



Владислав Девуцкий

Ранние симфонии Густава Малера

на пересечении романтических и
модернистских тенденций



Palmarium
academic publishing

Владислав Девуцкий

Ранние симфонии Густава Малера
на пересечении романтических и модернистских
тенденций

Palmarium Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

Palmarium Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@palmarium-publishing.ru

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-639-76065-1

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2014 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Первая симфония Густава Малера: в поисках концепции.....	13
Художественная концепция Второй симфонии.....	35
Особенности тембровой драматургии в Третьей симфонии.....	53
<i>Литература</i>	80
References.....	81

Введение

Рубеж XIX–XX столетий для европейского искусства стал важнейшим и во многом переломным этапом его развития. Фигура Густава Малера видится в этом процессе весьма заметной и значительной, но детальную картину его влияния в основные формы художественно-эстетического переворота *fin de siècle* музыковедение (как наше, так и западноевропейское) еще не отразило.

Искусство модернизма (в том числе, и музыкального), определившее собой основную стержневую компонент эстетической платформы новейшего времени принято связывать с началом XX века. Его яркие музыкальные образцы – это «Море» (1903–1905) Клода Дебюсси, «Жар-птица» (1910), «Весна священная» (1913) Игоря Стравинского, «Ожидание» (1909), «Лунный Пьеро» (1912) Арнольда Шёнберга. На этом фоне в творческом багаже Густава Малера можно было бы говорить о некоторой связи с модернистской эстетикой его Восьмой симфонии (1906) и «Песни о земле» (1907–1908).

Однако подобная чисто хронологическая констатация не дает адекватного понимания многих особенностей первых четырех симфоний композитора, написанных много раньше (1884–1901), но имеющих уже многие характерные черты упомянутых сочинений, причем, даже в еще более яркой и выраженной форме.

Известно, что музыку Малера многие его современники не принимали и не понимали, и вовсе не потому, что она была излишне сложной или непривычно экстравагантной (скажем, язык Гуго Вольфа или Макса Регера заметно сложнее и изощреннее). Наоборот, мелодика, гармония, форма, семантический ряд этих произведений по преимуществу широкодоступны, можно сказать, демократичны. Серьезные критики, привыкшие к проявлениям безукоризненного мастерства Брамса, Дворжака, Чайковского, Грига, упрекали раннего Малера в банальности, примитивизме, позёрстве, наивно выраженной программности.

В то же время для композиторов нового радикального направления Малер всегда оказывался фигурой знаковой и чрезвычайно им близкой. О своем почтении Малера не раз говорили не только Шёнберг, Веберн, Берг, которые на ш

его лично, но и Булест, Хенце, Лаксман, Шнебель, Лингетти, Ружичка, Берно, Штокхусен, Циммерман [4]. Данное противоречие кажется неразрешимым до той поры, пока мы не выйдем на понимание музыки Малера именно в свете эстетики наступающей эпохи модернизма, которую гениальный слух композитора задолго предвосхитил. Чтобы не заявлять прямо, что Малер 80–90-х годов законченный модернист (первый опубликованный манифест, провозглашающий наступление нового направления, вышел в Вене только в 1890 году, причём композитор жил тогда вдалеке от Вены), будем говорить о своеобразном историческом этапе – *протоимпрессионизме* Малера.

Интересно то, что протоимпрессионизм раннего Малера содержит в себе большое число факторов, весьма типичных и специфичных для всей художественной системы классического европейского модернизма. Аналогично, историки искусства наблюдают появление многих протоимпрессионистских черт в литературе, поэзии, изобразительном искусстве конца XIX века.

Краеугольные элементы его рождались в живописи импрессионистов, в литературных произведениях Оскара Уайльда, например, в его «Портрете Дорриана Грея» (1891). А. Тихомиров [12] выделяет среди предшественников экспрессионизма бельгийского художника, англичанина по рождению Джеймса Энсора (1860–1949), норвежца Эдварда Мунка (1863–1944), швейцарца Фердинанда Ходлера (1863–1918) и голландца, развившего свое творчество на почве французской школы Винсента Ван Гога (1853–1890). Бросается в глаза то, что эти живописцы – ровесники Малера, да и самому Малеру посчастливилось прожить некоторое время в новейшей эпохе. Но самое интересное то, что полотно – предшественники модернизма – появляются почти одновременно в период 1888 – 1894 годов – именно во время создания Второй и Третьей симфоний Малера. Это «Въезд Христа в Брюссель» (1888), «Дерущиеся скелеты» (1891) Энсора, «Крик» Мунка (1893), «Ночь» (1890), «Эвритмия» (1893) Ходлера, «Ночное кафе» (1888), «Пейзаж в Овере после дождя» (1890) Ван Гога. В эти же годы Альбер Орье выводит первые правила нового направления: «Естественная и конечная цель живописи, как и всякого искусства, не может состоять в прямом изображении предметов. Его высшая цель – выражать идеи своим особым языком» [цит. по: 12, 38]. Орье считал, что «произведение искусства

должно быть: 1) идейным, потому что единственная цель его выражение идеи; 2) символическим, потому что оно выражает идею посредством формы; 3) синтетическим; 4) субъективным; 5) декоративным [там же].

«Ключевым событием так называемого "классического модернизма" в Австрии – пишет А. Жербин – явилось творчество писателей и поэтов, входивших в группу "Молодая Вена" (Das Junge Wien) – Артура Шницлера, Гуго фон Гофманстала, Петера Альтенберга и нескольких других. В первой половине 1890-х годов они собирались в кафе "Гринштайль", которое стало своего рода штабом нового направления. Роль организатора и идейного вдохновителя взял на себя Герман Бар, выдвинувший программу преодоления натурализма, оплотом которого считали Берлин» [7, 147]. Эссе Бара «Модернизм» – первый и единственный программный манифест «Молодой Вены» был напечатан в 1890 году. «Эпоха больна и уже нет сил выносить боль. Все призывают Спасителя, и распяты – повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это – последние судороги человечества... Мы или возвысимся до божеств, или сорвемся в ночь, в пустоту» [13, 189].

Возвращаясь к фигуре Малера, и вне зависимости от того, разделял он или нет позицию писателей «Молодой Вены», мы с удивлением обнаруживаем, что уже ко времени написания Первой симфонии (1884–1888), а тем более во время создания Второй (1888–1894), композитор обладал всеми качествами, присущими нарождающемуся на его глазах модернистскому искусству (в том числе, его экспрессионистической ветви). Его оркестр предельно детализирован и красочен, мелодические формулы просты и лапидарны (принцип *декоративности*). Его мировосприятие крайне *субъективно*, оно питается многими уникальными источниками, круг которых присущ только Малеру. Замыслы Малера обладают свойством *синтетичности*, так как он постоянно привлекает, помимо музыкальных идей, яркие литературные, поэтические, живописные, фольклорные, библейские, философские образы. Малеру присущ и *символический* план выражения. Он сам создает многочисленные философски-опозитивированные символы и воплощает их в четко очерченных лейтмотивах, лейтгармониях, лейттембрах, драматургических решениях, изобретательных тональных планах. Наконец, все симфонические концепции композитора нанизаны на массивную

исключительно подлинно. Он пытается отобразить многомерные проявления жизни, сознания, фантазии, религиозных представлений, спаянных в единый акт чувственного выражения.

Вполне понятен и закономерен неподдельный интерес к малеровскому творчеству, огромный пиетет его личности в кругах крупнейших композиторов XX столетия, развивавших разные направления музыкального авангарда. Для всех них Малер знаменует наступление новейшей истории музыки, разрывающей оковы романтизма.

Но драма творческой судьбы самого Малера видится в том, что, обладая исключительно оригинальным среди всех современных ему музыкантов талантом, восторженно направленным к экспрессионистическому и в целом модернистскому мировидению, оказавшись в самом эпицентре формирования нового художественного течения не только в музыке, но и во всей системе европейской культуры, композитор, видимо, не смог это осознать в той полной мере, которая позволила бы ему раскрыть свой талант именно в этом направлении. Все сложно выстроенные содержательные коллизии, все «странности» его музыкальных замыслов, постоянное совмещение, казалось бы, несовместимого происходят из того, что «де юре» он желал бы продолжать линию традиционного позднеромантического симфонизма. Носителями идеальных моделей симфонии оставались для него Бетховен, Брамс, Брукнер, Дворжак. Однако всё его существо выражало нечто иное и в нарождавшемся модернистском мире композитор чувствовал бы себя совершенно естественно. Тем не менее, в реальной действительности ему приходилось мучительно бороться за свое место в уже сложившемся высочайшем европейском ареопаге, мистически застывшем в ожидании неотвратимых исторических перемен.

Именно с этих позиций понятно то, подчас «алогичное», сопряжение несочетаемого, которое постоянно обнаруживается у раннего Малера.

Наиболее ярким компонентом в этом плане выглядит сопряжение в едином замысле стилистически разнородных фрагментов музыки (будущая полистилистика) – то, что не могли простить композитору его именитые современники. Н. А. Римский-Корсаков просто уничтожает партитуру Второй симфонии Малера, называя ее «бездарной и безвкусной». «Это какая-то горделивая им-

привинция на бумаге, причём сам автор вперед не знает, что у него будет в следующем такте. Обидно, право, за него, как за музыканта¹. И это говорит большой мастер, вскорости сам поспешающий в лоно музыкально-театрального модернизма!

Кричащие стилистические контрасты видятся в трактовке *Похоронного марша* Первой симфонии. Чем обосновано его появление в цикле и какова природа выраженной здесь траурности?

Значительные трудности для традиционно мыслящего аналитика, исходящего из позднеромантической парадигмы малеровского творчества, вызывает трактовка концепции финала Первой симфонии – резчайший контраст между тремя первыми частями (включая *Marcia funebre*) и началом финала с его катастрофическими и апокалиптическими мотивами просто обескураживает.

Программное название первой части Второй симфонии – «Тризна» – не имеет ничего общего с существом этого обряда. Это типично романтическое бурление страстей типично романтического героя, неудовлетворённого своей судьбой. Однако в свете нарождающейся модернистской эстетики рассогласование названия и содержания является обычной практикой.

В протомодернистском ключе становится понятной «Проповедь Антония Падуанского рыбам» – третья часть Второй симфонии Малера, находящаяся в непосредственном и противоречивом соприкосновении с лучезарным *Urlicht* следующей части.

Противоречивость и внутреннюю неустойчивость всей концепции Второй симфонии, не вписывающейся в традиционные нормы, видимо, сознавал и сам Малер. Что-то неуловимое его не устраивало: он долго и мучительно искал решение финала, которое в итоге всё-таки оказалось великолепным. Затем он стал подозревать (и не без оснований), что первая и вторая части плохо стыкуются в стилистическом отношении и предписал дирижерам устраивать значительный перерыв (не менее пяти минут) между первой и последующими частями, хотя сама первая часть здесь не столь уж и масштабна (примерно четверть от хронометража всего произведения).

Современному слушателю, закаленному в горниле музыкального модернизма и привыкшему уже к куда более значительным контрастам и конфликтам, совпадение образных коллизий первой и второй частей уже не видится столь кричащим. Даже с точки зрения типичной романтической концепции, к которой отсылает образный строй первой части (с ее романтическим героем и его неудовлетворенными жизненными стремлениями), изящный лендлер второй части – достаточно привычное переключение в сферу идеального, гармоничного, красивого – всего того, чего нет в бурлении и кипении возбужденных тисней «Тризна». Конфликт здесь лежит гораздо глубже.

Одна из самых заметных акций первопроходцев музыкального модернизма – Дебюсси, Шенберга, Стравинского – связана с полным отказом от сонатной формы и сонатной драматургии. И это вполне закономерно, так как именно сонатность с ее жестким повествовательным нервом, конфликтностью, направленностью на поступательное становление, преобразование и логически мотивированный, узаконенный жизненными нормами, predeterminedный векторным развитием результат – кричаще противоречит модернистской эстетике, основой которой становятся совершенно другие принципы и художественные ценности. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии» – пишет Гофмансталь в 1895 году [цит. по: 7, 148]. «Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы – и впитывать, впитывать... Мы пилигримы чувственности, только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся» – это уже Г. Бар [13, 190].

Видимо в глубине своей души и Малер понимает, что традиционная сонатная драматургия от него достаточно далека и не способна адекватно выразить всю полноту его уникальных личных ощущений. Недаром, в первой части Первой симфонии намечаемая сонатность практически стерта куплетно-строфическим развитием песни *Ging heut' morgens übers Feld*. В первой же части Второй симфонии стирается конфликт сопряжения главной и побочной партий, заменяясь образной поляризацией не вступающих во взаимодействие миров. Вызывает недоумение точное репризирование главных партий после мощных драматических разработок, воссозданное как во Второй, так и в Третьей

симфониях. А ведь проблема кардинальной динамизации сонатной репризы была решена еще Гайдном (например, первая часть сонаты *e-moll* 1778 года или вторая часть сонаты *As-dur* 1786 года).

Таким образом, драматургия сонатной формы перестает удовлетворять специфичности творческих задач Малера. Для Второй симфонии это оборачивается композиционной слабостью и даже инородностью первой части в составе данного симфонического цикла. Может быть, именно это обстоятельство повлияло на решение делать пятиминутный антракт между первой и последующими частями? Композитору казалось, что здесь существует резкий *стилистический* перепад, хотя гораздо точнее определить этот перепад как *художественно-эстетический*.

Симптоматично, что подсознание композитора не отреагировало на гораздо более значительный стилистический перепад между саркастически-пародийной третьей и возвышенной четвертой частями симфонии. У Малера эти части, наоборот, идут *attacca*, что уже напрямую выражает модернистскую эстетику, согласно которой симфоническое полотно (как литературное или живописное) в XX столетии может смело сопрягать самые далекие музыкальные образы и срезы жизни.

Даже опытные музыканты и критики могут оказаться безоружными перед загадками драматургического замысла Третьей симфонии Малера. Сам композитор планировал отразить в ней некую пантеистическую концепцию, объемлющую почти всё мироздание. Шесть (или даже семь!) частей этого произведения по очереди должны были «рассказывать»: о «лете, шествующем вперед»; о «цветах на лугу»; о «зверях в лесу»; о ночи; об «утренних колоколах»; о любви; о «небесной жизни»².

Уже после завершения работы Малер отказался от публикации своей программы. Но большинство исследователей до сих пор держится за неё, считая, что в ней запечатлены эти яркие образы. Что касается «ночи» и «утренних колоколов» – здесь соответствие очевидное. В четвёртой части используется текст Фридриха Ницше «О человек! Внемли! Что говорит мне глубокая полночь?» из

² Из письма Ф. Лёру от 29 августа 1895 года // Густав Малер. Письма. – СПб.: Изд. Им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 221–222.

философской поэмы «Так говорил Заратустра». В пятой детской хор имитирует звон колоколов (в партитуре введены и сами колокола). Однако остальные четыре части в том виде, который они приобрели в результате шлифовки замысла, имеют мало общего с первоначальной программой.

