

Предлагаемая вниманию читателей монография И. А. Барсовой о симфониях Густава Малера — первое большое исследование творчества австрийского композитора на русском языке. Яркая работа И. И. Соллертинского и свод малеровских материалов, подготовленный автором этой книги, явились для русского читателя превосходным введением в человеческий и музыкальный мир Малера; теперь настало время для строго научного изучения его музыки.

Нужно сказать, что и в зарубежном малероведении книг, ставивших себе эту задачу, почти нет. Личность Малера, его мировоззрение, философская проблематика его творчества заслоняли и заслоняют от исследователей вопросы специфически музыкальные, которым посвящены главным образом отдельные статьи. Лишь написанные полвека назад монография Пауля Беккера о симфониях и работа Ф. Э. Памера о песнях Малера содержат развернутый многосторонний анализ музыкальной структуры малеровских произведений.

И. А. Барсова посвятила свою работу симфониям Малера, говоря о песнях лишь постольку, поскольку они связаны с последними. В таком самоограничении есть свой резон. Все симфонии Малера связывает неразрывная преемственность идейного и образного содержания и средств музыкального выражения. Автор тщательно прослеживает эту единую линию эволюции, и характеристика песен просто разорвала бы логическую стройность анализа. Отказ от изучения песен немало способствовал внутренней цельности книги.

В исследовании И. А. Барсова исходит из бесспорного положения о том, что «Малер был художником идеи, ставящим в своем творчестве вечные вопросы бытия». По сути дела, весь текст книги является обоснованием этого тезиса. Отсюда и некоторые ее особенности.

Первая из них — это стремление автора поставить музыку Малера в контекст истории мирового искусства, обнаружить типологически близкие ему явления, оказавшие влияние на мировоззрение и творчество композитора. Принимая достаточно широко распространенную в советском и зарубежном искусствознании концепцию двух тенденций в искусстве — «классической» и «неклассической», автор благодаря ей вскрывает и глубокую внутреннюю закономерность тех сторон малеровского творчества, которые нередко воспринимались как противоречивые и вообще неприемлемые, и органичность связи искусства Малера с народным гротеском, с литературным романтизмом, с творчеством Гете и Достоевского. Поэтому работа И. А. Барсовой, музыкально-теоретическая по характеру, проникнута подлинным историзмом, хотя собственно исторического материала в элементарно фактическом виде в ней по существу нет. Однако почти каждая затронутая автором проблема, например проблема художественной стилизации, проблема песенного симфонизма, проблема открытой формы и ряд других — неотделимы от исторического мышления.

Вторая особенность исследовательского метода автора — это чрезвычайное внимание, которое он уделяет идейно-образному содержанию каждой симфонии. При этом автор широко пользуется программными истолкованиями, которые оставил композитор в своих письмах и высказываниях. Быть может, читателя удивит их словарь, обилие религиозных ассоциаций, тесный сплав наивности и глубокомыслия: все это рискует показаться старомодным, вызвать возражение, что сейчас музыка Малера рождает совершенно иные ассоциации (и это, безусловно, верно). Но не следует забывать двух обстоятельств:

Во-первых, Малер был художником своей эпохи и своей страны; и в выборе текстов, и в поэтических и философских комментариях к собственной музыке он опирался на огромную традицию немецкой и австрийской культуры. Например, евангельские и библейские образы привлекают Малера не в догматической буквальности, — он берет их как общезначимые и общепонятные символы, преломленные уже в народных песнях «Волшебного рога мальчика», в философской поэзии Клопштока и Гете. А ведь именно эти тексты Малер вводил в симфонии в качестве «разрешающего слова», и исследователю никуда не уйти от необходимости их осмыслить.

Во-вторых, всем ходом анализа автор доказывает, что музыкальная структура каждой симфонии Малера определялась развитием ее идеи. Понять композиторский философский замысел — это значит в большой мере понять и принцип музыкальной организации произведения. Внимание исследователя к замыслам Малера в их конкретной специфике вознаграждается не только убедительным решением многих проблем малеровского формообразования, но и формулировкой принципа «интонационной фабулы», значимого не только для симфонизма австрийского композитора.

Сосредоточившись на «интонационной фабуле» симфоний Малера, то есть на неразрывном единстве индивидуального философского замысла и музыкальных средств его воплощения, автор не ставил перед собой задачи изучить современное восприятие музыки композитора. Эта тема, интересная и важная, безусловно, найдет своего исследователя, но и ему, и всем пишущим о Малере неизбежно придется опираться на богатый по материалу и глубокий по своим выводам труд И. А. Барсовой.

В. КОНЕН
2.VII 1973

Признаюсь откровенно, что, принимаясь писать к вам, я не сообразил всей трудности вопроса, всей бедности сил и знаний, всей ответственности приняться за него. Начав, я увидел ясно, что не в состоянии исполнить задуманного; однако не бросаю пера. Если я не могу сделать то, что хотел,—буду доволен тем, о чем расскажу рапсодически и бедно.

