятся параллели с литературным сюжетом, текст баллады об Эдварде в переводе А.К. Толстого будет приведен в приложении к настоящей работе.

Форму баллады №1 можно охарактеризовать как простую трехчастную с чертами концентрической. Первая часть, в обобщенном смысле представляющая собой диалог матери и сына, строится на чередовании двух тем. Обе они отличаются «хоровым» звучанием. Первая тема, которую можно соотнести со словами матери, звучит строго, сдержанно; но в этом внешнем спокойствии сквозит затаенная тревога и тяжелое предчувствие беды. Это выражается в хоральном, «застывшем» складе фактуры, огромном расстоянии между крайними голосами (больше трех октав), пустотных октавно-квинтовых созвучиях, а также в гармонии: во второй фразе происходит помрачение колорита, связанное с отклонением в субдоминанту; обе фразы оканчиваются на доминанте, что вполне резонно, ведь мать задает Эдварду вопросы.

Пример 1. И. Брамс. Баллада №1, оп.10.

Andante, первая тема



Вторая тема отмечена изменением темпа (*più moto*), что вносит оживление, но вместе с тем и некоторую долю взволнованности — поначалу

Эдвард пытается скрыть преступление и усыпить тревогу матери. Эмоциональная неустойчивость отражена в тонально-гармоническом блуждании: два звена секвенции с тональным планом Си-бемоль мажор — соль минор, Ми-бемоль мажор — до минор в итоге приводят к остановке на доминанте ре минора.

Пример 2. И. Брамс. Баллада №1, op.10.

Roco più moto, вторая тема

При повторном сопоставлении тем происходит углубление в бемольную сферу: в каденции первой темы — мрачно звучащее доминантовое трезвучие Си-бемоль мажора с глубоким басом; во втором звене секвенции второй темы затрагивается Ля-бемоль мажор, в каденции — доминанта соль минора, что не случайно, так как эта тональность уже появлялась в первой теме. Также вторая тема подвергается полифоническому варьированию (происходит перестановка голосов).

Пример 3. И. Брамс. Баллада №1, op.10.

Второе проведение первой и второй тем

Средняя часть рисует картину моря — разбушевавшейся стихии, в которой хочет сгинуть Эдвард, искупив страданием свой грех. Семью свою он обрекает на горе и нищету, а матери посылает проклятие, ведь это она толкнула его на убийство.

Здесь происходит интенсивное развитие материала второй темы. Лад меняется на одноименный мажор, ускоряется темп, появляется триольное движение, пронизывающее всю фактуру. Средняя часть состоит как бы из двух разделов. В первом происходит активное тональное развитие, направленное в сторону диэзов и приводящее к Си мажору. Затем развитие направляется в сторону основной тональности. Второй раздел воспроизводит тему почти в первоначальном виде, но в динамизированном варианте (пример 4). Она проводится здесь в последний раз, а в репризе уже не появляется.

Пример 4. И. Брамс. Баллада №1, op.10.

Проведение второй темы в средней части

The image shows a musical score for the second theme in the middle section of Brahms' Ballade No. 1, Op. 10. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes markings for 'S' (ritardando), 'ff' (fortissimo), and 'pesante' (heavy). The second system includes markings for 'sempre ff' (always fortissimo) and 'marc.' (ritardando). The music features a complex texture with a prominent triplet accompaniment in the bass line.

Реприза выдержана в характере эпилога. Она сокращена, в ней нет второй темы (может, потому что и Эдварда больше нет?). В первой теме появляется триольное сопровождение, которое сообщает ей не столько тревогу, сколько ощущение безысходности и тяжело переносимой мрачной тоски.

Пример 5. И. Брамс. Баллада №1, ор.10.