Сейчас трудно проследить за ходом авторской мысли композитора. Чисто внешне действительно создается впечатление, что Малер вознамерился создать некий симфонический суперцикл, который отразил бы все (или, по крайней мере, многие) стороны мироздания. В подобной всеохватной широте замысла также проявляются некоторые эффекты, свидетельствующие о латентном движении эстетического вкуса композитора в направлении модернизма: синтетичность средств выразительности, повышенный концептуальный тонус, использование антагонистически разнородных жанров и поэтических текстов, четверной оркестр, детский и женский хоры, солирующий голос, текст Ницше, детская песня *Es saengen drei Engel* («Три ангела пели») на текст из сборника Ариана и Бриггана.

Тем не менее, под внешне грандиозной пантеистической концепцией спрятана совсем другая – чисто *романтическая* – история.

Сложные взаимоотношения идей, некоторая пестрота и даже логическая запутанность композиционных решений ранних симфоний Малера с точки зрения высокой романтической эстетики может действительно вызывать серьезные нарекания. Но в том то и дело, что ранний Малер почти всецело принадлежит уже идеологии XX столетия и к его «странным» музыкальным замыслам не применимы оценки романтизма.

Протоиндустриальная точка зрения, наоборот, открывает перспективы всестороннего и полноценного понимания малеровских идей, причём, таким образом, что гений Малера высвечивается во всём своём величии. В этом же ключе более чётко видятся исмиуемые просчёты великого композитора, вызванные его двойственным историческим положением, тем более, что своего истинного места в истории музыки он так и не осознал.

Первая симфония Густава Малера: в поисках концепции

В постромантическом шлейфе западноевропейской музыки Густав Малер – одна из самых ярких, но и самых противоречивых фигур. С одной стороны, образно-эмоциональный мир его симфоний – от Первой до Девятой – целиком укладывается в романтическую концепцию, наметившуюся творчеством Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, позднее Чайковского и Дворжака. Все его замыслы, даже самые грандиозные, облечены в весьма прозрачные семантические одежды, все художественные знаки прекрасно угадываются и легко прочитываются. Однако сами сопряжения этих знаков, формы выражения, внутренний тип логики и драматургической мотивации совсем не так просты и совершенно не очевидны. В выражении собственной системы мироздания и мировидения Малер не только уникален, но подчас и непредсказуемо парадоксален. Многие в его симфонизме, даже то, что считается само собой разумеющимся, являют скорее некие загадочные и таинственные послания потомкам.

Малер обладал мощным синтетическим талантом. В одном лице он сочетал роли поэта, режиссера, руководителя и дирижера оркестра, художника и композитора. Его ранние кантаты и вокальные циклы открывают молодого автора с безгранично богатым внутренним миром, порой захлестывающим его самого. Ему трудно бывает совладать с той бурей эмоций и калейдоскопом музыкальных образов, которые рождаются в его синкретически организованном воображении. Музыку он никогда не мыслит автономным видом искусства, считая, что она всегда должна отображать яркие жизненные реалии, правда, в преломлении личностного художественного взгляда. Он самый истовый романтик конца романтической эпохи и, безусловно, самый первый полностью сложившийся к началу 80-х годов XIX века *модернист* европейского искусства.

Исследовать симфонические полотна Малера трудно и опасно именно с той стороны, что сам он многократно пытался выразить свои музыкальные за-

мысли в словах и поэтически сотканных литературно-философских образах. Его первоначальные намерения, его планы, личные оценки, его программы, самокритические суждения, кажется, должны бы помогать в трактовке его сочинений. Однако на деле они часто скорее запутывают исследователя, направляя его нередко по ложным или недостаточно мотивированным путям. Происходит же это по одной важной причине: в ходе конкретного воплощения исходного замысла композитор последовательно погружается в музыкальную стихию, которая начинает властно диктовать ему свои имманентно ей присущие требования. И чуткий, поддерживаемый глубоко спрятанной многомерной интуицией, автор никак не может их обойти. В результате рождается произведение, логика которого может весьма сильно разниться с концепцией первоначального замысла. Это отличие способно уловить тот внимательный аналитик, сознание которого не обременено никакими предварительными ожиданиями. Сам же композитор, находящийся *en train* процесса, не способен его ощутить!

В работе с равными малеровским опусами резко прочерченные особенности композиторской психологии проявляются чрезвычайно ярко. Большинство исследователей, как уже говорилось, поддаются под магнетическое воздействие былой через край программной фантазии композитора и это мешает им оценить сочинение более объективно и музыкантски более мотивировано. Это в полной мере (а, возможно, и более всего) относится к Первой симфонии.

Объективные характеристики симфонии, накладываясь друг на друга, создают весьма сложно организованный семантический «коктейль», понятный только сквозь призму эстетики еще неведомого, робко зарождающегося модернизма. Что же мы имеем?

- сочинение еще молодого автора;
 - основная тональность *Ре-мажор*, направляющая восприятие в сторону светлых, жизнеутраченных образов;
 - исходный программный замысел опирается на роман Жан-Поля «Титан», в связи с чем и симфонию Малер первоначально нарёк этим именем;
 - первый вариант симфонии был *пятичастным* циклом;
 - установившийся позднее вариант – более привычный *четырёхчастный* цикл:
 - широко присутствует и развивается цитируемый материал: это вторая и финальная – четвертая – части ранее созданного вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», а также напев популярного во многих европейских странах *четырёхголосного* канона «Братец Мартин»;
 - в третьей части, написанной в одноименном *ре миноре*, привлекаются средства выразительности, копирующие похоронное шествие;
 - композитор называл эту часть «Траурный марш в манере Калло», намекая на черты гротеска и гиперболы, характерные для художественной манеры этого живописца;
 - композитор говорил, что музыкальные образы марша навеяны мотивом старинной немецкой сказки, в которой лесные звери собираются вместе, чтобы похоронить охотника;
 - финал первоначально имел название *Dall' Inferno al Paradiso* («из Ада в Рай»);
 - финал тонально разомкнут: начинается он в *фа миноре*, заканчивается в *Ре мажоре*, возвращаясь к исходной тональности;
 - начальные образы финала резко контрастны всему предшествующему материалу; они рисуют некую психологическую катастрофу, которая почему-то (?) трансформируется в картины счастья и торжества света.
- Ассоциативный ряд здесь чрезвычайно широк и, можно сказать, пёстр, поэтому анализ содержательно-драматургической концепции, сформированной

на острие модернистской семантики, представляет собой весьма нелегкую задачу.

Ключевой момент симфонии – это *Похоронный марш* третьей части.

Направляются параллели замысла Первой симфонии Малера с близкими ей концепциями Третьей симфонии Бетховена и Второй фортепианной сонаты Шопена. Более близкие аналогии можно провести с *Marcia funebre* Шопена. Сама марши у Бетховена и Шопена сильно разнятся: бетховенский – скорее скорбное размышление о гибели; шопеновский концентрируется на собственно похоронном шествии, которое выражено с поразительной точностью: механистические ритмоформулы, мерные повторы, жесткие и грубоватые фактурные коды, словно постоянно преодолевающие боль и страдание.

Вступление похоронного марша у Шопена (впрочем, как и у Малера) может показаться несколько неожиданным, так как окончание первой части сонаты вроде бы ничего трагического не содержит. Скерцо, предшествующее маршу, – хотя и фантазийно украшенное, несколько мистическое – но всё-таки это *скерцо*. Появление *Marcia funebre* для неподготовленного слушателя может восприниматься как «гром среди ясного неба». Но именно эта часть становится ключевым моментом для разгадки шопеновской концепции. Во-первых, проясняется знаковый смысл тональности *b-moll*, которая воспринимается теперь символом трагичности, равной *си минору*, только еще более сумрачному и безжалостному. Во-вторых, этот внезапный поворот освещает новым светом и первую часть. Становится ясным, что приподнятое мажорное окончание первой части обыгнано и подразумевает совсем другую коллизию.

Вспомним, что применявшееся довольно часто венскими классиками редуцирование главной партии в репризе – Шопен впервые заменяет полным ее сокращением. Репризы главной партии здесь нет вообще, зато побочная проводится целиком, только перемещенная в основную тональную сферу *Си-бемоль* мажора. Обычно музыковеды объясняют этот факт тем, что материал главной партии слишком обильно размазывается в разработке и как бы исчерпывает тем самым свой образный потенциал (попросту сказать: он в некоторой степени на-

дест). С точки зрения формальной логики это понятно, но ведь речь идет о главной партии – символе романтического героя, который сражается за свое счастье, свои мечты с неумолимой судьбой (олицетворенной здесь темой вступления).

Поначалу кажется, что драматургическое решение сонатной формы у Шопена традиционно. Вступление – образ рокового начала. С главной партией вводится характеристика героя – эмоционально взвинченного, потерявшего почву, уже готового к поражению (рыхлые, разомкнутые структуры, никуда не ведущие эмоциональные подъемы). Побочная партия – проведенная в параллельной тональности *Des-dur* – олицетворяет образ романтической мечты: манящей, пьянящей, но, увы, далекой. Результатом бурной разработки, в которой дано прямое противопоставление темы рока и интонаций главной партии, как раз и является новый тип шопеновской репризы, с полной редукцией главной партии.

Широкое, полномасштабное, захватывающе красивое изложение побочной, транспонированное в основную тональность, словно бы символизирует торжество победы: герою *удалось* завоевать, вопреки силам рока и внутренней романтической неустроенности, объект своей мечты. В своем полнокровном лирическом облике образ побочной партии явлен в «зоне существования» главного героя. Всё было бы так, если бы не зловещий срыв: в момент окончания побочной партии, в преддверии ослепительного сияния заключительной тоники, в грубых басовых октавах зловеще клокочут мотивы отсутствующей главной партии. Эти отголоски конечно же мотивированы осуществленной редукцией, но основная идея Шопена, видимо, в другом. Герою удалось отстоять свою мечту, завоевать объект ее..., но ценою *утраты себя!*

Только в таком контексте можно понять шопеновский *Marcia funebre*, оплакивающий несостоявшуюся судьбу. Тогда лишь и в скерцо начинают различаться зловещие, подчас inferнальные черты. И только тогда явственно вырисовывается смысл финала – с его безостановочным кручением вихря в отсутст-

вне какого-либо различного тематизма. Это символ распавшегося атомарного движения природной стихии, безразличной к судьбам людей.

Возвращаясь к Малеру, попробуем понять феномен его *Marcia funebre*. Спящая возвышенно-восторженная идиллия первой части и грубоватая народно-жанровая патетика второй *никакого траурного марша* не предполагают. С ним более или менее сопрягется разве что начало финала: бурлящего, гневного, даже inferнального (судя по готовившемуся программному подзаголовку). Тем не менее, Малер избирает в качестве модели именно шопеновский вариант – долготное сумрачное скорбное шествие. Элементов сходства здесь предостаточно. Однообразный покачивающийся ход глубоких басов, многочисленные повторы фигур, усугубленные бесконечным канонем, глухие низкие тембры, в частности контрабаса-соло в его высоком регистре.

Marcia funebre Шопена имеет четкую образную корреляцию: трагедийный поворот связан именно с главным героем. Это подчеркнуто использованием основной тональности и непосредственным родством тематизма, восходящего к интонациям главной партии первой части.

Малер делает то же самое: возвращается основная тональность (правда, в ее минорном варианте). Нисходящие басовые кварты, с одной стороны – характерная десталь марша, но с другой – прямая аналогия с нисходящими квартowymi ходами начала первой части. Оминоренный вариант канона «Братец Мартин» также близок некоторым тематическим элементам первой части, в частности, восходящим интонациям песни *Шел я нынче утром*, положенной в основу главной темы и олицетворяющей образ главного героя симфонического полотна. Таким образом, похоронное шествие можно ассоциировать именно с романтическим героем (авторская ассоциация с *похоронами охотника*, видимо, осталась в далеких неясных планах).

Стоит оговорить и семантику цитируемого канона. Исходно это веселая, несколько комическая песня молодых людей, студентов, весьма распространенная в европейских странах. Но в миноре она, действительно, утрачивает и комизм, и веселость. В ней появляется именно тот характер четкой, неотврати-

мой поступи, что типичен для похоронного марша. По свидетельству Н. Бауэр-Дехнер «Малер говорил, что когда он был ребенком, «Братец Мартин» казался ему не веселым, как его всегда пели, а глубоко трагическим, и он уже тогда услышал в нем то, что позже развил» [цит. по: 2, 64].

Избрание столь известной песни может иметь и знаковый смысл – хоронят все и хоронят как бы по-настоящему. Единственно, что выдает здесь аллегорию – скрытый гротеск, но ведь это и ожидалось (*Марш в манере Калло*). Гротесковых черт много: несколько искаженные тембры; нарочитое имитационно-механистическое вступление голосов (запрограммированное каноном). Подголосок в партии гобоя не сходится окончанием с фактурными пластинами (давая саркастические параллельные ноты). Многие мелодические обороты трактуются композитором в явно пародийной манере (напоминая душеспирательные напевы венгерских цыган или уличные песни).

Зато в трио этой части (написанной в сложной трехчастной форме) используется (практически целиком) завершающий фрагмент песни Малера *Die zwei blauen Augen* («Голубые глазки») из *Песен странствующего подмастерья*. Это финальный номер цикла и в нем отражены сложные чувства покинутого человека – отчаяние, тоска, и в то же время желание покоя, забвения. Важно, что начальный раздел этой песни тоже имеет характер траурного марша с типичными жесткими пунктирами и мерной поступью минорного баса. Поэтому сопряжение образов, данных в крайних частях и трио, является вполне закономерным. Единственное видимое противоречие – отсутствие здесь гротеска, явное преобладание печально-меланхолической лирики. Но в этом и сила воздействия трио: оно позволяет рассмотреть за внешней бравадой и самоуничтожающей иронией ранимое сердце романтического героя, его боль и безнадежную усталость.

Весьма интересно вводится реприза марша. Без всякого перехода, чистым сопоставлением вторгается *es-moll*, абсолютно чуждый всему предшествующему изложению. В воображении может возникнуть несколько комическая картина: словно отставший от процессии человек, погруженный в живые воспомина-

ния, вдруг обнаруживает, что он остался и опростетью бросается влогонку – отсюда и тональность и темп – всё неважно. Правда, через некоторое время целостность трагического кюртажа восстанавливается и возвращается «серьезный» исходный ре минор.

Значительные трудности для аналитика вызывает трактовка концепции финала. Завораживающе действует программный замысел композитора. Это и упоминание балзаковской «Человеческой комедии» в виде общего подзаголовка для двух последних частей, и *Dall' Inferno al Paradiso*, заданного финалу в виде программы. Формально резчайший контраст между первыми частями (включая *Marcia funebre*) и началом финала, с его катастрофическими и апокалипсическими мотивами, вполне соответствует общему композиторскому замыслу. Не противоречит он даже последовательности событий: некто умер, его хоронят (пусть и с пародийно-гротесковыми ужимками) и далее этот некто падает в ад (а затем почему-то в рай?).

Сложность здесь в установлении приемлемой мотивации для всей концепционной фабулы. Начнем с того, что собственно «Раем» у Малера оказывается всё звуковое многоцветье первой части, символизирующее «Дни юности» и «Весну без конца» (намечавшиеся подзаголовки для первого раздела и первой части симфонии). Но именно этот тематический материал дважды прерывает ход развертывания Апокалипсиса и, в конце концов, триумфально венчает ослепительную *Pe majestue* коду финала. Но тогда получается, что финальный «Рай» заявлен Малером в самом начале произведения – этот *Paradiso*, ассоциированный и с картинами природы, и с юношески восторженным чувством главного героя – окаямляет симфонию, создавая ему праздничную и светоносную арку.