А. И. Герцен. Письма
об изучении природы

В В Е Д Е Н И Е
ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ МАЛЕРА

«Если бы Вы знали, какой «тернистый путь» выпал на долю мне — сочинителю; если бы видели все эти отказы, разочарования, даже унижения, непрерывно повторяющиеся вот уже десять лет, когда мне приходилось запира́ть в письменный стол произведение за произведением по мере того, как они возникали, когда я, если мне вопреки всем препятствиям удавалось поделиться ими, наталкивался на одно только непонимание,— тогда Вы могли бы вполне измерить глубину моей благодарности»,— писал Густав Малер благожелательному к нему музыкальному критику в 1895 г. (40, с. 151—152). В самом деле, неприятие музыки Малера в то время было на редкость единодушным. Интересны мотивировки отрицательных оценок. Они разительно отличаются от традиционных обвинений в непонятности языка, его сложности, от пресловутых ругательств вроде «какофония» (разве что музыка Малера казалась современникам слишком «громкой»). Малер оттолкнул и испугал современников чем-то другим, нежели новыми приемами в гармонии или мелодике.

Просматривая отклики на его сочинения и рецензии, написанные многими крупными музыкантами — современниками Малера, поражаешься редкому единогласию в самом перечне отрицательных сторон его музыки. «Это огромные, массивные, циклопические постройки,— писал Ромен Роллан в 1905 г. о первых симфониях Малера;— мелодии, легшие в основание этих построек, представляют собой плохо обтесанные глыбы посредственного достоинства, банальные, внушительные лишь толщиной своей кладки и упорным повторением ритмических рисунков, проводимых с настойчивостью навязчивой идеи. Эти нагромождения музыки всех родов, ученые и варварские, с их гармониями, в одно и то же время грубыми и утонченными, действуют больше всего своей массой... Все это, вместе взятое,— пышный и кричащий *bric-à-brac*¹» (47,

¹ хлам, старье (фр.).

с. 395). «Во всем произведении,— пишет Ромен Роллан далее о Пятой симфонии,— смесь педантической строгости и несвязности, отрывочности, разорванности, внезапных остановок, прерывающих разработку, паразитирующих музыкальных мыслей, перерезывающих без достаточного основания жизненную нить» (47, с. 398). Возьмем другую статью, принадлежащую перу В. Каратыгина: «Но сама по себе музыка Седьмой симфонии оставляет все же крайне неопределенное впечатление. Пресловутый «демократизм» Малера большей частью сводится к простой мелодической вульгарности и банальности. Формальные очертания частей рыхлы и сбивчивы. Много длиннот. Много дешевки. Много музыкальных грубостей. И очень мало самостоятельности» (29, с. 60). В. В. Ястребцев сообщает мнение о Второй симфонии Малера, высказанное Н. А. Римским-Корсаковым: «Говорили о Малере и его (бездарной) и безвкусной симфонии с крайне грубой и грузною инструментовкою... Это какая-то горделивая импровизация на бумаге, причем сам автор вперед не знает, что у него будет в следующем такте. Обидно, право, за него, как за музыканта» (63, с. 439).

Часть упреков критики группируется, таким образом, вокруг свойства музыки Малера, именуемого ею вульгарностью, банальностью, безвкусицей. Действительно, в музыке Малера открывается пласт, на первый взгляд несовместимый с серьезностью поставленных ею проблем — жанровый, языковой низ музыкального быта, поразительный по глубине слой не только городской песенности, но прямых вульгаризмов, банальностей. Отмечаются также и иные проявления неоднородности музыкального материала: нагромождение музыки всех родов, соединение взаимоисключающего — ученого и варварского, грубого и утонченного, строгости и несвязности. Другого рода упреки — в бесформенности, рыхлости, импровизации, безмерной длине — связаны с малеровским пониманием формы и его отношением к симфоническому времени.

С точки зрения большинства традиционных представлений стиль Малера действительно уязвим; он наводит на мысль о том, что перед нами пример трагического несоответствия между субъективными намерениями композитора и объективным творческим результатом, когда «личность» художника «интереснее его искусства», как писал о Малере Р. Роллан (47, с. 396). Правоммерно ли, однако, считать случайностями те «противоречия» и «слабости», которые присущи великому композитору на всем протяжении его творческого пути? Не имеем ли мы дело с каким-то органическим свойством творческой личности, присущим особому типу художественного мышления?