Реприза, первая тема с триольным сопровождением

Вторая баллада представляет иное решение этого жанра в творчестве Брамса. Если в психоэмоциональном пространстве первой баллады с самого начала витало предчувствие беды и мрачная тайная тревожность, то здесь с первых звуков происходит погружение в атмосферу покоя. В этой балладе слышатся предпосылки более поздних произведений Брамса. Например, тема крайних частей — простая песенная мелодия с квартовым затактом — будет почти цитатно воспроизведена в ми-бемоль мажорном интермеццо из ор.117. В обобщённом смысле сходно и настроение этих двух произведений, и даже эпиграф из антологии Гердера "Спи, сладко спи, дитя мое, чтобы мне не видеть слез твоих", предшествующий вышеупомянутому интермеццо, мог бы подойти и к балладе.

Средства выразительности, сосредоточенные в первой части сложной трехчастной формы создают образ колыбельной, светлой и умиротворенной. Покачивающая прозрачная фактура с отсутствием сильной доли в басу и медитативный остигатный ритм как бы размывают границы сна и реальности, а тонический органнй пункт создает ощущение предельной устойчивости и бесконечно длящегося спокойствия.

Пример 6. И. Брамс. Баллада №2, op.10.

Основная тема



Но колыбельная в любой момент готова затуманиться скорбью и слезами. Так и происходит: начальный двутакт середины первой части звучит в си миноре. Правда, затем он повторяется в одноименном мажоре, как мысль о том, что страдание растворится в вечности. Далее случается неожиданный тонально-гармонический поворот: в секвенции затрагивается До мажор. Следующее звено уже приводит к основной тональности и репризе. Реприза сокращена; в ней воспроизводится вторая половина большого предложения, расширенная за счет повторов и укрупнения длительностей, которое создает иллюзию замирающего времени.

Пример 7. И. Брамс. Баллада №2, op.10.

Середина и реприза первой части



Средняя часть вносит сильный контраст. Меняется темп на более быстрый и тональность: си минор, а затем и Си мажор, только промелькнувшие в середине первой части, здесь утверждаются и выходят на первый план. Главный контраст, конечно, образный. Мрачно-унылая и холодно-суровая тема средней части

зарождается в нижнем регистре и, двигаясь как бы уступами, постепенно заполняет пространство.

Пример 8. И. Брамс. Баллада №2, ор.10.

Средняя часть, основная тема

The image shows a musical score for the middle section of the main theme of Brahms' Ballade No. 2, Op. 10. The tempo is marked "Allegro non troppo (doppio movimento)" and the dynamics include "mf" and "ben marcato". The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords.

Этот раздел носит драматический характер, а в конце его возникают скерцозные элементы со скачками, октавными бросками и триольным движением с форшлагами, из которого вырастет си мажорная середина, напоминающая по характеру первое трио из фортепианного скерцо ор.4.

Пример 9. И. Брамс. Баллада №2, ор.10.

Окончание первого раздела средней части

The image shows a musical score for the end of the first section of the middle part of Brahms' Ballade No. 2, Op. 10. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords.

Пример 10. И. Брамс. Баллада №2, ор.10.

Середина средней части

The image shows a musical score for the middle section of the middle part of Brahms' Ballade No. 2, Op. 10. The tempo is marked "Molto staccato e leggiero" and the dynamics include "mf". The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords.

Реприза всей формы поначалу находится под влиянием средней части и начинается не в своей тональности. Си мажор «затопляет» главную тему и сообщает ей оттенок нереальности, неземной возвышенности. Она приобретает характер воспоминания.

Пример 11. И. Брамс. Баллада №2, op.10.

Реприза, проведение темы в Си мажоре



В заключении основная тональность (Ре мажор) возвращается. Мелодический голос постепенно спускается в нижний регистр, как мысль, ушедшая на дно души.

Пример 12. И. Брамс. Баллада №2, op.10.

Заключение



Третья баллада. Пустынный и бесприютный си минор полностью оправдывает здесь приписываемую ему трагическую семантику. Резко-заостренные мотивы, похожие на языки пламени, раздуваемые ветром и отбрасывающие причудливые тени; стремительно «скатывающиеся» и «спотыкающиеся» о хроматизмы пассажи; синкопы; гармония уменьшенного

вводного, выходящая на первый план – все это отсылает к шумановским образам мрачно-фантастической скерцозности с химерами, одолевающими рассудок. Очевидны интонационные связи с ми-бемоль минорным скерцо op.4, также можно увидеть некоторое сходство атмосферы и общего эмоционального состояния с первым скерцо Шопена. Из всего вышесказанного становится понятно, что подзаголовок «Интермеццо» возник не случайно: происходит отдаление от жанра баллады, и даже кажется, что здесь совсем нет эпических черт.