Конечно, в аллегорическом смысле беззаботная счастливая юность, действительно, напоминает рай на земле и те вдохновенные страницы счастья, которые сопровождают проведение песни *Ging heut' morgens übers Feld*, создают

соответствующий эмоциональный настрой. Проблема в «Траурном марше». Зачем он счастливому человеку? И зачем ему Ад, страдания, духовные муки?

Одна из дополнительных мотивационных трудностей заключается в оценке того, насколько счастлив герой первой части. Не будем забывать, что цикл *Песни странствующего подмастерья* наследует тему шубертовского *Димею пути*, герой которого явно несчастен. Поэтому текст используемой из него песни *Ging heut' morgens übers Feld* лишь *поначалу* излучает свет. Окончание его достаточно безрадостно: «Счастье мне вновь жизнь сулит? Нет! Нет! Счастья нет, навеки путь к нему закрыт!» (перевод В. Машистова). Соответственно и образное решение песни в вокальном цикле претерпевает резкий излом, что подчеркивается последовательной сменой тональных красок (*D-dur* - *H-dur*, далекий и отчужденный *Fis-dur*). В симфонии же, наоборот: после насыщенного тонального плана проведений основной темы *Ре мажорное* звучание стойко возвращается, а в окончании части композитор даже вводит сугубо *комический* эффект залорного «оркестрового хохота».

Таким образом, концепционное решение Малера задает больше загадок, нежели дает на них ответы. В *прямом смысле*, которым обычно пользуются исследователи музыкального творчества, ход авторского повествования *логически не обоснован* и представляется некоей фантастической игрой композиторского воображения.

Собственно говоря, идея *фантастического*, чисто воображаемого не противоречит и романтическому миропониманию. «Фантастическая симфония» Берлиоза – лучшее тому подтверждение. Однако, фантазийные сцены у Берлиоза (Сон, сцена Шабаша) всё-таки имеют логически направленное обоснование: это *результат* острых психологических переживаний и потрясений романтического героя, символизирующих слом его внутреннего мира. У Малера никакого обоснования таких превращений нет.

Остается только одно предположение. Романтический герой Малера – очень молодой и, скорее всего, *очень счастливый* человек – лишь из чистого *любопытства* решает приоткрыть ящик Пандоры. Ему одновременно и

страшно, и чудно. За пологом человеческой смерти он видит смешные унылые
мимики провожающих, их (возможно) покаянное сочувствие, их напускную серьезность, а полчас и неуместную суету. И в этом же ящике Пандоры приоткры-
вается видение непомерных человеческих страданий, соотносимых либо с
этим, либо с тем другим миром.

Атмосфера начала финала (сходная с финалом бетховенской *Аттасио-
маты*) в контексте первых трех частей – уравновешенных и достаточно статич-
ных – поражает бурлением энергии, страстными монологами, кричащими зна-
ками беды. Но финал *Аттасиоматы* кипит от начала до конца. Малер же раз-
вращивает апокалипсические картины лишь до некоторого предела, после
которого следует постепенное ниспадение трагического эмоционального тону-
са, растворяющегося сначала в чудесной красоте побочной партии, а через ка-
кое-то время увозящего к жизнелюбивым образам первой части вплоть до гим-
нически триумфальной коды.

Итак, образы третьей и четвертой частей первой малеровской симфонии
не принадлежат реальному миру – это чистая игра фантазии и плод богатого
воображения, вполне свойственная молодому, эстетски воспитанному и роман-
тически настроенному герою повествования. Поэтому восприятие концепции
этого сочинения не должно опираться на слишком серьезную семантическую
позицию: многие замечания и программные заголовки композитора стоило бы
поставить «в кавычки» или увидеть за ними чисто модернистское несовпадение
названий и сути.

Когда-то Гилберт Честертон высказал мысли о творчестве Байрона, кото-
рые могли показаться странными, но сейчас они воспринимаются весьма акту-
ально. «Байрон и байронизм были куда лучше, чем нам кажется. Прежде всего,
мы ошибаемся, когда зовем Байрона пессимистом. Правда, он и сам так думал,
но мало-мальски знакомый с Байроном критик знает, что, пожалуй, никто из
умных людей не ошибался так на свой счет, как он.

Вряд ли можно серьезно считать, что байроническая страсть к пустынь-
ным местам и диким силам природы говорит о скепсисе и упадке духа. Если

человек гуляет один на берегу бушующего моря, если он любит горы, ветер и печаль диких мест, мы можем с уверенностью сказать, что он очень молод и очень счастлив». Другое дело, что доверчивые читатели Байрона и слушатели Малера склонны принимать иронический авторский комментарий за чистую монету.

Сюрреалистический «Крик» Мунка мог наводить страх на первых своих зрителей как в прямом, так и в переносном смысле. Скандальное закрытие (спустя два дня после открытия) его персональной выставки в Германии в 1892 году – одна из первых манифестаций активного неприятия экспрессионистического поворота живописи. Шокирующим действием обладали полотна Энсора Эпатирует уже само название картины «Въезд Христа в Брюссель» (почему именно в Брюссель?). Торжественную кавалькаду встречает толпа масок и отвратительных изуродованных лиц, напоминающих сюжеты Босха и Брейгеля.

Сам, чувствуя известные противоречия своей концепции, и будучи уже тонким психологом и музыкальным драматургом, Малер пытается особыми приемами соединить разнородные звенья повествовательной цепи в единое полотно. Отсюда монотематическое объединение основных интонационных комплексов, подготовка некоторых ярких фрагментов финала (в том числе и далекой тональности *f-moll*) уже в первой части и другие более тонкие детали.

Приняв за рабочую гипотезу данные существенные замечания, можем приступить к более подробному анализу симфонии.

На фоне большинства симфонических партитур конца XIX столетия форма первой части кажется весьма необычной, хотя именно она в наибольшей степени передает ее богатую образно-эмоциональную палитру. Основной этап изложения связан с мелодией песни *Ging heut' morgens übers Feld*, которая не только широко экспонируется, но и интенсивно развивается на всем протяжении части. Но обширное *Вступление* вводит ряд совсем иных образов. Это таинственное шелестящее начало, звучащее *pp* на доминантовой октаве *A – a* (элемент *a*):

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello 1, Cello 2, Contrabass 1, Contrabass 2, and Contrabass 3. The music consists of a series of descending notes, likely a chromatic scale or a similar melodic line, with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The notes are connected by slurs, and there are some accents or breath marks above certain notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the cellos and contrabasses.

Это исторически эпические ходы на кварту вниз, подготавливающие исходную интонацию главной партии и ряд других тематических элементов (b)

1. Тр. 1
1. Тр. 2
2. Тр. 1
2. Тр. 2
1. 2. Фанг.

Это яркие фанфарные зовы труб и валторн, раздающиеся как бы издали и превосходящие праздничную атмосферу части (с). Это крики кукушки, переданные той же нисходящей квартой (d). Это мягкий корал валторн как обратная сторона трубных фанфар (e):

Cor. F1
pp molto espress.
Cor. F2
pp espress.

Интересно, что и в партию труб, и в партию валторн Малер вводит пониженные ступени (es, b), подготавливая будущие щемящие подголоски *Traurigen* марша.

В качестве оттеняющего средства дается большой фрагмент с угрожающими хроматическими извивами виолончелей и контрабасов (f). Этот образ (который кажется даже несколько инородным в остальном светлом контексте) позволяет в дальнейшем связать бурную стихию финала с постепенным возвращением в лоно образов первой части:



Таким образом, тема песни *Gang heut' morgens übers Feld*, составляющая ядро первой части, основательно подготовлена целым сонмом звучащих символов. Видимо, не является случайностью то, что эта главная тема (g) изложена в полифонизированно, что прямо ведёт к фактуре канона *Братец Мартин* третьей части. Тем самым осуществляется семантическое сопряжение образа главного героя с неизбежным и пережитым им позже событием *Траурного марша*.

После *Gang heut' morgens übers Feld* развивается чрезвычайно широко, занимая практически всё пространство части. Тональный план ее проведенный позволяет трактовать форму как своеобразно претворенную *сонатную*, где одна и та же тема выполняет роль как главной, так и побочной партий (проведения в доминантовой тональности):

D-dur, A-dur, A-dur, D-dur, A-dur, Des-dur, As-dur, F-dur, D-dur, D-dur.

Подобная трактовка вполне возможна, так как в ранний период становления сонатной композиции (Станиц, Гайдн) тематизм побочной, действительно, мог быть производным от главной. Тем не менее, даже в таких случаях соната сохраняла бы присущую ей конфликтность, связанную с противопоставлением основной и доминантовой тональных сфер. В мажорской концепции, однако, именно конфликтность мажорных тональных сфер отсутствует. *Ля мажор* здесь - прямое продолжение сферы *Ре мажора*, только еще более светлое и

прямичное. Пара проведений *тоники* – *доминанта* составляет такую же неразрывную органичную целостность как тема и ответ в фуге. Потому с такой легкостью Малер многократно перебирает эти тональности. Подтверждением служит и пара *Ре-бемоль мажор* – *Ля-бемоль мажор*, данная в разработочном разделе.

Таким образом, болес всего форма первой части походит на *староконцертную*, где проведения ритурнеля строятся как раз по разбираемому типу. Известно, что староконцертная форма в первой половине XVIII века является самой сложной и развитой формой Барокко. Она может отобразить всё богатство музыкальной семантики той эпохи, в том числе и конфликтность. Но мажорная трактовка староконцертной композиции, как правило, сопряжена с передачей светлых, возвышенных образов. Развитой тональный план способствует лишь воплощению многокрасочности и полноты жизни.

Куплет песни в вокальном цикле построен из трех колен, которые звучат порой подряд, но нередко и порознь. То же строение и в теме главной партии:

The image shows a musical score for a symphony, likely by Gustav Mahler, based on the text. It features five staves: Bassoon (Bassol.), I. Flute (I. Flag.), Horn in F (Horn in F), Harp (Harp), and Cello (Cello). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pppp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Flute 1
Flute 2
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello I
Cello 2

pp
p
f
pp
pizz.
p
pp
pizz.
p

This musical score system includes parts for Flute 1, Flute 2, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello I, and Cello II. The Flute parts have rests followed by a melodic phrase starting with a *p* dynamic. The Harp part features a *f* dynamic. Violin I has a *pp* dynamic. Violin II has a *pizz.* marking. The Viola part has a *p* dynamic. Cello I has a *pp* dynamic. Cello II has a *pizz.* marking and a *p* dynamic.

Violin I
Violin II
Viola
Cello

pp

This musical score system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I has a *pp* dynamic and a complex melodic line with many accidentals. Violin II has a *pp* dynamic. Viola has a *pp* dynamic. Cello has a *pp* dynamic.

Но наблюдаются отличия в композиции и тональном развитии. В песне три куплета: два проведены в *Ре мажоре*, а последний модулирует в *Си мажор* и далее в *Фа-диез мажор*. В симфонии проведений гораздо больше, из них многие дают тему фрагментарно, подвергая ее мотивному развитию. В качестве интерлюдий, необходимых в структуре староконцертной формы звучат как разные колена (варьируемые припевы) песни, так и другие элементы. Один из них – хорал валторн в *Ре мажоре*, продолжающий их линию, начатую во вступлении (элемент *е*). Кроме того, Малер возвращает и остальные образы вступления, звучащие предьком перед репризами проведениями основной темы.

Наиболее важный драматургический поворот связан с введением тональности *фа минор*, символизирующей inferнальную стихию финала. Прорисованы и основные интонации главной темы финала (*ж*):

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features ten staves of music, each labeled with an instrument: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl B (Bass Clarinet), Fag (Bassoon), Cor F1 (Horn in F), Cor F2 (Horn in F), Cor F3 (Horn in F), Va I (Violin I), Va II (Violin II), V-la (Viola), Cel (Cello), and Kb (Double Bass). The music is written in F minor, as indicated by the key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *fp*. The notation is dense and characteristic of late Romantic or early 20th-century symphonic writing.

Эта своеобразная «предцитата» – символ рока – стоит в окружении фанфар материала с и ее тайный смысл может быть пока не вполне ясен. Возможно это как бы предчувствие возможной беды или ее тайный знак. Так как после введения *f-moll* тематизма довольно быстро возвращается ослепительный *Re мажор* (торжественный хорал валторн из тематической группы *e*), то можно спроецировать тождественную ситуацию и на финал, в котором возвращение *Re мажора* наступают столь же стремительно и ситуационно слабо обоснованы. Скорее всего, Малер сам ощущал нестыковки своих композиционных идей и попытался соединить их в некую закольцованную систему. С точки зрения композиторской техники всё сделано правильно и точно. Однако «просчеты» в отображении жизненной правды остаются. Лишь с позиций модернистской эстетики описываемые эффекты выглядят как вполне естественные.

Намечавшийся подзаголовок второй части *Mit vollen Segeln* («На всех парусах») не вполне точно подходит к воплощенному в ее звуках образному строю. Скорее здесь отражено типичное для скерцозных частей жанровое начало: характер фактуры и ритмоформул близок простонародному лендлеру. Более изысканное звучание становится лишь в трио с его лирическим колоритом. Интересны тональные соотношения этих разделов: *A-dur* – *F-dur*. Обе тональности – активные участницы тематических проведений песни *Ging heut' morgens übers Feld*, чем композитор, видимо, подчеркивает прямое родство двух первых частей.

Таким образом, изложение *Лендлера* ничем не выдает последующий *Totenmarsch*, тем более, что заканчивается оно комическим эффектом трелей труб и всех деревянных духовых.

Форма третьей части типична для маршей – сложная трехчастная. Малер сумел выжать из канона *Братец Мартин* все его потенциальные ресурсы. С точки зрения семантики здесь поражает сверхуточенное сочетание почти настоящего похоронного шествия и пародийно-комического рыдания гобоев и труб:

rit. a tempo
 Ob.
 Hr.-be I
 Vn. I
 Vn. II
 V-la
 Ccl.
 Cb.

При желании, эту музыку можно сыграть и вполне серьезно, усиливая характер скорби и траурности. Тем не менее, эстетическая сниженность выбранного материала (популярнейшая студенческая песня) и мотивационная неподготовленность *Тотенмарша* неминуемо ведут композитора в сторону *комедийности*, к которой он, в силу своего романтического темперамента, вообще говоря, не слишком тяготел.

Введение в трио марша заключительного фрагмента песни *Die zwei blauen Augen* является поворотом к серьезному тону повествования. Вот поэтический текст этого фрагмента:

*Был нелегок путь, и в первый раз
 Под липой заснул я в предрассветный час.
 Ветер шумел в ветвях, и липа
 Роняла мне цветы на грудь.
 Тогда не знал я, что время
 Превращает в благо всё для нас!
 Всё, всё, – скорбь, любовь, мечты и сны!*

Показательна ассоциация с шубертовской «Липой». Безликое время обтачивает и сглаживает живые человеческие эмоции, и по-своему вроде бы примиряет героя с миром. Но в этом примирении Малер ощущает и горькую ноту разочарования. Это гениально выражено чисто музыкальными средствами: кажется, что устанавливается безмятежный *Фа мажор*, подчеркнутый мажорной терцией последней ноты солиста – *Ля*; и вдруг горестные мотивы в *фа миноре*, сопровождаемые ритмом исходного *Тотенмарша*.