Вопрос об органичности или неорганичности творческой индивидуальности Малера, включающий весь комплекс идейных и формальных проблем его музыки, вопрос о том, является ли творчество Малера отклонением от исторически сложившихся эстетических представлений о прекрасном или оно подчиняется каким-то иным эстетическим закономерностям, оказывается, на наш взгляд, центральным, ключевым вопросом в понимании малеровского стиля. Задача этой работы — пока-

зять, что музыка Малера представляет собой чрезвычайно единое, органичное в стилистическом отношении явление, имеющее глубокие корни в мировом искусстве. Разрешение этой задачи пролило бы свет на преемственность малеровского стиля, подготовленного множеством ростков, скрытых в музыкальных и литературных стилях прошлых веков, помогло бы правильно оценить огромные возможности дальнейшего развития идейных и формальных принципов, заложенных в музыке Малера. Творчество художника тем значительнее, чем больше исторические перспективы оно несет. Перспективы, открытые Малером, огромны и поняты еще не до конца. Они касаются самых различных плоскостей музыкального творчества: художественного мироощущения, музыкального мышления и многих важнейших сторон музыкальной техники, которые и составляют язык музыки. Время — этот вернейший критерий жизнеспособности художественного явления — до сих пор работало на Малера и продолжает работать на него и поныне.]

Важнейшая, на наш взгляд, причина неприятия современниками Малера-композитора кроется в том, что обычно его оценивали с точки зрения представления о прекрасном в музыке, сложившегося во времена венского классицизма. Несмотря на стилистические революции в музыке XIX в., связанные с творчеством Берлиоза, Листа¹, эти представления жили и обогащались в течение всего XIX ст., опираясь на «классическую», условно говоря, линию романтизма (Мендельсон, Шуберт, Шопен), на творчество Брамса, Бизе, Дворжака, Грига, Чайковского, Римского-Корсакова. Испытывая на себе воздействие стилистических взрывов, названные художники интегрировали новые содержательные и структурные моменты в произведениях, основные закономерности которых оставались все же традиционными. Не случайно еще в последней четверти XIX в. именно Брамсу противопоставлялся Вагнер, воспринимавшийся (независимо от положительных или отрицательных оценок) прежде всего как революционер и ниспровергатель. Сформировавшееся в острейший момент борьбы вокруг Вагнера искусство Малера также было воспринято прежде всего как ниспровержение господствующих представлений о прекрасном — но уже в области симфонизма. Казалось бы, что как не нарушение закона прекрасного в искусстве представляют собой такие черты музыки Малера, как безудержность высказывания и обнажения души, как разнородность материала, необъяснимое смещение высокого и банального в музыкальном языке? Разве не пренебрежением законами классической меры или нечувствительностью к ним вызвано нарушение «естественных» пропорций целого и частей, гиперболические размеры симфоний, «выпирающих» из классических формальных схем, «взрывающих» традиционную форму, или

¹ По сути, так же надо рассматривать и последние произведения Бетховена, не принятые при его жизни.

бесперывное движение, течение музыкальной мысли, вызывающее ощущение неуравновешенности, незаконченности целого? Между тем все эти качества, равно как и многие другие, не укладывающиеся в классическое представление о прекрасном, присущи иному художественному мироощущению, иным эстетическим тенденциям, в силу которых названные качества теряют «отрицательный» с точки зрения нормативной «эстетики прекрасного» смысл. Мы утверждаем, что искусство Малера принадлежит к этой «иной», «неклассической» струе искусства, которая проходит через всю его историю¹.

Эстетический критерий, определяющий преобладание «классических» или «неклассических» тенденций в том или ином явлении искусства, обуславливается прежде всего выбором объекта изображения. Если это — бытие в момент зрелости, сложившийся, законченный облик (например, «готовое», прекрасное в своем расцвете человеческое тело), жизнь в момент гармонии и покоя, то мы с полным правом говорим о «классичности» искусства. Если же искусство стремится схватить явление жизни прежде всего «в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» (З, с. 30), то тут вступают в силу иные, неклассические закономерности художественного мышления.

Конечно, антинорму «классического» и «неклассического» в искусстве нельзя рассматривать как абсолютную: те и другие тенденции переплетаются, взаимодействуют, выступают порой в сложном диалектическом единстве. Даже те художники, в творчестве которых преобладают «неклассические» тенденции, по большей части сохраняют стремление найти разрешение воплощаемых конфликтов, обрести ту гармонию, которая в классическом искусстве мыслится как бы предзаданной. С другой стороны, и художники «классического» склада не чуждаются изображать конфликтные столкновения, напряженную борьбу. И все же в зависимости от того, на что направлено преимущественное внимание художника: на само становление либо на его результат, на конфликт либо на его гармоническое разрешение, — можно достаточно четко разграничить два типа художественного мышления.

Это разграничение ощутимо прежде всего в самой форме произведения искусства. «Классичность» проявляется прежде всего в стремлении к внешней и внутренней завершенности, замкнутости изображения, к ясно выраженной мере, порядку, четкости строения. Прекрасное в искусстве или «красота идеала, — по Гегелю, — заключается в его неомраченном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе» (13, с. 213). А «способ формирования внешнего материала состоит,

¹ Сравнивая в дальнейшем классический и неклассический типы художественного мышления, мы хотим заранее уточнить также, что под классическим искусством будем подразумевать не классику в широком ее значении — в значении золотого фонда мировой культуры, но классическое в более узком значении слова, как один из типов художественного мышления.

с одной стороны, в придании ему правильности, симметрии и закономерности, а с другой стороны, в сообщении ему единства. Это единство заключается в простоте и чистоте того чувственного материала, которым искусство овладевает как внешней стихией существования своих созданий» (13, с. 256).