Пример 13. И. Брамс. Баллада №3, op.10.

Основная тема

Форма баллады сложная трехчастная. В развитии первой темы происходит постепенное смягчение драматического напряжения. Появляется тихая динамика, психологически обостренные гармонии не находятся больше в центре внимания, уступая место мерцанию мажорных красок. Устойчивость, не слишком выраженная в начальном построении, дальше все больше растворяется, благодаря чему возникают красочные тонально-гармонические повороты в характере мелькающих фантазмагорических образов.

Второе предложение начинается в фа-диез миноре. За два следующих такта, пройдя через Ре мажорный секстаккорд и ми минорное трезвучие, взятые сопоставлением, основной мотив оказывается в До мажоре и там остается на относительно продолжительное время (5 тактов). Затем, после пассажа, который останавливается на фа-диезе, снова возникает скопление уменьшенных септаккордов на доминантовом органном пункте си минора. И это подталкивает к восприятию предшествующего До мажора как второй низкой ступени.

Пример 14. И. Брамс. Баллада №3, op.10.

Второе предложение основной темы

The image shows a musical score for the second phrase of the main theme from Brahms' Ballade No. 3, Op. 10. The score is in F# minor and consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (p) dynamic and a 'dimin.' marking. The second system includes a 'sempre Ped.' instruction. The third system has a 'p' dynamic. The fourth system ends with 'dimin.' and 'dolce' markings. The score features various chords, including diminished seventh chords and triads, and includes a passage with a 'rit.' marking.

Последующее утверждение Фа-диез мажора происходит как бы посредством времени, т.е. последний в цепочке уменьшенный септаккорд от ми-диеза «застревает» на два такта и начинает уже восприниматься не как вводный в доминанту, а как вводный в тонику; а фа-диез в басу, создававший в си миноре доминантовый органнй пункт, ощущается как первая ступень. Далее – пассаж, приводящий к трезвучию третьей ступени, которым потом будет открываться средняя часть.

Пример 15. И. Брамс. Баллада №3, op.10.

Переход к средней части



Средняя часть – глубокое, светлое и холодное спокойствие после напряженной мятежности и неприкаянности первой части. Так могут быть спокойны облака, плывущие бесцельно в солнечный день по небу, и почти не видящие суеты земли со своей недостижимой высоты. Тональность определяется не сразу; ре-диез минор выкристаллизовывается только в каденциях, так как только там появляется седьмая повышенная ступень. Там же присутствует почти речевая интонация нисходящей кварты, которая впоследствии превратится в нисходящую октаву. На ней также будет построен и доминантовый предыкт к репризе.

Пример 16. И. Брамс. Баллада №3, op.10.

Средняя часть



Интересно, что в этой части все голоса большую часть времени звучат в высоком регистре. Правда, нижний голос иногда спускается даже в большую октаву, что дает ощущение бескрайнего пространства. Выразительна здесь и тональность ре-диез минор, окруженная другими тональностями с большим

количеством диэзов, связанными с ней первой степенью родства. Также обращает на себя внимание постоянно тихая динамика, не превышающая *pp* (такой она сохранится до конца произведения). Все эти средства формируют призрачный, едва уловимый и будто постоянно меняющийся очертания образ.

Реприза сокращена и находится под влиянием средней части, что сказывается в первую очередь на ее динамике. Облегчается фактура. В окончании на месте модуляции в Фа-диез мажор находится Си мажор, трезвучие которого сопоставляется с трезвучием ре-диез минора, что, безусловно, является напоминанием о средней части.

Пример 17. И. Брамс. Баллада №3, op.10.