(Интересно, продумывал ли композитор столь тонкие аналогии вокально-го цикла с симфонией, когда обрушивал на слушателей бушующий *фа минор* начала финала?)

В полном соответствии с двухуровневой системой образов, выстраивается форма финала – усложненная сонатная. Ее первая половина, наподобие структуры первой части, содержит несколько ярких образно-тематических элементов, по преимуществу резко контрастирующих с ранее отзвучавшими разделами. Это вихреобразный бурлящий водоворот струнных (материал *l*); это хроматические стенования деревянных и медных духовых (*k*); это восходящий лейтмотив-зов, заполняющий столь важную для Малера кварту – символ его романтического героя, но данный в ореоле инферальной фантазмагории (*l*); наконец, это тема главной партии финала, вырастающая из уже упоминавшегося одного из разработочных лейтмотивов первой части (*m*).

Наблюдая динамику образного развития, видим, что к моменту экспонирования главной партии эмоциональная волна, столь мощно закрученная началом финала, затухает, перерастая в довольно затертый к тому времени символ риторической патетики. Композитор явно не выдерживает им же поставленной эмоциональной планки.

Наметившийся бурный эмоциональный ток быстро расхолаживается проведением побочной партии – очень красивой, в лучших малеровских традициях, мелодией, написанной в субдоминантовой тональности *Des-dur*. Если намере-

нием композитора было изображать в первой половине финала *Ад*, то побочная партия – уже *Рай*, воплощающий покой, гармонию и полное счастье.

Теперь, чтобы логично вернуться к вихревому началу финала (*Ад* еще не завершился), Малер вводит на застывшем фоне баса *Дек* тематические элементы первой части: хроматические извивы виолончелей и контрабасов (*f*), нисходящие квартовые ходы (элемент *b*), а также зовы лейтмотива *I*. Это возвращение одновременно является как разработкой исходного материала, проходящей стадии тонально неустойчивых проведений, так и репризой сонатной формы, поскольку направление развития идет к *До мажору* – доминантовой сфере исходного *фа минора*. Важнейшим пунктом этого мажорного поворота является омажоренное проведение лейтмотива *I*, приобретающего здесь торжественно гимническое звучание. Другим важным элементом являются нисходящие ходы по ступеням мажорной гаммы (*n*). Прямое противоборство *До мажора* и *фа минора* в конце концов выливается в резкое переключение в сферу ослепительного *Ре мажора*, возвращающего не только тональность первой части, но и ее тематические элементы (*b, d, f*).

В новой волне репризы на фоне огромного доминантового органного пункта возвращается и основная тональность *фа минор*. Но и ее запал достаточно быстро иссякает, уступая место новому ослепительному фрагменту в *Ре мажоре*. Под его эгидой собираются тематические элементы *d, l, n, b*. Всё пространство коды занимают теперь нисходящие кварты символизируя счастливое возвращение и полную победу гармоничного мира первой части симфонии.

Сонатная форма оказывается здесь неполновесной, так как в репризе отсутствует побочная партия. Единственно, что скрашивает ее редукцию – наличие большого числа светлых образов *До мажора* и *Ре мажора*, которые во многом восполняют этот пропуск. С другой стороны, сама побочная тема слишком далеко отстоит по всем своим параметрам (тональность, колорит) от прочего тематизма финала. Она воспринимается как видение иного мира (возможно, ангелоподобного) – оборотная сторона кипящего Ада. Это обстоятельство еще более подчеркивает ту мысль, что inferнальные видения композито-

ра слишком эпизодичны и являются для него лишь изощренной игрой пылкого художественного воображения.

Подведем итоги. Концепция Первой симфонии Малера является отображением счастливого и гармоничного *романтического мирозерцания* композитора, свидетельством богатства и разнообразия его внутреннего мира. Все другие, контрастные краски, вплоть до траурных и inferнальных, даны для *оптического* этого основного массива чувств: все они относятся к области *компаративной фантазии* и им можно поставить в соответствие только прото-дернистскую эстетику *м.ры* далёкими содержательными планами.

Однако сама потребность в выражении очень значимых, философски заостренных тем свидетельствует о выдающейся личности молодого композитора, воспринимающего реальность гораздо шире, чем она видится обыкновенному человеку – то есть, во всей ее потенциальной сложности и неисчерпаемо-

Художественная концепция Второй симфонии

Эстетико-философский замысел Второй симфонии Малера гораздо сложнее и многомернее, нежели тот, что был реализован в Первой. Сам композитор полагал, что обе симфонии ведут прямую линию развития общего сюжета. Частично это верно, так как планируемая им ремарка для первой части – «Тризна» явно перекликается с Похоронным маршем и заголовком финала *Dall' Inferno al Paradiso* Первой симфонии. Не противоречит общей концепции и тема *Воскресения из мертвых*, поэтически и музыкально воплощенная в двух последних частях Второй симфонии. Но есть и заметная стилистическая дистанцированность этих сочинений, разделенных временем (начало работы над Первой – 1884 год; завершение Второй – 1894) и новыми философскими увлечениями композитора.

Серьезно меняется оркестровый язык Малера, более насыщенной выглядит интонационно-гармоническая сфера, гораздо сложнее и масштабнее становятся формы. Впервые в симфоническое полотно вводится прямое слово, хор, солисты, пространственные размещения инструментов. Композитор находится еще под действием чар своей неумолимой художественной фантазии, но флер юношеской ироничности уступает место серьезному анализу философских проблем. Весьма разнятся тональные сферы симфоний: *Ре мажор, ре минор* в Первой; *до минор, Соль-бемоль мажор, Ми-бемоль мажор* во Второй.

Чтобы попытаться понять непростой замысел Второй симфонии, рассмотрим многообразные ее составляющие, из которых композитор строил свою концепцию.

Предполагаемое название первой части *Totenfeier (Тризна. Поминание)* – обряд погребения усопшего и то, что с ним связано (отпевание, похороны, поминки).

Густава Малера. Первые слова хора задают образно-поэтическую линию финала. *Воскреснись, да, воскреснись ты, мой прах, после сна недолго!*

- помпезное гимническое окончание симфонии, создающее впечатление полного решения всех морально-этических и философских проблем.
- тональная разомкнутость цикла (*до минор – Ми-бемоль мажор*), символизирующая серьезную образную трансформацию и переход к новому качеству мироощущения.

Анализ всей совокупности составляющих показывает их некоторую разнородность и даже противоречие (скажем, вера в *Воскресение* не стыкуется с иронической *Проповедью Антония Падуанского*). Программный заголовок «Тризна» имеет мало общего с бурным, импульсивным, несколько спонтанным развитием первой части. Эти логические противоречия свидетельствуют о том, что художественный мир Малера испытывает огромное взаимное давление сознания и подсознания, которые не могут обрести единой точки соприкосновения. Если вспомнить, что первые малеровские полотна были весьма неоднозначно оценены слушателями, в том числе и профессиональными, то станет понятным, что и сейчас, спустя век, восприятие подлинного смысла Второй симфонии не является уже решенной задачей как в среде слушателей, так и в цехе дирижеров.

Вполне ясно только одно: Вторую симфонию необходимо оценивать по самым высшим меркам, так как противоречия, терзавшие молодого художника, наделенного гениальной интуицией, являются тонким проявлением симптоматики мирового художественного процесса, тем более, что произведение создавалось в напряженный исторический период – вызревания и формирования идей музыкального модернизма.

В истории науки есть один поучительный случай. Знаменитый немецкий физик Макс Планк вывел и количественно рассчитал в 1900 году некую мировую постоянную, которая через три десятилетия стала основанием целого огромного направления физики – квантовой механики. Прожив с тех пор еще

около пятидесяти лет, став свидетелем первых атомных бомбардировок, создатель *лютневой Плашки* так и не признал квантовую механику достоверным знанием, хотя ученый мир упорно полагает его одним из основателей этой науки.

Ранний Малер – фактически предтеча музыкального модернизма – также, видимо, не ощущал до конца своей истинной роли в этом эстетическом движении, тем более, что в начале 90-х годов он находился вне Вены: был дирижером в Будапештской опере, в Гамбургском театре. Столкнувшись с непониманием, раздражением, колкими обвинениями в адрес своих сочинений, композитор пытался приспособиться к более надежной – сугубо традиционной линии. Замыслы Пятой, Шестой и Седьмой симфоний при всех частных оригинальных решениях, уже не столь радикальны, как концепции первых трёх. И только в Восьмой симфонии и «Песне о Земле» – уже в разгар стремительного продвижения раннего европейского модернизма – Малер обернулся назад, вернувшись к поэтическому слову, сложным символам, разветвленной многоплановости и сопряжению «далековатых идей». Увы, юношеский пыл, задорный гротеск, осуществление самых смелых ожиданий, вера в счастливое предназначение человечества уходят из арсенала художественных идей Малера, сменяясь постепенно темами прощания и прощения.

Проследим за процессом формирования концепции Второй симфонии – каким он видится нам, спустя более ста лет после своего создания.

Первая часть – активное действие, направленное на поиски своего места в жизни, идеала, надежды на свершение желаний и духовных устремлений.

Вторая часть – переключение в сферу прекрасного, совершенного. Демонстрация счастливого и гармоничного бытия.

Третья часть – пародийно-саркастическое скерцо. Отсылка к *Проповеди Антония Падуанского* *рыбам* становится символом тщеты, напрасности и бессмысленности человеческого существования.

Четвертая часть – предчувствие значительного и нравственно высокого события. Включение поэтического слова.

Пятая часть – величественный финал, своящий воедино все линии симфонии и утверждающий самые важные нравственно-философские идеи. Поиск истины и смысла жизненного пути подытоживается утверждением позитивных общечеловеческих ценностей.

Примерно такую же картину можно наблюдать и в следующей – Третьей симфонии Малера, только там она выражена гораздо четче и более мотивировано.

Возвращаясь к первой части, еще раз скажем, что, конечно, никакой тризны (по крайней мере, в общеупотребительном понимании) здесь нет. Тризна – это обряд похорон, поминок, сопровождающийся чувствами грусти, утраты, порой трагичности. Основная же эмоция этой части – импульсивное действие, настойчивый поиск решения, героическое столкновение с судьбой. Столь кардинальное несовпадение исходного замысла и выполненного решения, совершенно непонятное с позиций традиционного симфонизма XIX века, в модернистской доктрине является альфой и омегой метода (вспомним «Ночь М. Бекмана или «Троицын день» Э. Нольде, не говоря уже о кубистических и абстрактных композициях Ф. Марка, П. Клее, Ж. Брака и других). Кроме того, несоответствие замысла и его воплощения может проистекать от неточного перевода на немецкий язык названия поэмы Мицкевича «Дядя», если, конечно, связь произведений, действительно, имела место.

На яростно драматический тон части настраивает и выбор «бетховенской» драматической тональности *до минор*, которая явно преобладает в изложении, хотя романтический герой, как ему и положено, ищет выход из ситуации в других тональных средах (в частности, в *Си мажоре, соль миноре, До мажоре*, даже далеком *ми-бемоль миноре*). Главная партия сразу задает резкое конвульсивное звучание: это и неустойчивое тремоло *соль* на фортиссимо. Это бурлящие шестнадцатые у низких струнных. Это нисходящие квартто-квинтовые всплески басов. Можно выделить четыре элемента главной партии

(a b c d), вытекающих друг из друга и интенсивно развивающихся на протяжении всей части.

Приведем детальную схему её строения:

Экспозиция				Разработка			Реприза		
Г.П.	П.П.	Г.П.	З.П.	П.П.	П.П.	Г.П.	Г.П.	П.П.	З.П.
<i>abcd</i>	<i>e</i>	<i>abc</i>	<i>fc</i>	<i>ee g f c h</i>	<i>ee a</i>	<i>a D.I.⁴ h</i>	<i>abcd</i>	<i>e</i>	<i>fc b h</i>
<i>c-moll</i>	<i>E</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>C e E e cis</i>	<i>F Ges H</i>	<i>es es es</i>	<i>c</i>	<i>E</i>	<i>c c</i>

Сонатная композиция первой части имеет несколько особенностей, не вполне типичных для традиционного решения. Одна из них – возвращение интонационных элементов главной партии после проведения побочной. В Третьей симфонии этот приём вырастет в особое явление: двойную (а по сути, даже тройную) экспозицию, но здесь это пока лишь рефлекторное повторение материала главной партии, после которого идет, наконец, заключительная партия.

⁴ Символическое введение интонации *Dies Irae*.

Вторая особенность – отказ от транспонирования побочной партии в репризу (она снова звучит в *Ми мажоре*). Этот приём применял Шопен (например, в Первой балладе). В то же время, необходимый транспорт заключительной партии выполнен (*соль минор – до минор*). Если учесть, что тема побочной партии – красивая, близкая к хоральной, мелодия – звучит на протяжении части много раз, проходя в тональностях *C-dur, E-dur, F-dur, Ges-dur, H-dur*, можно предположить ее особую роль в симфонии. Видимо, это символ недостижимого счастья (наподобие *Paradiso* из финала Первой симфонии), который, как фантастическое видение, завораживает романтического героя, несколько не становясь ближе к нему (кроме, может быть, эпизодического *До мажорного* проведения).

Подобная трактовка в некоторой степени объясняет и необычное поведение главной партии в экспозиции (ее несанкционированное возвращение): образ побочной здесь слишком нереален и он не в состоянии противодействовать дисгармоничному характеру общего повествования. Заключительная партия с ее настойчивыми хроматически ниспадающими элементами, наоборот, находится в русле основного романтического повествования. Более того, из нее рождается и материал *h* – унисонно-октавные хроматические пассажи, несколько раз звучащие на *ff*: внутри разработки, перед репризой и в самом конце части – как символ рокового свершения (еще раз аллюзия с окончанием Первой баллады Шопена).

Таким образом, с точки зрения классико-романтической процессуальной сонатности первая часть Второй симфонии в целом не выглядит ни слишком выстраданной, ни идеально сделанной. В этом отношении оценка И. А. Барсовой концепции первой части как «катастрофы» и «трагедии, мыслимой как эпопея громадных временных масштабов, события которой развертываются величаво и неспешно» [2, 91] кажется несколько преувеличенной.

Зато все последующие части (лежащие вне сонатной традиции) являются собой великолепные звуковые находки композитора. Здесь он подлинно велик и даже непостижим. Может быть, именно это обстоятельство повлияло на ре-

шесте, а пять пятиминутный антракт между первой и последующими частями. Композитор, ваялщик, что здесь существует резкий *стилистический* перепад, хотя гораздо точнее определить этот перепад как художественно-эстетический.

Вторая часть, написанная в сложной трех-пятичастной (двойной трехчастной) форме, является совершенным образцом музыкального изящества и гармонии. Основная тема изложена у секстета струнных инструментов и более всего напоминает менуэт или лендлер.

Адажио медитативо

Оба трио звучат в одноименной тональности *gis-moll* и своим беспокойным триольным ритмом контрастируют основному разделу (и их повторам). Интересно, что эти триоли коррелируют с аналогичными ритмами, задействованными в первой части. Это примечание, возможно, удивило бы композитора, который очень боялся антагонистичности в сочетании этих двух частей.