Для иного художественного мироощущения характерен отказ от подобного единства. Его неотъемлемый признак — сближение взаимоисключающего, разнородного, высокого и низкого, серьезного и смешного, духовного и телесного. Когда искусство стремится постигнуть мир в его противоречивости, в становлении, изменении, самим произведениям присуща вечная незавершенность, открытость формы. То мнимослучайное, иллюзорно-бесформенное, что есть в них, оказывается средством художественного воплощения вечно незавершенной жизни.

Правда, и здесь между обоими типами нельзя провести непреодолимую грань. Этому препятствует прежде всего тот закон восприятия, в силу которого то, что кажется современникам произвольным, бесформенным, чуждым меры, через несколько поколений воспринимается как классически стройное, формально завершенное. В то же время именно этот закон заставляет художников неклассического склада сознательно искать все новые и новые формы, отказываясь от того, что вчера еще было новым, между тем как художники иного типа по большей части стремятся даже новое содержание воплотить в традиционных формах, порой даже не замечая, как радикально изменяет оно эти формы. Крайнее выражение эти тенденции находят в тяготеющей к нормативности эстетике классицизма (от Скалигера до просветителей) и в принципиально отвергающей все каноны эстетике романтизма.

В истории искусств классические и неклассические тенденции существуют, иногда преобладая одни над другими, иногда достигая диалектического синтеза (творчество Шекспира, Гете, Бетховена). Даже в те немногие эпохи, когда доминировало классическое мироощущение, интересующая нас художественная концепция продолжала жить, порой вытесненная из официальной сферы искусства в народное творчество или в побочные, неофициальные пласты искусства. У фивян был закон, «повелевавший художникам подражать прекрасному и запрещающий, под страхом наказания, подражать отвратительному» (37, с. 393). Тем не менее греческое искусство классического периода создало не только «Канон» Поликлета, но и терракотовых старух, статуэтку «Педагог с ребенком», изображающую дряхлого старика с младенцем на руках, и др. Античная греческая литература оставила нам не только высокую трагедию, но и комедию Аристофана, не только диалог Платона, но и диалог Лукиана, снижающие, пародирующие высокое искусство. Одновременно с классицизмом Никола Пуссен во Франции первой половины XVII в. родилась графика Жака Калло, одного из родоначальников гротеска.

В другие эпохи неклассические тенденции становились господствующими, преобладающими и в тех видах искусства, где прежде опреде-

ляющую роль играли противоположные устремления (пример тому — эллинистическая скульптура по сравнению с классикой V в. до н. э.). Будучи осознаны, неклассические тенденции становились основой эстетики некоторых художественных направлений (литературного барокко в Италии и Испании в XVII ст., романтизма в начале XIX в.).

Если за первым из охарактеризованных здесь художественных мироощущений издавна закреплено наименование «классика», то второе, меняя свой облик, живет то под именем гротеска, то определяется как романтизм, то получает название маньеризма или барокко, то, уже в XX в., именуется экспрессионизмом. Различие терминологии отражает ту сложность и многообразие сущности и форм проявления, которые принимало в различные исторические эпохи искусство с преобладающими «аклассическими» тенденциями¹.

Честь «открытия» аклассических тенденций в искусстве принадлежит мыслителям немецкого литературного романтизма. Определяя сущность собственного искусства в его противоположности искусству классицизма, они сформулировали многие черты, в которых эти тенденции проявляются, и сумели отыскать их в искусстве прошлого. Идея противопоставления классических и аклассических художественных тенденций подхвачена Гегелем в его учении о трех формах искусства — магической, классической и романтической; она же лежит в основе и развитой Ницше концепции «аполлоновского» и «дионисического» начал. Наконец, искусствознание XX в. — периода, когда аклассические тенденции вновь проявились с особой отчетливостью, — снова вернулось к тем же проблемам, уже на материале исторического исследования отдельных стилей и эпох².

¹ Предлагаемый нами рабочий термин «аклассическое» носит условный характер. Однако все употреблявшиеся до сих пор для обозначения данных художественных явлений термины («барокко», «маньеризм») представляют собой чрезмерно расширяемые частные понятия и потому могут внести путаницу. Потому мы и остановились на термине «аклассический», как общем типологическом определении, ощущая вместе с тем его известную схематичность.