Реприза, сопоставление Си мажора и ре-диез минора

Четвертая баллада Си мажор представляет еще одну трактовку этого жанра в фортепианном творчестве Брамса. Она самая развернутая и самая лирическая из всех. Интересно, что при этом в ней совершенно нет контрастных образов, способных вступить в драматическое столкновение. В этой балладе, являющейся итогом и обобщением всего опуса, можно увидеть отражение других баллад. По настроению и психологическому содержанию ей оказывается наиболее близка вторая баллада. Правда, покой второй баллады, тяготеющий к застывшему состоянию и глядящий в сторону скорби и слез, в средней ее части оборачивается своей мрачной стороной. Здесь же, в четвертой балладе, состояние светлой безмятежности только иногда слегка затуманивается набежавшей тенью такой же светлой меланхолии, но на длительное время не

покидается. Очень важна все пронизывающая лиричность, которая является основной чертой и источником жизненных сил произведения.

Форма этой баллады сложная трехчастная с неустойчивой средней частью и кодой. Первой теме свойственна вариационность: при возвращении в репризе и в коде она ни разу не повторяется точно. Тональность Си мажор, но начинается баллада как будто в миноре, так как в первом такте понижены третья и шестая ступени лада. Второй такт повторяет первый, но уже без изменения ступеней. Это мимолетное сопоставление минора с мажором дает ощущение мерцания полутонов, игры света и тени, напоминает выходящий из-за облака солнечный луч.

Пример 18. И. Брамс. Баллада №4, op.10.

Andante con moto, основная тема



Примечательно, что и в контуре мелодической линии, и в «стекающих» фигурациях сопровождения, и в общем настроении первой темы обнаруживается сходство с песней Шумана «Я утром в саду встречаю» из вокального цикла «Любовь поэта».

Вторая тема отмечена замедлением темпа (*Più lento*) и изменением размера с 3/4 на 6/4. Меняется также количество знаков при ключе (шесть диэзов), но смена тональности при этом не ощущается, так как в течение первых двух тактов держится органнй пункт на ре-диезе и на первый план выведена гармония си-мажорного сектаккорда. Можно предположить, что средняя часть начинается в ре-диез миноре, потому что уже в четвертом такте происходит остановка на его

доминанте. Возможно также, что это Фа-диез мажор, но с субдоминантовым наклоном, так как именно в этой тональности оканчивается начальное построение средней части. В любом случае второй теме с самого начала оказываются присущи неустойчивость и тональная неопределенность. Некоторая неустойчивость, зыбкость ощущается и в ритме: сплошное триольное движение в правой руке накладывается на ровные восьмые в левой. Примечательно, что мелодический голос находится как бы внутри триольных фигураций, что придает ему затаенное звучание. Характерна также ремарка: «*Col intimissimo sentimento ma senza non troppo marcare la Melodia*» — с глубоким чувством, не слишком подчеркивая мелодию.

Пример 19. И. Брамс. Баллада №4, op.10.

Più lento, вторая тема

The image shows a musical score for the second theme of Brahms' Ballade No. 4, Op. 10. The score is in 3/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked 'Più lento' and includes the instruction 'Col intimissimo sentimento ma senza troppo marcare la Melodia'. The score is written for piano and features a complex texture with triplets in the right hand and steady eighth notes in the left hand. The key signature is two sharps (D major or F# minor).

В середине происходит сгущение минорных красок, в секвентном движении затрагиваются тональности фа-диез минор, до-диез минор, ля-диез минор. Реприза изменена; она приводит к остановке на доминанте основной тональности, тем самым подготавливая возвращение первой темы.

Первая тема претерпевает серьезные изменения. В ее первой части в сопровождении появляется «приплясывающая» фигурация с шестнадцатыми и штрихом *staccato*, которая только усиливает сходство этой музыки с переливающимися солнечными лучами.

Пример 20. И. Брамс. Баллада №4, op.10.

Темпо I, возвращение первой темы



В тот момент, когда должна начаться середина, появляется эпизод – построение в простой трехчастной форме с новым тематическим материалом и аккордовым складом фактуры, в этой балладе ранее не встречавшимся.