Третья часть написана в том же трехдольном размере (3/8), что и вторая, но идет в несколько более быстром темпе. Выбор основной тональности – *do*

минор с одной стороны, типичен для скерцо (например, у Бетховена), но, с другой стороны, это саркастическое скерцо, по-хуже, своеобразная оборотная сторона нашего романтического героя. Может быть, Малер иронизирует сам над собой или, во всяком случае, трагикомическая история Антония Падуанского напоминает ему собственные жизненные коллизии.

Наиболее яркий выразительный компонент здесь — безостановочное движение шестнадцатыми, символизирующее собой хаотический и кажущийся нашему романтическому герою никчемным окружающий мир, в том числе, и человеческое общество. Кроме *до минора* здесь задействован весьма напряженный и даже запутанный тональный план: *c, C, F, Es, c, C, D, E, C, c, C, F, C, c, Es, C, c*. Тем не менее, *до минор* и *До мажор* явно преобладают (11 эпизодов из 17-ти). Они крепко держат на себе сложно организованную рондообразную (с чертами вариантности и вариационности) конструкцию.

Четвертая часть под заголовком *Urlicht* вводится *алласа*, но это только ярче подчеркивает предельно резкий концепционный контраст соседствующих образов. Затакт в партии альты никем из инструментов не поддержан. Кроме того, начальное затактовое *des¹* никак не вытекает из *до минорного* окончания предшествующей части. Этот дискомфорт понятен только с точки зрения искусства модернизма.

Сама вокальная композиция имеет развернутую мелодическую основу с богатым тематическим материалом. Но вводится она хоральной интонацией, как бы предвосхищающей будущий хорал финала:

Der Mensch, der stirbt

Alto
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass

Здесь много удивительных звуковых красот, ведущих, видимо, уже к импрессионистской музыкальной живописи Дебюсси. Особенно запомнится сочетание *до-двух* мажорного и *Ми-бемоль* мажорного (на доминантсептаккорде) вродскими варьирующейся интонации:

Der Mensch liegt in gröss-ter Noth! Der Mensch liegt in gröss-ter Pein!

Главная мысль поэтического текста выражена в его окончании «Я часть Божья и хочу вернуться к Богу и завоевать любовь Бога. Бог даст мне Огонь, который станет светить мне вечно блаженной жизни!». Выраженную здесь глубокую веру в мудрость Создателя Малер воплощает очень красивой музыкой, состоящей из страстных мольбы (переданные хроматическими секвенциями) с совершенной диатоникой завершающей фразы, вплотную сближающейся с финальным хоралом.

Начало пятой части прямо перекликается с началом финала Первой симфонии. Тот же самый далекий *фа минор*, то же бурление внешних сил (*Inferno*), и почти так же быстро энергия движения иссякает, переходя в светлые образы Рая (*Paradiso*), выраженные в светлых зовах валторны за сценой и переливающихся триолях деревянных духовых инструментов. Пожалуй, это самая слышимая аналогия двух полотен, так как программные концепционные связи, заявленные в изначальном замысле композитора, на самом деле, весьма условны.

Многочисленные оркестровые эпизоды, предшествующие хоралу, используются для постепенной подготовки тематизма хорала и внедренных в него солирующих фрагментов сопрано и альты. Слушатели еще не знают о хоровом окончании симфонии, но их подсознание уже настраивается на наиболее глубокое его восприятие (впрочем, аналогичный прием применяет и Бетховен перед провозглашением оды «К радости» в финале своей Девятой симфонии).

Мысль об использовании хорала пришла к Малеру далеко не сразу. Он долго не мог найти решение финала и лишь случайно, находясь в церкви, услышал хорал К. Ф. Э. Баха на текст Клопштока, который и натолкнул композитора на необычную для его времени идею. Чтобы понять смелость и неожиданность этого решения, вспомним, что хорал – самый «невыгодный» жанр для окончания столь грандиозного произведения. Иное дело, торжественная ода или многоголосная fuga – и музыка, и поэтический текст способны создать огромную концентрацию художественного смысла, который и дает достойное

адекватное завершение. Хорал же, например, у И. С. Баха, почти всегда либо внутренний – оттеняющий – раздел крупной кантатной или ораториальной композиции, либо тот конечный номер кантаты, который возвещает окончание службы.

Конечно, Малер применяет особые средства, чтобы «вытянуть» хоральную идею на желаемую для него высоту. Одно из средств – как раз долгая и постепенная оркестровая подготовка его тематизма. Второе – это многократные проведения строк, расширенные и усложненные за счет напряженного оркестрового развития и солирующих вокальных партий. Третье – интенсивное тональное развитие, ведущее от наиболее удаленного от основной тональной сферы *Соль-бемоль мажора* через *Ре-бемоль мажор* к финальному *Ми-бемоль мажору*:

Этот тональный план весьма симптоматичен. Ось *до* – *соль-бемоль* символизирует типичную для романтической концепции ситуацию, когда реальное (*до минор*) и идеальное (*Соль-бемоль мажор*) лежат в полярных плоскостях. Постепенное тональное сближение вплоть до параллельного *Ми-бемоль мажора* показывает путь гармонизации духовного мира героя. Но «окончателность» *Ми-бемоль мажора* создает редкую для классической традиции разомкнутость циклического тонального плана. Ясно, что исходный *до минор* не мыслится Малером как тональность, дающая, в конце концов, духовное удовлетворение. Мы помним, что Бетховен в аналогичных случаях дает финалы в одноименном мажоре, но в параллельном – никогда.

Сам Малер в следующей симфонии снова воплощает похожий разомкнутый тональный план *ре минор* – *Фа мажор*, но реализует его только в рамках первой части. Финал симфонии написан как раз в одноименном *Ре мажоре*. На протяжении этой первой части романтической герой, испытывающий мучительную дисгармонию в своем *ре минорном* мире, всеми силами стремится в светлый и, как ему кажется, счастливый *Фа мажор*. В самом конце части он осуществляет свою выстраданную мечту (при этом побочная партия также не транспонируется в основную тональность – в этом и видится символ обретения

героем «нового счастья»). Однако, в процессе познания этого Фа мажорного За-зеркалья – в прекрасном, но чужом мире – он осознает, что ошибся. Оказывается, столь желанные счастье и гармония лежали совсем рядом и их олицетворяет величественный *Re мажор*. Но путь к этому близкому блаженству оказывается еще более трудным, чем к *Фа мажору* первой части... Но это тема последующего раздела.

Пока же повторим, что разомкнутость тонального плана показывает эмоциональное противопоставление образов действительности и духовного идеала – они не могут быть сопряжены в одном бытийном или художественном пространстве и требуют выраженной семантической поляризации.

Великолепная конструкция формы финала, полное раскрытие интонационных и динамических свойств музыкального тематизма, потрясающая по силе воздействия генсральная кульминация части, да и всей симфонии свидетельствуют о том, что композитор сочинил вначале последнее – кульминационное – проведение хорала и лишь затем, ведомый им как путеводной звездой, выстроил колоссальное здание этой части.

Весьма сложная схема финала может выглядеть следующим образом:

<i>a</i>	<i>ChII</i>	<i>b</i>	<i>ChI</i>	<i>d</i>	<i>ChII</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>ChI</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>ChII</i>
<i>f</i>	<i>C</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>Des</i>	<i>Cf</i>	<i>c</i>	<i>fg</i>	<i>FAs</i>	<i>Dd</i>	<i>b</i>	<i>esf</i>	<i>fis</i>	<i>Des</i>

<i>b</i>	<i>ChI</i>	<i>b</i>	<i>ChII</i>	<i>ChI</i>	<i>ChII</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>ChI</i>	<i>ChI+d</i>	<i>ChII</i>	<i>ChI</i>	<i>ChII</i>	<i>coda</i>
<i>fis</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>bDes</i>	<i>b</i>	<i>Des</i>	<i>As</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>

ChI и *ChII* – соответственно два тематических элемента будущего хорального финала (хорала); *a* – начальный тематизм, подготовленный уже третьей частью; *b* – зовы валторн, образы природы; *d* – развитие тематической линии солилирующего альты – страстное напряженное высказывание; *e* – маршево-импульсивные тематические элементы, родственные основным образам первой части.

Из схемы хорошо видно, что все шесть тематических составляющих Малера активно прорабатывает, стремясь к полноценному воплощению всех персонафицированных линий. Вместе они образуют крепко связанную архитектурно-конструктивную линию. Тональный план обширный и весьма напряженный, но в нем четко прослеживается направленность на отражение бемольной сферы. Используются 14 тональностей, правда, последняя из них – тональность кульминационного проведения хора *Es-dur* – тщательно избегается и возникает под занавес даже несколько неожиданно.

Хоровой финал выстроен идеально. Готовится он необычным и красочным оркестровым эпизодом. Малер размещает четыре трубы, валторну и литавры вне сцены (на балконах или за сценой), строя на их необычном расположении величественную и загадочную звуковую фреску. Дополняют «райский» колорит флейта и флейта-пикколо, расположенные в оркестре и имитирующие пение экзотических птиц.

В момент, когда звуки *Paradiso* истаявают, в наступившей тишине на *ppp* начинается хоровое проведение хора:

Langsam, Misterioso

ppp

S. sol. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

S. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

A. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

T. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

B. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

The image shows a musical score for five vocal parts: Soprano solo (S. sol.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "Staub, nach kur - zer ... Ruh!". The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence. The lyrics are printed below each staff, with hyphens indicating syllables across notes.

Эффектность замысла композитора видится в очень постепенном развитии хора от предельно тихого погруженного звучания вплоть до мощнейшей генеральной кульминации всей симфонии. Причём, первое и последнее (третье) его проведение используют один и тот же фрагмент текста Клопштока: *Aufersteh'n ja aufersteh'n wirst du, mein Staub...* (*Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолгого!*). Но Малер всё-таки развивает главную философско-поэтическую идею. Он переписывает фразу заново и тем самым ставит более значимую финальную точку: *Aufersteh'n ja aufersteh'n wirst du, mein Herz, in einem Nu! Was du geschlagen, zu Gott wird es dich tragen!* (*Воскреснешь, да, воскреснешь ты, моё сердце, в миг единый. То, что разбил ты – Господь воссоздаст!*).

Генеральная кульминация части и всей симфонии приходится на слово *Gott* (*Господь*) и представляется самым величественным звуковым куполом не только в творчестве Малера, но и во всей мировой музыке:

The image shows a page of a musical score, likely a choral and orchestral work. The score is written in German and includes the following parts:

- Vocals:** Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor), and Bass (Bass).
- Orchestra:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Horn (Horn), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V. III.), Cello (V. IV.), Double Bass (V. V.), and Percussion (Perc.).

The lyrics for the vocal parts are:

was du ge-schla-gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-gen!

was du ge-schla-gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-gen!

was du ge-schla-gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-gen!

was du ge-schla-gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-gen!

was du ge-schla-gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra-gen!

Понимая, что только хоровая линия, хоть и искусно проведенная, не даст полного эффекта, композитор раслаивает ее сольными и оркестровыми эпизодами.

Два эпизода особенно целенаправленно готовят генеральную кульминацию. Один – это страстный дуэт сопрано и альты, озвучивающий наиболее драматическую часть текста: *O schmerz! Du Alldrehdringer. Dir bin ich entrungen! O Tod! Du Allbezwinger! Nun bist du bezwungen! Mit flügeln, die ich mir errungen, in heissem Liebestreben werd'ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen!* (О боль! Ты всепроникающая. От тебя ускользаю. О Смерть! Ты всё преодолевающая. Теперь ты преодолена. На крыльях, которые меня держат, в жарком стремлении Любви, полечу я к тому свету, куда не проникает взгляд). Имитационное изложение усиливает эмоциональный тонус высказывания.

Второй эпизод – хоровое фугато, основанное на втором элементе хора и подхватывающее вторую половину текста, использованную в дуэте (*Mit flügeln...*). Нарастив движение, фугато катится к двум пикам кульминации, венчающей грандиозную ораториально-симфоническую фреску.

Итак, концепция Второй симфонии Малера, впрочем, как и Первой, в согласии с формирующейся модернистской доктриной (Альбер Орье) предельно субъективна, символична, синтетична и развивается по нескольким практически независимым друг от друга содержательным линиям, воплощающим как уходящие уже ценности романтического мира, так и вновь нарождающиеся образы. Более твердую ориентацию дает музыковедческому анализу поэтическое слово, использованное в двух последних частях. Тема Воскресения Господня решается с огромным философским размахом. Главная особенность ее – попытка встроить идею Воскресения в историю жизни романтического героя, объединяющего собой этот симфонический диптих. Многослойную смесь возвышенно романтического, условно трагического, пародийно траурного, мистического, драматического, возвышенно-поэтического, комического, философского, божественного начал, действующих в диптихе, трудно адекватно оценить с точки зрения современной Малеру симфонии. Этого нет ни у Брукнера, ни у Брамса, ни у Дворжака, ни у Франка, ни у Чайковского. Однако, с позиций

нарождается модернистского мифологического синтетичность, условность, символические образы оказываются совершенно естественными.

Сложно и непривычно для того времени языком композитор пытается выразить художественные идеи огромной глубины, хотя объявленные им программы (вскармливание, правда, сытые) скорее запутывают слушателей, нежели помогают верному восприятию. Объединяет обе симфонии мотив молодого поэта-романтика, салонного воспринимать мир в несколько ирреальной плоскости. Но он твердо верит, что достоин лучшей участи. Он страстно жаждет счастья и обретает его в вере во всеобщую Гармонию мироздания. Он знает, что всё гниет, смешно, нелепо, странно и даже таинственное слышит. Остаются лишь красота жизни и мощь Божественного провидения.

«Мир и Бог движутся навстречу друг другу, и модернисты Вены верят, что тайна их встречи поручена поэтам, что встреча произойдет совсем скоро. Тогда – конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий – всё воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма» [7, 150]. *Credo* молодых венцев, высказанное Германом Баром в 1890 году, идеально воплощено во Второй симфонии Густава Малера, для которого новое восприятие жизни – многомерное, ассоциативно усложненное, слегка споррреалистическое, не нуждалось в программном эстетическом и философском обосновании, ибо уже было заложено природой в его музыкантское «Я».

Особенности тембровой драматургии в Третьей симфонии

Содержательно-драматургические свойства малеровских симфоний определяются яркими, зримыми, выпуклыми музыкальными образами и сложными коллизиями. Но тяготение композитора к описанию своих программно-философских замыслов делает задачу аналитика весьма сложной, ибо направляет восприятие реальной музыки в довольно узкий коридор предварительных авторских намерений. У Малера эти лабиринты особенно опасны, так как окончательное звуковое решение, закреплённое в реальной музыке, обычно уходит от проктов очень далеко.

Музыковеды, излишне доверяющие письмам и зафиксированным собеседниками устным высказываниям композитора, рискуют утратить истинную суть художественного воплощения замысла, ибо часто поверх композиторского комментария проступает совершенно другая, великая музыка. Поэтому наш разбор Третьей симфонии Малера не будет слепком с его протопрограмм, которые вовсе не станут определять нашу музыковедческую позицию – музыка всюду спорит с программой и живописует совершенно иные психологические состояния и драматические события.