² Из числа работ, выдвигающих концепцию аклассического как постоянного или периодически повторяющегося явления в истории стилей, следует прежде всего назвать книги Генриха Вёльфлина «Классицизм и барокко» (1907) и «Основные понятия истории искусств» (1915), в которых дан свод общих формальных закономерностей классического и противостоящего ему стиля изобразительного искусства. Предложенный Вёльфлином термин «барокко» неоднократно употреблялся как общее обозначение аклассических стилистических явлений. Так, например, испанец Эухенио д'Орс (86) насчитывает в истории мирового искусства 22 периода барокко. Э. Р. Курциус (71) сделал попытку обобщить аклассические явления в литературе и дать краткую классификацию их формальных признаков. В качестве общего обозначения «литературных тенденций, противоположных классике» он предложил термин «маньеризм», который и является, по словам Курциуса, «константой европейской литературы». Эти взгляды получили развитие в монографиях ученика Курциуса Г. Р. Хокке (74, 75), где автор пытается дать явлениям «маньеризма» преимущественно психологическое истолкование: его основой, по Хокке, является «испытующее (problematisch) отношение человека к миру». Нельзя не упомянуть и капитальный труд Арнольда Хаузера (73), содержащий серьезное исследование социологических и мировоззренческих причин возникновения аклассического искусства в XVI в. Хаузер, правда, утверждает, что маньеризм,

Чем же прежде всего характеризуется искусство с преобладающими аклассическими тенденциями?

Наиболее непосредственно воспринимаемое их проявление — большой эмоциональный накал, особенно ощутимый по сравнению с эмоциональной сдержанностью классики. Знаменательно слово, пришедшее на ум современникам для характеристики искусства Микеланджело — художника, в чьем творчестве сильнее всего ощутим перелом от ренессансной классики к иному мироощущению: *terribilità* — «устрашающая сила». Степень отражения конкретной действительности с точки зрения романтической эстетики если и имеет значение для эмоциональной выразительности, то лишь отрицательное; именно потому, что в музыке почти отсутствует момент подражания природе и эмоция выступает как бы в чистом виде, музыка не раз провозглашалась самым совершенным и «романтическим» (в расширительном значении слова) из искусств (Новалис. Фрагменты. 38, с. 127—128; Гегель, 13, с. 93—94). Но и в пластических искусствах, и в поэзии отраженный образ внешнего мира может в угоду вящей выразительности подвергаться какому угодно претворению, пусть даже самому причудливому. Не случайно первой ласточкой послеренессансного маньеризма явился «Автопортрет в вогнутом зеркале» Пармиджанино (1523). Именно поэтому искусство с преобладающими аклассическими тенденциями так охотно прибегает к фантастическому и предоставляет широкую свободу фантазии художника.

Вместе с чрезвычайным обогащением арсенала средств выразительности происходит и расширение сферы духовного содержания, которую искусство способно охватить. Эту существеннейшую черту сформулировал Гегель, определяя то, что он именует «романтической формой искусства», в которой духовное «содержание не связано с чувственным изображением как с соответствующей ему формой, а освобождено от этого непосредственного бытия, которое должно быть подвергнуто отрицанию, преодолено и рефлексировано обратно к духовному единству. Таким образом, романтическое искусство есть возвышение искусства над самим собой, которое совершается, однако, в форме самого искусства и внутри его собственной области...» (13, с. 85—86).

Ярче всего стремление раздвинуть духовную сферу искусства проявилось у романтиков, вовлекавших в эту сферу религию, философию, словом, все формы духовной жизни и, наконец, поставивших искусство выше самой жизни, ибо в нем преодолевается ее конечность. «Поэзия есть все и вся», — провозглашает Новалис.

вызванный к жизни кризисом ренессансного мироощущения, был специфическим явлением своего времени; однако, перенеся понятие маньеризма в новое искусство, автор сам вступил в противоречие с собственной ограничительной тенденцией. В Советском Союзе большой и оригинальный вклад в изучение аклассического искусства внесли М. Бахтин работой «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», написанной в 1947 и изданной в 1965 г. (3), и Н. Берковский в исследовании «Романтизм в Германии» (Л., 1973), увидевшем свет уже после завершения этой книги.

Но если «преодолеваемая» внешняя, чувственная форма произведения всякий раз творится заново во имя нового духовного содержания, значит, она не может быть канонизирована, закреплена в определенном своде правил. Программный отказ от канона, провозглашение и претворение в практике искусства принципа свободы художника — основа основ аклассического формотворчества. Дальше всего пошли в этом направлении романтики. В противовес классицистской иерархии жанров они выдвинули требование «объединить все виды поэзии» (Ф. Шлегель. Фрагменты. 38, с. 172), утверждая, что «романтический жанр поэзии — это единственный, который есть нечто большее, чем определенный жанр. Он является всей поэзией в ее совокупности, ибо в известном смысле всякая поэзия есть и должна быть романтической» (38, с. 173—174).

Для романтиков размываются даже границы отдельных искусств: поэзия стремится раствориться в музыке; музыка — овладеть повествовательным языком поэзии. Новалис мечтает о «взаимном проникновении музыки и изобразительных искусств». Может быть, высшим проявлением этих стремлений была мечта Вагнера об универсальности музыкальной драмы. С наибольшей силой стремление романтиков к преодолению всех границ выявилось в учении о «романтической иронии», ставшей художника выше собственного произведения в его конечности, выше любой внешней обусловленности, помогающей ему обрести свободу в чрезвычайно многогранном ее понимании (на одном полюсе — свобода «я», на другом — свобода от догмы классического канона). Ирония характеризуется как самая свободная «из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой...» (Ф. Шлегель. Фрагменты, 38, с. 176).