Пример 21. И. Брамс. Баллада №4, op.10.

Эпизод



После этого звучит середина первой темы, но склад фактуры остается аккордовым. Кроме того, она попадает в более низкий регистр (на октаву ниже, чем в первой части всей формы), приобретая сумрачный колорит, а дальше плавно перетекает в тему эпизода и сливается с ней.

Пример 22. И. Брамс. Баллада №4, ор.10.

Середина первой темы измененном виде

В коде присутствуют обе темы баллады (основная тема крайних частей и тема средней части) и между ними стирается граница. Не составлявшие друг другу контраста, здесь они еще больше сближаются, переплетаясь между собой. Начинается кода с возвращения второй темы, которая звучит здесь в си миноре. Затем появляются мотивы первой темы (она в Си мажоре), но от второй темы остаются размер 6/4 и триольное движение.

Пример 23. И. Брамс. Баллада №4, ор.10.

Più lento, кода

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В балладах op.10 намечаются две образно-тематические линии, которые получают дальнейшее развитие и сконцентрируются в фортепианных пьесах Брамса позднего периода. Первая линия, представленная в балладе №3, средних частях баллад №1 и №2, определяется собственно инструментальной стихией и драматической скерцозностью. Такие же черты впоследствии будут характерны для жанра каприччио. Вторая линия определяется песенностью в широком понимании и обнаруживает типичные для музыки Брамса жанрово-стилевые черты, которые найдут свое обобщение в интермеццо. Это опора на песенную балладу в №1, колыбельную в №2, лирическую вокальную миниатюру в №4. Названные линии также соотносятся с ранее написанными произведениями: сонатами (особенно их частями Andante и скерцо) и скерцо op.4 [1, 215- 226; 2, 71-72; 5, 70-71].

Примечательно, что одночастные фортепианные произведения Брамса (баллады, рапсодии, интермеццо, каприччио) имеют много общего, в большинстве случаев как будто являются жанрами одного порядка. Деление их на произведения крупной формы и миниатюры тоже достаточно условно. В них одинаково часто встречается сложная трехчастная форма, хотя, конечно, для миниатюр более характерна простая. Между ними нет четких границ, и это видно уже в op.10. В балладах №3 и №4 нарушается характерный для этого жанра синтез эпического, лирического и драматического. В балладе №3, которой к тому же дан подзаголовок «Интермеццо», перевешивает драматическая составляющая, сочетающаяся со скерцозностью; в балладе №4 определяющей является светлая лиричность и совершенное отсутствие драматических контрастов.

Произведения, которые действительно называются балладами, появляются у Брамса в op.10 и op.118 (баллада соль минор, №3), однако присутствие этого жанра ощущается и в других опусах. Так происходит потому, что некоторые

интермеццо и каприччио достаточно сильно приближаются к балладам и как будто даже иногда заменяют их.

Миниатюры, которым присущи балладные черты, встречаются уже в *op.76*. Это два каприччио фа-диез минор и до-диез минор (в последнем слышатся отголоски третьей баллады Шопена). Каприччио №1 ре минор из *op.116* напоминает своим настроением балладу об Эдварде, причем как вокальное ее воплощение, так и фортепианное, с которым еще совпадает и его тональность. В интермеццо до-диез минор *op.117* №3 присутствует характерное для романтической баллады соединение общей лиричности тона с эпическим тематизмом и неуклонным драматическим развитием [6, 92-94].

Каждая баллада *op.10* имеет свое индивидуальное решение. Их различие позволяет взглянуть на жанр фортепианной баллады именно через призму творчества Брамса и увидеть разные трактовки этого жанра.