И дело совсем не в том, что Малер не до конца понимал то, что, в сущности, создавал. С позиций сегодняшнего дня он выглядит достаточно наивным философом и поэтом, но одновременно он ведь был выдающимся композитором, умевшим воплотить в звуках чувства всего своего поколения. То же можно сказать о многих великих музыкантах: Бетховене, Мусоргском, Чайковском, Скрябине, Бартоке, Прокофьеве, Шостаковиче. Музыка через свои системы выразительного языка, свои традиции и многовековые связи выражает общечеловеческие идеи часто гораздо точнее, нежели отлитые в слове программные заявления. И её следует анализировать сообразно её внутренней ассоциативной сути.

Аналитические задачи усложняются и тем обстоятельством, что эстетика вокальных и симфонических произведений раннего Малера опирается, как уже не раз говорилось, одновременно на две мощные художественные платформы. Одна из них – постепенно сходящий со сцены музыкальный романтизм с его культом не вписывающего в реальную действительность романтического героя. Вторая – подспудно формирующееся в недрах высокой европейской классики искусство *модернизма*, требующее выхода из системы «натурального» мировосприятия к новым реалиям, которые в жизни либо не встречаются, либо выглядят весьма непривычно.

У Малера новые модернистские идеи складываются интуитивно, на уровне почти что подсознания. А воплощение своё находят в необычных трактовках циклов, в стремлении к синтетичности и сложной ассоциативности художественных образов, в сопряжении ранее далеких друг от друга звукомиров.

Что же мы видим в Третьей симфонии?

1. Довольно необычный для конца XIX века шестичастный цикл.
2. Циклопическую по размерам, но всё же сонатную композицию в первой части.
3. Сквозной лейттематизм, символизирующий образ и жизненные перипетии главного героя.
4. Введение партии солирующего меццо-сопрано, поющего на текст Ницше.
5. Звучание женского и детского хоров с музыкальной интерпретацией текстов из «Волшебного рога мальчика».
6. Авторскую программу, которую композитор намеревался изначально воплотить в частях симфонии:

Симфония номер III
«ВЕСЁЛАЯ НАУКА»
Сон в летнее утро

- I. Лето шествует вперёд.
- II. Что рассказывают мне цветы на лугу.
- III. Что рассказывают мне звери в лесу.
- IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло).
- V. Что рассказывают мне утренние колокола (женский хор с солирующим контральто).
- VI. Что рассказывает мне любовь. Motto.
«Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя, чтоб гибли творенья Твои!»
(Из «Волшебного рога мальчика»)
- VII. Небесная жизнь (сопрано соло, часть юмористическая)⁵.

7. Личную оценку композитором своего замысла: «...Моё произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объёмлет все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви!»⁶.

8. Значительную корректировку замысла – первая часть вынашивалась и сочинялась спустя год после написания остальных пяти частей.

Таким образом, создается впечатление, что Малер вознамерился создать некий симфонический суперцикл, который отразил бы все (или, по крайней мере, многие) стороны мироздания. В подобной всеохватной широте замысла также проявляются некоторые эффекты, свидетельствующие о латентном движении эстетического вкуса композитора в направлении модернизма: синтетичность средств выразительности, повышенный концептуальный тонус, использование антагонистически разнородных жанров и поэтических текстов (четвер-

⁵ Из письма Ф. Лёру от 29 августа 1895 года // Густав Малер. Письма. СПб.: Изд. Им. Н. И. Новикова, 2006. – С. 221–222.

⁶ Там же, с. 273.

ной оркестр, детский и женский хоры, солирующий голос, тексты из философской поэмы «Так сказал Заратустра» Ницше, детская песня *Es sungen drei Engel* («Три ангела пели») на текст из сборника Арнима и Брентано.

Однако под внешне грандиозной пантеистической концепцией спрятана совсем другая – явно романтическая – история.

Но чтобы это понять, нужно увидеть и осознать совершенно новое явление, как в творчестве Малера, так и во всей мировой музыке – это своеобразный инструментальный театр и вытекающая отсюда тембровая драматургия, с помощью которых передается поэтическая программа, ничего общего не имеющая с пунктом 6 нашего списка.

Действующие лица этого инструментального театра выглядят так:

Романтический герой – ансамбль восьми валторн (во многих случаях – соло валторны).

Alter ego романтического героя – высокие трубы *in F*.

Близкий друг – солирующий тромбон.

Символы недостижимой гармонии, идеал красоты – скрипки, альты, виолончели, арфы.

Символы мирового зла – фаготы, контрабасы, ударные инструменты.

Образы окружающего мира (порой враждебные, порой сочувствующие) – гобой, кларнет, флейта.

Символы окружающего социума – соло контральто, женский хор, детский хор, колокола.

Нейтральные, отстраненные образы – литавры, малый барабан.

Основные узлы романтической концепции завязываются согласно следующего сценария: I часть – напряженная борьба за счастье и самоутверждение; II и III части – жанрово-бытовые вставки, уводящие от прямых жизненных конфликтов; IV – V – VI части – большой составной финал, возвращающий к романтической образности I части. Этот финал показывает три альтернативных пути к достижению душевной (и как, возможно, кажется герою симфонии – мировой) гармонии: через сердце женщины; через счастье детей и, наконец, че-

рет самопознание и самопожертвование самого героя. «Увеличивая вершину пирамиды... композитор связывает в один узел окончания всех интонационных линий, все тематические резюме, олицетворяющие философскую идею симфонии тягу всего живущего к гармонии, к вечной радости» пишет И. А. Барсова [2, 146].

Процесс глобальной музыкальной театрализации начинается с предельно конфликтного повествования первой части, не имеющего прототипов в истории европейской музыки. Составные части этого музыкального спектакля: многофазность (кроме вступления, разработки, репризы еще и двойная, возможно даже тройная, экспозиция); обилие разнородных темброво-тематических элементов; резкий контраст образных сфер. Порой ощущается даже некоторый эпатирующий драматический перехлёст.

Образ главного героя изначально заявлен не только броской лейттемой с активным квартовым затактом, но и самым любимым малеровским тембром – хором валторн. С первых тактов симфонии валторна становится выразителем самых важных личностных качеств романтического героя – она олицетворяет и внутреннюю силу, и упругий порыв, и в то же время – мягкую томность, склонность к элегичности, лирической мечтательности. Тембр восьми валторн в сочетании с интонационно-ритмическим абрисом лейттемы создаёт многозначную и ёмкую образную палитру. Многомерно интонационно-ладовое наполнение главной темы: исходная квартовая интонация $a - d'$ – сама по себе очень важная для понимания дальнейших образно-драматургических коллизий – маскирует последующий более мягкий интонационный оборот, связанный с мажорным квартсекстаккордом $d' - b - f$. Но в этом виде лейттема становится практически точной копией будущей побочной партии, транспонированной на квинту вверх (попросту, в доминантовую тональность):



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves for different instruments, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoon), and brass (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The page number '58' is visible at the bottom center.

Это очень важный содержательный момент, так как будущий долгий и мучительный путь к завоеванию праздничного *Фа мажорного* марша побочной партии представляется романтическому герою (к сожалению, ложно) дорогой к самому себе, к своим ценностям и представлениям о жизни.

Но во вступлении эта тема звучит скорее декларативно, с некоторым театральным пафосом. Дойдя до кульминационного b' , достигаемого трижды, лейттема надламывается и быстро падает к начальному a . Это чисто романтическое решение: мощный импульс, высокий накал и безудержное падение. Гра-

мину падения Малер обозначает мрачными хоральными аккордами у четырех тромбонов и тубы: этим инструментам будет отведено важное место в главной партии первой части и в образной палитре четвертой части (начале финального каскада).

Главная партия представляется сложнейшим контрапунктическим конгломератом противодействующих мотивов. К ней более всего приложимо наше сравнение с инструментальным театром. Словно бы на музыкальной сцене явлены одновременно все действующие персонажи. Но окрашены они в фантазмагорические тона. Главенствующее эмоциональное состояние – мрачное похоронное шествие – создается хоралом четырех тромбонов и тубы (вспомним, что тромбон – близкий друг героя) в сопровождении литавр и большого барабана. На него накладываются короткие лейтмотивы, символизирующие злое начало: глухо рокочущие фаготы; резкий октавный взлёт гобоев и кларнетов, живописующий крик боли; гротескно-агрессивная фанфара трёх высоких труб (*другое*, скрытое в подсознании Я героя).

Имитируя октавный взлёт гобоев и кларнетов, вступают и валторны, показывая, что романтический герой находится в самой сердцевине этого inferнального действия. Экспозиция злых образов достигает кульминации с введением гулких пассажных раскатов низких виолончелей и контрабасов (ц. 3–4). Но с этого момента ансамбль восьми валторн начинает прямое противоборство с разрастающимся зловещим пантеоном. Страстные монологические фразы валторн пытаются приостановить этот натиск, но в пылу противоборства валторны вынуждены интонировать и чуждые им мотивы (фанфару труб). Это мгновенно оборачивается тем, что трубы, в свою очередь, подхватывают (может быть, пародируют?) пламенную речь валторн:

Правда, последним удаётся быстро овладеть ситуацией и довести свой монолог до конца партии. Такие риторические зигзаги могут быть правильно поняты, если действительно рассматривать роль труб как оборотную сторону образа главного героя.

Связующе-побочная партия, открывающаяся нежными трелями засурдименных скрипок, поддержанных флейтами, неожиданно приоткрывает полог перед иным миром – света, покоя, красоты и защищенности. В сладких мелодических фразах солирующего гобоя и в особенности солирующей скрипки можно различить следы интонаций лейттемы и будущей финальной части, что соз-

даст монотематические арки, свидетельствующие о внутренней близости резко контрастирующих образных сфер.

Сказочное видение, впрочем, длится недолго. Нежный и призрачный мир романтической мечты грубо отторгается резкими, словно насмехающимися трелями кларнетов, жесткими пассажами виолончелей, затем контрабасов. Жалобные квартетные зовы валторн, таинственное звучание целой батареи ударных возвращают музыку в лоно первоначальной фантазмагии похоронного марша. Но теперь тон повествования задаёт солирующий тромбон, продолжающий линию патетических восклицаний, начатую в первой экспозиции валторнами и продолженную трубами. Этот огромный монолог, произносимый как бы от третьего лица, словно сводит функцию всех медных инструментов к единому знаменателю. Несмотря на большие различия в их облике и первоначальных символических смыслах, композитор постепенно находит меж ними общее звено, всё более и более отражающее авторское Я. Это особенно ясно видно в момент прорыва экстаических фанфар труб (ц. 17), партию которых тут же имитируют октавой ниже тромбоны (вспомним, что в первой экспозиции их имитировали в сходной ситуации валторны).

Так, образным единением медной группы (что ещё сыграет огромную драматургическую роль в финальной шестой части) заканчивается вторая экспозиция главной партии – теперь она замкнута и самодостаточна. Поэтому возврат хрупких видений, кружев и туманов связующе-побочной партии вводится во второй экспозиции чуть ли не насильно – на фоне скрежещущих низких виолончелей и контрабасов. В этом окружении ореол света в связующей партии уже не кажется столь чистым и сияющим. Собственно говоря, партитура сразу наполняется персонажами скорее буффонадными: звучащие «не в такт» писклявые фанфары кларнетов, грубые неаристократические морденты гобоев, сбивающиеся с ритма сполохи малого барабана. Все эти рыхлые, неопределенные ритмонтонационные фигуры готовят появление темы марша – ядра побочной партии, изложенной в параллельной тональности *F-dur*.

Тема марша - горделивая, но несколько упрощенная (если не сказать вульгарная в своей декларативности) - появляется впервые в изложении хора валторн. В орбиту марша впадают фразы солилирующего гобоя и солилирующей скрипки из первой экспозиции, но они уже не завораживают, а звучат подчеркнито грубо, назидательно. С точки зрения привычной драматургической диспозиции *главная партия - побочная партия* композитор даёт необычный сюжетный поворот. С одной стороны, *Фа мажор*, лежащий в параллельном *ре минору* мире, притягательная для романтического героя среда, хотя она весьма серьезно отличается от исходной тональной сферы. С другой стороны, интонационно-тематическое родство марша и лейттемы может свидетельствовать о некоторой внутренней близости образов или, например, о преломлении облика побочной партии через индивидуальное восприятие героя.

В типичном случае экспозиция должна бы завершиться недвусмысленным утверждением побочной тональности в качестве новой и чрезвычайно устойчивой опоры. В Третьей симфонии это было бы особенно логично, так как побочная партия во второй экспозиции развернута предельно широко и масштабно. Кажется, что ничто не может поколебать её мощи и значимости. Но здесь то композитор и идёт на необычное решение. Интенсивное развитие марша приводит к ослепительной кульминации - апофеозу света, красоты и обретения страстно желаемого счастья. Однако на пике своего наивысшего подъёма звучание мгновенно выворачивается наизнанку и вместо ожидаемого феерического завершения вступают восемь валторн, изломанными болезненными стеланиями изливая своё безмерное страдание. И. А. Барсова справедливо говорит об этих важнейших эпизодах: «Малер наделяет их разрушающей силой, сметающей достижения предшествующего развития, и использует в драматических прорывах. Условно назовём их "мотивами отрицания" или "низвержения"» [2, 122].

На протяжении всего полотна симфонии мотивы «низвержения» появляются несколько раз (как в первой части, так и в финале), формируя главную романтическую идею: *недостижимости счастья и гармонии*.

Заливасмые солнцем апофеозы расположены в трёх местах партитурь: в конце второй экспозиции первой части, в окончании этой части и в финале (перед последним проведением его основной темы). Тональные транспозиции показывают неуклонное продвижение вверх: *B dur, Des dur, Es dur* — ко всё более статическому звучанию. Однако логические линии их совершенно различны. Второй апофеоз решён в прямом направлении: он непосредственно ведёт к героическому и эффектному окончанию первой части, свидетельствующему о благополучном свершении задуманного. Первый апофеоз, наоборот, сопровождается неожиданно резкой образной деформацией — хор валторн, олицетворяющий романтического героя, низвергает повествование в пучину раздираемых душу нравственных мучений. Третий апофеоз — тесситурно самый яркий и, казалось бы, уже окончательный — не только возвращает страдания первого, но и усиливает их в невероятной степени. Мучительные интонационные изломы, дискомфортная гармоническая окраска делают этот жестокий и резкий событийный поворот по-настоящему трагическим. Мгновенное превращение великого счастья в великое горе оставляет не меньшее потрясение, чем аналогичная катастрофа, показанная Чайковским на грани третьей и четвертой частей его Шестой симфонии:



Заметим, что это происходит в финальном построении, называемом композитором «Что рассказывает мне любовь!»

Эти три апофеоза, как анфилада греческих колонн, держат огромное здание симфонии в состоянии невиданного прежде образно-драматургического и сюжетного единства, властно направляя логику музыкального повествования.

Итак, вторая экспозиция так же, как и первая, возвращает к исходной точке. Романтический герой Малера снова остается наедине с созданной его воображением фантазмагорией. Выход из магического лабиринта захлопнулся. На сцене опять появляется солирующий тромбон (из второй экспозиции), который продолжает в чём-то убеждать, но уже не столь настойчиво. После нескольких достаточно элегических фраз пафос его слабеет и рассыпается в саркастической тираде. Линию тромбона перехватывает теперь меланхоличный английский рожок, звучащий на напряженно застывшем тремоло низких скрипок и флейт.