Чувствуя себя свободным и от необходимости адекватного отражения внешнего мира, и от канонов жанра, художник «романтического» склада динамически ощущает форму каждого творимого им произведения. В его руках она никогда не кристаллизуется, не достигает завершения. «Романтическая поэзия находится еще в процессе становления, более того, самая сущность ее заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону» (Ф. Шлегель. 38, с. 173). И если идеалом классики является абсолютное единство — замкнутого в себе произведения или его ясно расчлененных и гармонически согласованных компонентов, — то аклассическое художественное мышление этого идеала не приемлет. Грани произведения расплываются, форма размыкается, стремясь увести зрителя или слушателя в бесконечность. В одно произведение включаются самые разнородные элементы, на первый взгляд перемешанные в хаотическом беспорядке, но слитые в некое противоречивое единство, ибо «в истинных поэмах нет другого единства, кроме единства душевного настроения» (Новалис. 38, с. 122).

Эта особенность аклассического ощущения формы связана прежде всего с важнейшей чертой аклассического восприятия мира. Оно улавливает во всяком бытии и стремится запечатлеть его противоречивость, двузначность. Противоречия воплощались и в классическом искусстве, но — лишь как нарушения изначальной гармонии, которую должно во что бы то ни стало вновь обрести. Аклассическое мироощущение воспринимает противоречивость как неотъемлемую черту всего сущего. Аклассический художественный образ соткан из противоположностей. Словно бы тяготящиеся своей плотью, насквозь духовные персонажи картин Эль Греко, мудрая Глупость Эразма, ставшая ведьмой возлюбленная в «Фантастической симфонии» Берлиоза — все это лишь наугад взятые примеры двузначных, амбивалентных¹ аклассических образов. О том же, в сущности, писал Маркс в своей оценке трагедий Шекспира: «Одною из особенностей английской трагедии, настолько отталкивающей чувства француза, что Вольтер даже назвал Шекспира пьяным дикарем, является причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского» (42, с. 362).

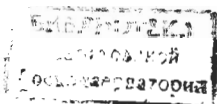
Амбивалентность аклассического художественного мироощущения, отмеченная еще теоретиками маньеризма и романтизма (Пеггери, 75, с. 8; А. Шлегель, 38, с. 173), подчеркивается и Хаузером (73, с. 13—15) и Хокке (75, с. 75). Чрезвычайно плодотворно это явление проанализировано Бахтиным. Автор так характеризует аклассическое видение мира, называя его «гротескным образным мышлением». «...Необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» (3, с. 30)².

Таким образом, «гротеск» фиксирует прежде всего такие противоположности, через непрерывное разрешение и новое возникновение которых осуществляется процесс диалектического движения жизни. Поэтому отличительной чертой народного гротескного мироощущения является оптимизм. Ни одно из противоречий, воплощенных в гротескном образе, не носит абсолютного характера. Даже противоположность жизни и смерти оказывается относительной: в масштабе народной жизни смерть всегда соотнесена с рождением и оказывается преодоленной. Средством выражения этой относительности является смех, приобретающий, по словам Бахтина, «мировоззренческий характер». С другой стороны, в гротескном образе фиксируется нередко момент страдания и умирания, то есть наивысшего напряжения противоречий в амбивалентной картине бытия.

¹ Амбивалентность — термин современной психологии, проникший из нее в философию и искусствознание. Происходит от латинского *ambo* (оба) и *valens* (значущий, имеющий силу).

² Этим не исчерпываются все виды противоречий, воплощаемых в аклассическом искусстве. Вне поля зрения остается, например, спиритуалистическое искусство с его подчеркнутым противопоставлением духовного начала — как более ценного — началу материальному (живопись Эль Греко, испанская духовная драма XVII в. и т. д.).

32345



История искусства и литературы испытывает на себе мощное воздействие гротеска, которое прослеживается и в архаическом искусстве различных народов, и в античности, и в эпохах Средневековья и Возрождения, и в искусстве романтизма. Не случайно, еще А. Шлегель писал о романтической иронии, что ее дух тождествен «духу подлинной трансцендентальной буффонады» и «по своей форме, по исполнению — это мимическая манера хорошего обыкновенного итальянского буффо» (38, с. 177).

Однако воспринятое профессиональным искусством гротескное мироощущение быстро утрачивает общенародность. Преодоление конечности и обретение свободы мыслится, например, романтиками уже не в масштабе всенародного мировоззрения, а в пределах одной лишь личности художника. Романтический гротеск — это субъективный гротеск, это «карнавал, переживаемый в одиночку, с полным сознанием своей отъединенности» (3, с. 44).