Целостность опуса можно увидеть в тональном плане: ре минор — Ре мажор — си минор — Си мажор. Примечательно, что си минор и Си мажор возникает уже в средней части первой баллады и сопоставляется там с Ре мажором. Во второй балладе эти тональности снова появляются, и уже на более продолжительных отрезках времени; Ре-мажор — основная тональность, си минор и Си мажор абсолютно преобладают в средней части и начинают влиять на тональность основной темы в репризе. Получается, что тональности третьей и четвертой баллад как будто постепенно «выращиваются». Таким образом, в балладах *op.10* обнаруживаются внутренние связи, позволяющие считать их своего рода циклом. Также их можно уподобить сонатному циклу, где первая выполняет функцию сонатного *allegro*, вторая — медленной части, третья — скерцо, а четвертая — лирического финала-эпилога. Кроме того, все эти баллады создавались в одно время, что говорит о неслучайности возникновения в них тональных и смысловых связей. Подобный принцип свойствен и опусам миниатюр, где пьесы не слишком циклически связаны друг с другом и могут существовать отдельно, но в то же время при взгляде на них в целом можно

заметить последовательное развитие мысли и нередко общие закономерности
тонального плана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / пер. с нем. — М.: Музыка, 1965. — 320 с.
2. Друскин М. Иоганнес Брамс: монографический очерк. — 4-е изд. — Л.: Музыка, 1988. — 180 с.
3. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. — М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — 690 с.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века: сб. ст. Вып. 2 / ред.-сост. И. Бэлза. — М.: Музыка, 1990. — 256 с.
5. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. — М.: Музыка, 1986. — 384 с.
6. До Л. Колыбельные страдания И. Брамса, ор. 117 // КиберЛенинка. — 2021. — № 1. — С. 91–95. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolybelnye-stradaniya-i-bramsa-or-117> (дата обращения: 17.03.2026).
7. История всемирной музыки. Ч. 1. Лекция 18: И. Г. Гердер и глобальный момент истории мировой музыки // Открытый университет Казахстана. — URL: https://openu.kz/storage/lessons/3175/istoriya-vsemirnoy-muzyki-chast-1_18_lecture.pdf (дата обращения: 17.03.2026).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Текст баллады «Эдвард» в переводе А.К. Толстого

«Чьей кровью меч ты свой так обагрил?

Эдвард, Эдвард?

Чьей кровью меч ты свой так обагрил?

Зачем ты глядишь так сурово?»

«То сокола я, рассердяся, убил,

Мать моя, мать!

То сокола я, рассердяся, убил,

И негде добыть мне другого!»

«У сокола кровь так красна не бежит,

Эдвард, Эдвард!

У сокола кровь так красна не бежит,

Твой меч окровавлен краснее!»

«Мой конь красно-бурый был мною убит,

Мать моя, мать!

Мой конь красно-бурый был мною убит,

Тоскую по добром коне я!»

«Конь стар у тебя, эта кровь не его,

Эдвард, Эдвард!

Конь стар у тебя, эта кровь не его,

Не то в твоём сумрачном взоре!»

«Отца я сейчас заколол моего,

Мать моя, мать!

Отца я сейчас заколол моего

И лютое жжет меня горе!»

«А грех чем тяжёлый искупишь ты свой,

Эдвард, Эдвард?

А грех чем тяжёлый искупишь ты свой?

Чем сможешь ты с совести ношу?»
«Я сяду в ладью непогодой морской,
Мать моя, мать!
Я сяду в ладью непогодой морской,
И ветру все парусы брошу!»
«А с башней что будет и с домом твоим,
Эдвард, Эдвард?
А с башней что будет и с домом твоим,
Ладья когда в море отчалит?»
«Пусть ветер и буря гуляют по ним,
Мать моя, мать!
Пусть ветер и буря гуляют по ним,
Доколе их в прах не повалят!»
«Что ж будет с твоими с детьми и с женой,
Эдвард, Эдвард?
Что ж будет с твоими с детьми и с женой,
В их горькой, беспомощной доле?»
«Пусть по миру ходят за хлебом с сумой,
Мать моя, мать!
«Пусть по миру ходят за хлебом с сумой,
Я с ними не свижуся боле!»
«А матери что ты оставишь своей,
Эдвард, Эдвард?
А матери что ты оставишь своей,
Тебя что у груди качала?»
«Проклятье тебе до скончания дней,
Мать моя, мать!
Проклятье тебе до скончания дней
Тебе, что мне грех нашептала!»