Дальнейшее изложение можно представить как погружение в тяжелое ш бытие, когда театрализованные персонажи предшествующих разделов становятся и вовсе ирреальными (и даже инферральными). Контуры тематических элементов размываются, всё окутывается дымкой невесомости. Мастерство композитора состоит в том, что тематизм хорошо узнается и даже мало меняется, но становится совершенно иллюзорным. В общем хороводе инструментального Зазеркалья участвуют на равных и трубы, и валторны.

Важным драматургическим поворотом является введение новых образных пластов. Это, прежде всего, струнное фугато, на фоне которого у деревянных духовых инструментов звучит целая вакханалия отталкивающих тем оборотней. Трубы и валторны, по всей видимости, охотно включаются и в эту часть игры, коверкая свой собственный темброво-тематический облик. Только когда дело заходит слишком далеко – в партии труб звучит предупреждающий сигнал (тема вступления в первоначальном жестко-атакированном виде). Это служит прологом к драматизации разработки, когда сновиденческие образы накладываются на исходные театрализованные декорации. Надвигается стадия полной какофонии, подогреваемой яростным вихрем струнных и хаотическим разнобоем ударных инструментов. Затем картина как бы сминается, заметно тускнеет. Наступает пробуждение, возвещаемое дробью малых барабанов, бывших в полиритмическом ансамбле с затухающими виолончелями и контрабасами.

Реприза начинается с вступительного монолога валторн и ведётся по типу *da capo*. Сначала данное обстоятельство сильно разочаровывает, так как при столь напряженном ходе событий ожидаются мощные динамические подвижки и преобразования музыкального материала. Однако, учитывая высокий уровень театрализации, присущий протомодернистскому мышлению Малера, слушатель вынужден постепенно смириться с неизбежностью этого, по сути дела театрально-подчеркнутого, повторения.

Нельзя не отметить то, что композитор всё-таки предпринимает усилия по синтезу в репризном проведении отличительных черт обеих экспозиций, что

особенно хорошо заметно в партии тромбона-соло. Некоторые изменения есть и в репризе побочной партии, например, сняты хоральные аккорды связующей и сразу даётся активная часть подготовки марша.

Самой интересной подробностью является откат от транспорта побочной партии (по аналогии с сонатной формой первой части Второй симфонии), которая сохраняет свой тональный центр *F dur*. Эта тенденция, как известно, восходит к Шопену и обычно сопряжена с программными перипетиями. В разбираемом случае сохранение *Fa мажора* свидетельствует о намерении всеми силами укрепить и отстоять именно эту – желанную, стабильную и гармоничную в представлении романтического героя – среду обитания, достойной жизни.

Здесь также происходят сюжетно оправданные контрапунктические со-единения фанфар труб и маршеобразных мотивов валторн – медная группа словно движется в сторону объединения своих сил. На гребне генеральной кульминации, как и в окончании второй экспозиции, но в *Des dur'e*, разворачивается экзистенциальный апофеоз, символизирующий состояние безмерного счастья. По инерции слушатель ждёт внезапного поворота к трагическому «мотиву низвержения», но именно теперь Малер снимает этот приём, мгновенно переводя звучание в жизнеутверждающую коду.

Композитор показывает своего героя словно балансирующим на тонком и высоко натянутом канате. Все взгляды прикованы к играющему со смертью человеку. Вот уже высокие трубы и валторны интонируют нисходящие гаммообразные ходы в параллельных терциях – первые предвестники беды. Вот уже начинается безудержное падение в бездну. Но за долю секунды до надвигающейся катастрофы какая-то неведомая сила подхватывает отчаявшегося храбреца и мощным рывком выносит его на твёрдое основание. Апофеоз достиг цели. Жизнь героя спасена и сияющая кода заполняет всеобъемлющее пространство желанного *Fa мажора*.

Столь внезапное спасение воспринимается как чудо и не противоречит общей условно-театральной концепции симфонии. Но оно же ставит и большие проблемы перед дальнейшей судьбой главного персонажа. Сможет ли он после

таких сильных потрясений, когда на карту уже была поставлена жизнь, обрести мир и покой в своей душе?

Последующие части симфонии - каждая по-своему показывают напряженный путь к обретению духовной гармонии нашего мятежного героя.

Жанровый песенно-танцевальный строй второй части уводит в сторону от основной драматургической линии. То, что в качестве прототипа выбран старинный менуэт, от которого за сто лет до Малера отказался даже Бетховен, говорит о сильнейшей степени *отстранения*. Это и полное забвение, погружение в уже несуществующую мифическую старину и одновременно - продолжение театрализованной игры. Стилизация менуэта вначале очень выпукла и только с переходом к среднему разделу узкая жанровая модель постепенно деформируется, уступая место новым фантастически-пародийным образам. В последующем хороводе разнообразных персонажей модель менуэта то появляется, то полностью заслоняется контрапунктирующими (в основном скерцозными) темами.

У валторн и труб в этой части практически нет никакой самостоятельной роли. Это лишний раз говорит о том, что вторая часть рассматривается автором как отстраненная по отношению к главному герою и персонажно обезличенная.

Череда скерцозных образов перебрасывается и в третью часть, которая, фактически, продолжает содержательную линию второй. Однако по ходу развития происходят весьма важные события. Одно из них - почтовый рожек, бойко напевающий свой нехитрый мотив. Конечно же, это символ каких-то долгожданных известий из покинутого родного края. Появление почтового рожка пробуждает к жизни и хор валторн. Особенно симптоматично то, что валторны долгое время поют в ансамбле с рожком - практически в отсутствие других инструментов. В душе героя словно пробуждается чувство Родины, растёт волнующее его томление и появляется мысль о возвращении.

Другое событие - введение цитаты испанской народной песни, до того обработанной Глинкой в его «Ночи в Мадриде», а также Листом в «Испанской

рапсодии». Скорее всего, это также важный знак возвращения жизненных сил, зовущих к путешествиям, восприятию полноты жизни. Подъем духа романтического героя запечатлён и в динамической репризе части, в хоровод скерцозных образов которой включаются с контрапунктическими подголосками валторны, трубы *in F* и даже тромбоны (ц. 32).

Таким образом, к началу четвёртой части уже найден выход из эмоционального тупика и постепенно нащупывается путь к общему драматургическому решению цикла.

Последование IV – V – VI частей, идущих *attacca*, имеет столь чёткую сюжетно-содержательную перспективу, что, как уже говорилось, его уместно рассматривать в качестве большого составного финала симфонии, намечающего три принципиально разные линии в разрешении сложившегося конфликта. Это хорошо отображено выбором различных исполнительских средств: солирующий альтдовый голос – в четвёртой части, детский и женский хор – в пятой, чисто оркестровая палитра – в шестой. Наш герой как бы внимательно всматривается в разные срезы жизни, пытается уловить их скрытые смыслы, постулируемые в них духовные ценности.

Содержание IV части воспринимается как весьма загадочное, окрашенное тёмными мистическими тонами. С одной стороны, выбран низкий женский голос, звучащий, словно посланец других миров. С другой же, – используется мистико-философский текст Ницше: «О человек! Внемли! Что говорит мне глубокая полночь? – Я спал! Из глубокого сна я пробудился! Мир глубок! Он глубже, чем дивные мысли! О человек! Глубока твоя скорбь!...». В-третьих, тематический материал взят из вступления к первой части (хорал, проводимый сразу же за лейтмотивом валторн). Вернее сказать (так как первая часть сочинилась заметно позже остальных), что этот хорал намеренно введен композитором во вступление с целью связать воедино тематизм симфонии и отобразить идею личного присутствия, сопричастности романтического героя будущему философскому откровению.

Разорванная, почти пуантилистическая оркестровка усиливает впечатление таинственности этого образа. Но с введением в ткань дуэта валторн колорит внезапно теплеет. В слиянии же с солирующим альтом дуэт валторн начинает восприниматься как некое духовное сродство, высвечивающее сокровенный смысл Бытия. Заметно меняется и тон стихотворения: «Жажда радости гасится в Вечности! Жажда более глубокая, чем сама безмерная Вечность!».

В дальнейшем партия валторн крепнет, достигая полной гармонии с расцветавшим женским голосом. Наметившийся дуэт согласия сохраняется до самого конца части, что приобретает принципиальное драматургическое значение. Герой словно растворяется в этой постепенно теплеющей атмосфере, разделяя все тревоги и надежды солирующего альтя. С точки зрения персонификации тембра валторн – это кульминация лирической линии главного персонажа, начавшейся еще в дуэте с почтовым рожком. Здесь же впервые валторны представлены без прежней театральной напыщенности, воплощая подлинные человеческие чувства.

Вторая сюжетная линия финала – V часть – решена совершенно другими средствами. Вместо тёмного таинственного колорита начала предшествующей части здесь сразу даётся светлое, звонкое, чистое звучание детских голосов, интонирующих бесхитростную пентатонную попевку. Сопровождающие тембры колоколов, высоких флейт и кларнетов дополняют общий жизнелюбивый строй. В этом же ключе решается и линия женского хора, поющего мотив детской песни на слова из «Чудесного рога мальчика»: «Так пели три Ангела сладкую Песнь; с блаженной радостью восхваляли они, что Пётр освобождён от грехов. Господь Иисус восседал за столом со своими двенадцатью учениками...» Тональностью *F dur*, общим «демократическим» обликом и отдельными интонационными связями эта музыка близка строю побочной партии первой части (как самого марша, так и подготавливающего его тематизма):

Эти связи, разумеется, не случайны. Мотив детства, мечты о детском счастье весьма близок герою, воспринимается им с глубоким душевным откликом. Одновременно хор высоких женских голосов напоминает о матери, её любви, понимании, полном растворении в ребёнке. Заметим также, что несколько раз звучащий в *Ре мажоре* припев песни постепенно готовит тональность шестой части.

Введение партии солирующего женского альтя перебрасывает мостик от четвертой части, но вносит и резкий контраст. Появляется тёмная, даже злоедающая краска, в сопровождение вторгаются резко диссонирующие созвучия. Омрачается и текст: «Я не должен плакать, ведь Ты добрый Бог. – Не плачь!». И несмотря на то, что хоровые сопрано пытаются вернуть исходное светлое настроение (на короткое время возникает даже политональное наложение) – и в ответ на сочувственное «Не плачь!» альт подводит к провозглашению им символической фразы: «Но я нарушил десять заповедей. И я иду и горько плачу».

резко меняющей тонус повествования на тревожный и драматичный. Двигаясь от этого сумрачного хорала накрывает пятую часть, оставляя на ней трагический ответ. (« – Не плачь! – Тогда приди и смилуйся надо мной!») Лишь с большими усилиями хоровым голосам удаётся преодолеть сумерки и восстановить исходный светлый тонус.

Важнейшим элементом в этом процессе является передача хору мальчиков, поначалу лишь имитирующему колокольный перезвон, тематической функции. Причём, некоторое время хор мальчиков только контрапунктирует женскому, зато в конечной стадии сливается с ним в унисонное проведение заключительной фразы. Так, композитор показывает путь к гармонии двух начал: детского и женского (ангельского и земного), столь необходимых для осуществления желанного всеобщего счастья: «Небесную радость обрёл Пётр и все люди через Иисуса, и Блаженство».

Проследив роль медных духовых, мы видим, что валторны и здесь пытаются брать на себя драматургические функции: до появления альт-соло они только удваивают некоторые партии, но, начиная с альтового соло, валторны становятся ведущим тембром. Их хор в отсутствие других инструментов сопровождает первые – ключевые – фразы меццо-сопрано (дуэт, намечившийся в четвертой части). Валторновая партия развивается далее в окружении других инструментов. Валторнам поручены трагические фразы в *ре миноре*, комментирующие окончание альтового соло. Они же выводят изложение из драматического *ре минора* (напоминающего о фантазмагории первой части) в светлый *В дур* (первый апофеоз из экспозиции первой части!). Наконец, вместе с трубами они создают тембровый костяк последних звонких и светлых фраз детской песни *Es sungen drei Engel*. Валторны и здесь персонифицируются с романтическим героем, преломляющим сквозь свой внутренний мир нелёгкий путь к завоеванию недостижимой гармонии.

Ещё один важный штрих связан с тем, что в пятой части начисто отсутствуют партии скрипок. Их роль относительно мала и в предшествующей части (правда, они участвуют в двух драматичных взрывах, но это небольшие по

мажором). Тем самым композитор открывает перед скрипичной группой широчайшую перспективу в становлении последней шестой части. И действительно, скрипки ведут повествование от начала и до конца этого финального *Adagio*. Они предстают перед взором героя как выразители высшей сути, высшего счастья и высшей гармонии в ослепительном поле *Ре мажора*.

Интонационно-гармоническая сфера финальной шестой части предельно символична. *Ре мажор* выступает как оборотная – счастливая – фаза начальной *ре минора* симфонии, а квартетная ритмонтонация перефразирует начало исходной лейттемы:

The image shows a musical score for strings in D major, Adagio. The score is arranged in a system with seven staves: Violins I (Vl. I), Violins II (Vl. II), Violas I (Vcl. I), Violas II (Vcl. II), Cellos (Vc. I), Cellos (Vc. II), and Double Basses (Cb.). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the 'D minor' leitmotif. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

Единственное, что в этой картине счастья и покоя отсутствует – это личность главного героя. Он наблюдает прекрасный божественный мир лишь со стороны, наслаждаясь его непостижимыми красотами с нескрываемым страданием. И чем более прекрасным становится звучание (наряду с *Арией* из Оркестровой сюиты *Ре мажор* И. С. Баха это, возможно, самая красивая музыка, когда-либо созданная человечеством за всю его многовековую историю), тем сумрачнее делается её колорит. Так, выход скрипок в высочайший регистр сопровождается наступлением *фа-диез минорной* тональной краски. Подключение солирующего гобоя идёт на фоне *до-диез минорной* тональности.

В конце концов, это приводит к вступлению солирующей валторны, нигонирующей на фоне полнокровных струнных пронзительно печальные жвы. Словно уступая этому томительному призыву, струнные через стремительную модуляцию *cis moll* *E dur* *a moll* оказываются в *Фа мажоре*, открывая путь к проведению солирующей валторной основной темы *Adagio*. Этот момент в драматургическом смысле представляется переломным. Произноса слова «Божественного откровения» в *Фа мажоре* – тональности, к которой герой так настойчиво (и, как видно, напрасно) стремился – валторна словно обнаруживает своё несоответствие и свою бесконечную удалённость от строя мировой гармонии. Последствия этой нестыковки обнаруживаются немедленно – очередная фраза валторны затухает на предельно возможном *ppp* и внезапно оминоривается (*f moll*). Паническим волнением взрываются скрипки. Наложённый на них хор валторн теперь стонет как раненый зверь в наглухо заколоченной клетке уменьшенного септаккорда. Особенно жалобно звучат уходящие на *pppp* следы звука *f'*, бесследно исчезающие на фоне тремолирующих альтов:

Cor. I. 3.5.7 (F)

V. I.

V. II.

Vc.

Cor. I, 3, 5, 7 (F)

V.I

V.II

Cor. I, 3, 5, 7 (F)

V.I

V.II

V.-lc

Cor. I, 3, 5, 7 (F)

V.II

V.-lc

p *pppp* *pppp* *morendo*

Это как бы последнее «Прости», закрывающее навсегда мир грёз и мечтаний под ложным знаком *Фа мажора*.