При этом аклассическое искусство и в новое время устремляет внимание преимущественно к противоречиям, конфликтам, дисгармонии. Но теперь это уже трагические противоречия, не снимаемые нескончаемым развитием и изменением жизни. Образ мира теряет амбивалентность, становится разорванным, противоположности поляризуются в самой ткани художественного произведения. Коллизия уже не является результатом нарушения гармонии и не разрешается ее восстановлением. Сама гармония мыслится уже не предзаданной, существующей от века, но проблематичной, иногда просто недостижимой. Центр тяжести в искусстве переносится с утверждения гармонии на ее поиски, борьбу за нее — борьбу, которой далеко не всегда сопутствует успех. Нередко сам художник не видит выхода из противоречий, и чем острее он их чувствует, тем трагичнее его мировосприятие, потому что жертвой их он ощущает прежде всего самого себя. Лучше всего сказал об этом Гейне в знаменитой фразе: «Мир раскололся, и трещина прошла через мое сердце». На центральное место выдвигается непримиримая противоположность человека и мира, причем мир воспринимается как внешняя враждебная сила. Если Ренессанс «открыл» индивидуального «человека и мир», то с кризисом Ренессанса связаны первые воплощения трагического разлада индивидуального человека и мира (у Шекспира, Сервантеса, Рембрандта). Романтическое искусство трактует этот разлад прежде всего как конфликт художника и общества и пытается снять его с помощью ухода в природу или в искусство, где и вступает в дело всеспасительная ирония.

По мере приближения к нашим дням ощущение конфликта человека и мира в западном искусстве углубляется, причем внешний мир представляется все более непостижимым — пока, наконец, в искусстве XX в., прежде всего экспрессионистском, не получает воплощение «ситуация отчуждения». В современном зарубежном искусствознании есть тенденция ограничивать возможности искусства, видеть в нем только выражение трагической ситуации человека в мире. Таковы взгляды

Т. Адорно, о том же пишет Хаузер: «Искусство вообще есть скорее непроизвольный, часто дикий и отчаянный, иногда нечленораздельный **вскрик**, выражение то необузданной потребности подчинить себе действительность, то чувства беспомощности, отданности ей во власть, нежели выражение душевного мира, уверенной в себе силы и непосредственного, беспроblemного отношения к бытию, как мы видим его в краткие мгновения классического искусства» (73, с. 5—6). Действительно, неразрешимое противоречие отчужденного человека и мира, общества воплощено в таких явлениях искусства XX века, как проза Кафки, музыка венских экспрессионистов, живопись «голубого периода» Пикассо. Однако и аклассические формы западного искусства нашего века (не говоря уж об ищущем гармонии в искусстве прошлого неоклассицизме) свидетельствуют о чрезмерной узости таких взглядов. Даже в «обществе отчуждения» искусство напряженно ищет выхода из неразрешимых противоречий.

Наглядным свидетельством этого является творчество Малера.

Творчество

Молодой Малер пришел в музыкальное искусство конца XIX ст. как прямой наследник романтизма. От романтиков он перенял стремление выйти за пределы своего искусства, раскрыть его границы, заставить его слиться с литературой, театром, философией. В этом смысле «симфоний с хорами» (Вторая, Восьмая, отчасти Третья) продолжают линию, первые штрихи которой намечены Девятой Бетховена и которая обретает особую отчетливость в драматической симфонии «Ромео и Джульетта» и в драматической легенде «Осуждение Фауста» Берлиоза, в «Фауст»- и «Данте-симфониях» Листа, в музыкальных драмах Вагнера. Ведь финал Второй симфонии Малера, «Три ангела пели» в Третьей, вторая часть Восьмой предполагают не только введение литературного слова — носителя поэтического образа и философской идеи, но и включение категории архитектурного (театрального или храмового) пространства с его глубиной и высотой¹ и театрального понятия «места действия» (в партитуре второй части Восьмой композитор сохранил все гетевские ремарки).

Но это необъятное расширение границ музыки не было для Малера самоцелью. Его задача — воплотить грандиозное духовное содержание, которое из искусств до той поры было по плечу, пожалуй, лишь литературе: музыка должна говорить о главном, о чем стараются не думать, забыть в мерно текущей повседневности, о том, что лишает равновесия и благодушия, что будит ночью и вмиг обесценивает иллюзию покоя. Малер был художником идеи, ставящим в своем творчестве вечные вопросы бытия. Он говорил о человеке и мире, добре

¹ Часть оркестра в финале Второй должна быть расположена «вдали» — за эстрадой, колокола и хор мальчиков в «Трех ангелах» — вверху.

и зле, жизни и смерти, гармонии и хаосу, он силился постигнуть, что есть вечное, прекрасное, что есть цель. В конце XIX — начале XX в. в Австрии и Германии Малер оказался единственным музыкантом, который видел свою миссию в том, чтобы поднять эти проблемы и разрешить их в своем творчестве не только для себя, но и для всего человечества, разрешить не в умозрительно-философском плане, а «в проекции» на человеческую душу. Ибо «то, о чем говорит музыка, — считал Малер, — это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, страдающий)» (40, с. 230).