Нарушенное спокойствие довольно быстро навёрстывается струнной группой, хотя скрипкам приходится теперь изрядно потрудиться, чтобы восстановить былое величие. На новом витке проведения основной темы (и. 11) Малер вводит чудесный подголосок для трио: флейта, гобой, кларнет. Этот фрагмент как бы указывает, что путь к всеобщей гармонии открыт и для других, но требует подчинения всех основной идее. И валторна цепляется за открывшуюся

возможность. Её зовы звучат теперь в падении *Рe* скрипки, быстро вернувшись, правда, в одноименный *ре* мажор. И здесь композитор в очередной раз обнаруживает себя как великолепный драматург, владеющий чарующей композицией. Кажется, что путь к всеобщему счастью прост и очевиден. Но романтического герою нужно сначала разорвать со своими экстраординарными принципами, бороться со своими собственными идеалами и мечтаниями.

Ностальгически, в *до-двух* миноре солирующая валторна выливает слезы, вопрошая судьбу, жалобно стоня на свои злоключения. Струнные забултыхиваются. Они на большом эмоциональном подъёме выплескивают огромный энергетический потенциал. В разгар этого пламенного спора (н. 19) на стороне валторн выступает солирующая труба, продолжающая их ниточку звуковую линию.

Огромным напряжением воли на остатках одиночного *си'* полифонической скрипки возрождают первоначальную тему в *Ре* мажоре. Но теперь её поддерживает и вся группа деревянных духовых. Композитор словно говорит, что сила гармонии и красоты в единстве. Поэтому вступает не просто трио флейта – гобой – кларнет, а всё дерево с удвоением всех линий струнных. В момент разрешения в тонику на мощном унисонном *d* вступает и весь хор валторн (н. 22), но их партии распадаются на расходящиеся воером хроматические нисходящие подголоски. Оркестр мгновенно реагирует на это острое противоречие, выходясь к вершинному *Ми-бемоль* мажорному аккорду.

Развитие стремительно катится к генеральной кульминации части, в которую композитор вплетает цитату из катастрофического обвала второй экспозиции побочной партии – апофеоз мгновенно обращается в страшное отчаяние. Стенания валторн достигают эмоционального предела. Звук, возводимый с таким трудом, ещё раз рушится.

Горестные хроматически обострённые стенания валторн подхватывает весь состав оркестра, медленно спускаясь до самых глубин душевного страдания. Кризис обостряется до предела, когда на установившуюся гармонию мажорного уменьшённого септаккорда $a - c' - es' - g'$ накладывается чуждый ей бас *H*. Правда, вскоре становится ясным, что это новая гармоническая окраска. Далеко

нантовый нонаккорд с секстой в *ми миноре*: $H \ a \ c^1 \ dis^1 \ g^1$... созвучие, с особенной остротой выражающее страдание и боль.

В наступившей настороженной тишине в *Фа мажоре* (!) солирующая флейта выводит один из мотивов главной темы части (исходно звучащего в красивом и полнозвучном тембре высоких виолончелей). Это последняя в симфонии попытка связать воедино разорванные нити судеб героя и мира. Флейта-пикколо уводит мотив в заоблачные высоты c^4 , но скрипки на *ppp* – словно хрупкий драгоценный сосуд – осторожно опускают его до b^3 . На сконденсировавшийся в божественных высях уменьшенный септаккорд $cis^3 - e^3 - g^3 - b^3$ – намеренно неопределённый, как бы безразличный к отдельным судьбам – накладываются мистические восходящие кварты низких виолончелей и контрабасов *ritardato* (исходный квартный мотив как лейттемы, так и главной мелодии финальной части). Это место – некий Рубикон, с берегов которого открываются горизонты в долину заветной Всеобщей Гармонии. Робко на зыбком *ppp* тремолирующих струнных, застывших в судьбоносном ожидании (кадансовый квартсекстаккорд *Ре мажора*), три трубы и тромбон проводят исходную тему финала (п. 26). И это еще один гениальный драматургический приём Малера: не сами валторны провозглашают прекрасное Божественное откровение, это делают остро переживающие происходящее их ближние (вспомним, с какой страстностью солирующий тромбон отстаивал ценности романтического мирозерцания во второй экспозиции первой части или то, с каким откровенным восторгом трубы высвечивали моменты апофеоза первой части, а также кульминации в средних частях). С другой стороны, может показаться, что медные инструменты, потеряв надежду на то, что струнные примут их в своё лоно, решаются *сами* строить свой счастливый мир по их подобию. И струнные, покорённые верой и стойкостью меди, постепенно оттаивают, как бы нисходят с небес, и, в конце концов, сливаются в унисон (!) с трубами.

В припеве Божественного хора вступают и все восемь валторн, торопливо и жадно перебивающие друг у друга фактурные линии музыки, целиком представленные у струнных. Предчувствуя близкую победу, трубы и тромбоны

еще раз затевают проведение основной темы – теперь уже уверенно, на *forte*. Скрипки и деревянные духовые отвечают красивым подголоском, впервые сформированным в трио «флейта – гобой – кларнет». Он звучит здесь с упоением, полнокровно и мощно, сопровождаясь плотным уверенным штрихом. В общий счастливый хор всё еще смущенно и не очень стройно включаются восемь валторн.

Этот эпизод символизирует поистине Возвращение Блудного сына. Слова валторн сбивчивы, несколько неуклюжи и неумелы – они еще не стали для романтического героя естественным собственным языком, но Вера и Надежда на вступление в мир Покоя и Гармонии обрели реальность. Мгновение, и все восемь валторн, наконец, сливаются в полный унисон. Мощно и уверенно поют они основную мелодию части. Но... в *Соль мажоре!* Слово немеет, струнные поочередно отключаются. Заметив фальшь, хор валторн в смущении стихает, не дойдя даже до очередной сильной доли. В полном замешательстве *subito pp* скрипки также берут *Соль мажорный (!)* квартсекстаккорд и словно удивляются той новой и ранее неизведанной ими краске, которой окрашено живое, трепещущее биение плоти романтического героя. Трубы и тромбоны боязливо на *ppp* и в увеличении (как бы через увеличительное стекло) повторяют за валторнами *Соль мажорное* проведение темы. Неуверенными шагами, ощупывая в темноте зыбкую почву, трубы движутся напрямую к своему финальному *fis²*, символизирующему обретение заветного тонического трезвучия *Re мажора*. Одновременно четыре валторны опускаются параллельными терциями $h^1 - d^2$; $a^1 - cis^2$; $g^1 - h^1$; $fis^1 - a^1$ к звукам достигнутого в процессе мучительного преодоления ими сопротивляющейся косной материи – *Re мажорного* тонического трезвучия. Четыре других в момент разрешения вступают с терцией $d^1 - fis^1$, заполняющей всё тоническое трезвучие как символ единения.

В экстатическом порыве трубы провозглашают гимнический апофеоз, примиряющий всех и вся. Растворение всей массы оркестра в ослепительном *Re мажорном* трезвучии являет собой акт Великого объединения героя с окружающим его и теперь уже родным Мирозданием.

Фридриху Ницше принадлежат такие слова: «Мы привыкли не всматриваться в состояния и факты, если для них не достает слов, поэтому обыкновенно заключают, что там, где прекращается область слова, прекращается также и область бытия. Гнев, ненависть, любовь, сострадание, страсть, радость, горе, – всё это имена для обозначения крайних состояний: средняя и нижняя ступени их ускользают от нас, а между тем они-то и ткуют тонкую паутину, составляющую наш характер и нашу судьбу»⁷. Вхождение героя в большой и прекрасный мир свершается именно так – без аффектов и какой бы то ни было помпезности.

Продлав огромный драматический путь поисков, отказавшись от чужих и чуждых красок, от созданных пылким воображением фантастических картин, мучительно смиряя собственную гордыню и жестокие разочарования, романтический герой Малера одерживает самую важную в своей жизни победу – победу над своим *Ego*. Ведомый Божественным провидением, поддерживаемый добрыми и вопрошающими силами Неба и Земли, он вступает в законное владение таинствами Мировой Гармонии.

В анализе малеровских симфоний приходится постоянно применять понятия и идеи музыкальной драматургии, без которых творчество композитора правильно воспринять и интерпретировать невозможно. В то же время, термин «музыкальная драматургия» при весьма широком употреблении, не приобрёл еще общепризнанного статуса. Мы применяем его в следующем значении: это комплекс общеэстетических, художественных идей, а также специфических средств выразительности, направленных на определённое, нужное автору эмоционально-образное воздействие на слушателя.

Многообразные и многогранные свойства музыкальной драматургии проистекают из того факта, что она действует как обобщающая идея-посредник – между художественным замыслом композитора, средствами его воплощения и особенностями его постижения слушателями. При этом слушатели, как прави-

⁷ Ф. Ницше. Утренняя заря или мысль о моральных предрассудках. – Минск: Попурри, 1998. с. 438

до, не отдают себе прямого отчета о действии на них драматургических принципов, но всецело находятся при этом под их влиянием.

В музыкальном искусстве европейской традиции накоплено огромное количество произведений, однако, человеческий опыт отбирает из них сравнительно небольшой круг того, что принято называть шедеврами. История аналитических исследований в свою очередь показывает, что именно шедевры обладают безупречными качествами счастливо найденной и всесторонне продуманной музыкальной драматургии.

Музыкальные шедевры, как и шедевры в других областях искусства, создают великие мастера. Ось, отделяющая их от «просто композиторов», проходит не через достоинства интонационного материала, красочность гармонии, владение оркестром или полифоническими украшениями (в этих областях наивысшими специалистами являются, например, преподаватели соответствующих учебных курсов), но через эмоционально постигнутое искусство музыкальной драматургии. Это то, что почти недоступно (или редко удается) композиторам второго и третьего эшелонов (то есть, композиторам хорошим и просто композиторам). Но следует отдавать себе отчет в том, что и великие композиторы далеко не везде оставляют след великолепной музыкальной драматургии. Малер, в том числе, ранний Малер относится к тем счастливым творцам, художественные идеи которого со временем не устаревают, а наоборот, приобретают всё новое и новое значение, принося будущим поколениям неизведанные доселе эстетические откровения.

Уникальность музыкальных концепций Густава Малера определена его неповторимым мироощущением, полностью соответствующим эстетике заглавного искусства модернизма, и родившемся в сердце композитора задолго до исторического расцвета этой плодотворной ветви европейского художественного творчества.

1. Барсова Н. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка, 1990, № 6. – С. 125–132.
2. Барсова Н. Симфонии Густава Малера. Издание второе. – С-Пб., 2010. – 580 с.
3. Варшавский А. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. – М.: Классика – XXI, 2006. – С. 12–34.
4. Дантзер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия, 1994, № 1. С. 140–151.
5. Деуцкая В. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки, 2012, № 1 (10). – Уфа. – С. 142–149.
6. Деуцкая В. Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки, 2013, № 2 (13). – Уфа. – С. 168–178.
7. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии, 2012, № 2. – С. 147–151.
8. Малер сегодня // Музыкальная академия, 1994, № 1. – С. 139–220.
9. Михеева Т. Тематические связи и замысел I – IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. – М.: Музыка, 1969. – С. 119–144.
10. Розеншильд К. Густав Малер. – М.: Музыка, 1975. – 209 с.
11. Тараканов М. Малер // Музыка XX века: Очерки / ч. 1. – 1890–1917. – Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. – С. 157–198.
12. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1980, с. 30–57.
13. Bahr H. Die Moderne. Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg) / Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart, 1981.

References

1. *Barsova I. Samye pateticheskie kompozitory evropeiskoi muzyki: Chaikovskii i Maler [Barsova I. The most pathetic of European music composers: Tchaikovsky and Mahler] // Sovetskaia muzyka [Soviet music], 1990, № 6. – P. 125–132.*
2. *Barsova I. Simfonii Gustava Malera [Barsova I. Symphonies of Gustav Mahler]. Izdanie vtoroe [Second edition.]. – S-Pb., 2010. – 580 p.*
3. *Vargaftik Kh. Gustav Maler: rasstavanie s illiuziiami [Vargaftik H. Gustav Mahler parting with illusions] // Partitury tozhe ne goriat [Scores also do not burn]. – M.: Klassika – XXI, 2006. – P. 13–34.*
4. *Danuser G. Maler segodnia – v pole napriazheniia mezhdum modernizmom i postmodernizmom [Danuser H. Mahler today – in the field of tension between modernism and postmodernism] // Muzykal'naia akademiia [Musical academy], 1994, № 1. P. 140–151.*
5. *Devutskii V. Pervaia simfoniia Gustava Malera: osobennosti muzykal'no-dramaturgicheskoi kontseptsii [Devutsky V. First Symphony of Gustav Mahler: features musical and dramaturgical concept] // Problemy muzykal'noi nauki [Problems of Musical Science], 2012, № 1 (10). – Ufa. – P. 142–149.*
6. *Devutskii V. Kontseptsiiia Vtoroy simfonii Gustava Malera na pere-sechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy [Devutsky V. Concept of Second Symphony of Gustav Mahler // Problemy muzykal'noi nauki [Problems of Musical Science], 2013, № 2 (13). – Ufa. – P. 168–178.*
7. *Zherebin A. I. Venskii modern kak utopiia sinteza [Zherebin A.I. Viennese modernist utopia as synthesis] // Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 2012, № 2. – P. 147–151.*
8. *Maler segodnia [Mahler Today] // Muzykal'naia akademiia [Musical academy], 1994, № 1. – P. 139–220.*

9. *Mikheeva L. Tematicheskie svyazi i zamysel I–IV simfonii Malera [Mikheyeva L. Case and communication plan I–IV Mahler symphonies] // Voprosy teorii i estetiki muzyki [Problems of the theory and aesthetics of music]. Vyp. 9. M.: Muzyka, 1969. – P. 119–144.*
10. *Rozenshil'd K. Gustav Maler [Rozenshild K. Gustav Mahler]. M.: Muzyka, 1975. – 209 p.*
11. *Tarakanov M. Maler [Tarakanov M. Mahler] // Muzyka XX veka: Ocherki [Music of the twentieth century: Essays]. Part 1. – 1890–1917. – Book 2. M.: Muzyka, 1977. – P. 157–198.*
12. *Tikhomirov A. Ekspressionizm [Tikhomirov A. Expressionism] // Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravlenii [Modernism: analysis and critique of the main areas]. – M.: Iskusstvo, 1980, p. 30–57.*
13. *Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg) // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart, 1981.*

Ранние симфонии Густава Малера

В монографии раннее симфоническое творчество Густава Малера (1884–1896 годы) впервые рассматривается с точки зрения эстетики искусства европейского модернизма, что, по сути, является некоторым парадоксом, так как первые музыкальные опыты, признанные шедеврами классического модернизма, относятся лишь к 10-м годам XX века (Дебюсси, Стравинский, Шёнберг). Однако именно на своеобразном пересечении нарождающихся в музыке Малера модернистских идей с позднеромантическими тенденциями формируется оригинальная эстетическая платформа композитора, понять которую в полной мере без учёта данного фактора нельзя. Предназначено для педагогов и студентов системы художественного образования, а также для всех любителей симфоний Густава Малера.



Владислав Девуцкий

Девуцкий Владислав Эдуардович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств, заслуженный работник высшей школы. Специалист в области музыкального анализа, гармонии, музыкальной акустики, музыкальной семиотики.



978-3-639-76065-1