Подобных философских и этических задач, подобной мировоззренческой насыщенности, стремления «космически» расширить границы искусства¹ не знал симфонический жанр романтизма. Написать «симфонию» означало для Малера — «всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» (40, с. 467). Идея синтеза литературы, театра, философии, морали в музыкальном произведении приобретает у Малера новое, по сравнению с романтизмом, воплощение. Его симфоническая форма более не нуждается (это доказали чисто инструментальные симфонии среднего и позднего периодов) в неременном программном, сюжетном опосредствовании. Для воплощения мировоззренческих конфликтов он нашел чисто музыкальную адекватную форму, которую назвал «полным значения словом «симфоническая концепция» (40, с. 167). Эта форма соединила в себе событийность театра, ассоциативность литературы, смысловую нагруженность философии. В дальнейшем мы будем называть конструктивный принцип этой формы «интонационной фабулой».

Каковы же были основные темы этого ставящего себе столь циклопические задачи творчества?

Молодой Малер унаследовал от романтизма «крейслерианский» конфликт творческой личности с обществом, воплощенный в антитезе: энтузиаст-художник — филистерство. Его старшие братья — Гофман, Шуман, Берлиоз, во многом сходные с ним и особенностями темперамента. Не чужда Малеру — автору «Песен странствующего подмастерья» и Первой симфонии — и романтическая антитеза: мир — наивная личность, пребывающая в идиллическом единстве с природой, антитеза, воспринятая композитором от Жан-Поля, от немецкой лирики скитальчества (Эйхендорф, Гейне), в музыке — от отдельных страниц Бетховена, от Шуберта.

Многие черты индивидуальности Малера — художника, волею судьбы жившего на рубеже XIX—XX вв., оказали решающее влияние на развитие этой темы в его творчестве. Конфликт художника и общества Малер испытал на себе. Он должен был нести бремя «дурацкой художественной деятельности ради денег» (40, с. 150), служа в театрах и урывая короткие недели лета для собственных сочинений. Вкладывая

¹ Характерно, что аналогичное явление имело место в эти же годы в русской музыке — в творчестве Скрябина.

огромную долю творческой энергии в дирижирование, в оперную режиссуру, он и здесь не мог достичь желаемого совершенства, скованный условиями «лживой, отравленной в самой основе и бесчестной» (40, с. 149) художественной жизни своей эпохи.

При этом ранимость и болезненная реакция художника-романтика при столкновении с миром лжи и косности соединялась в Малере с предельной импульсивностью, наэлектризованностью, взрывчатостью темперамента и с крайней напряженностью духовной жизни, редко встречающимися даже у художников близкого к Малеру психологического склада. Подобное сочетание свойств нередко называют «демонизмом», в Малер, по свидетельству людей, близко знавших его, был наделен им в высшей степени.

Лишь благодаря необычайной интенсивности духовной жизни Малера активность его внешней деятельности (дирижера, директора театра) не приходила в противоречие с активностью композитора настолько, чтобы приостановить ее, а творческое напряжение не искало компенсации ни в депрессиях, ни в кризисах (их знали многие романтики). Компенсация напряжения наступала лишь в краткие минуты как бы отсутствия, ухода в себя, нередко во время общения с людьми, что отчасти приоткрывает тайну «демонических» контрастов в его настроении. Творческая активность Малера была непрерывным горением.

Беспримерная интенсивность внутренней жизни в соединении с жесткой самодисциплиной и, с другой стороны, с фанатической одержимостью искусством наложила отпечаток и на требования Малера к музыке, и на само переживание им конфликта между художником и миром.

Присущая композитору склонность к философскому обобщению, в сочетании с повышенной остротой всех переживаний, очень скоро заставили его осознать этот конфликт как проявление всечеловеческого конфликта личности и мира. И тогда воплощение его достигло такой силы, что уже в сочинениях первого периода романтическая его трактовка оказалась преодоленной, а в симфониях среднего и позднего периодов творчества приобрела чисто современную остроту и напряженность.

Но Малер не мог остановиться на этом. В течение всей жизни, черпая из такого источника, как творчество универсального гения — Гёте, объединившего в своей картине мира динамизм аклассического образа и гармоничность классики, и героического гения — Бетховена, Малер унаследовал от них твердую веру в гармонию и в возможность ее обретения. И ему мало было найти эту гармонию в своем искусстве, отединившись в нем от мира: с присущим ему максимализмом он мыслит эту гармонию как всеобщую. Подобно тому как Иван Карамазов отказывается «от высшей гармонии», ибо «не стоит она слезинки хотя бы одного только... ребенка», Малер заявляет: «Всю свою жизнь я сочинял музыку собственно лишь об одном: как я могу быть счастлив, если где-нибудь еще страдает другое существо».

Между этими полюсами — острейшим осознанием конфликта человека и мира и утверждением гармонии — протянуты все силовые линии малеровского творчества.

Фазы его развития — непрерывная смена вечных вопросов бытия. Меняется и аспект самого конфликта, и его разрешение — ответ, который предлагает композитор. Но ответ этот всегда связан с поисками гармонии, с ее завоеванием. Изживание конфликта в романтическом аспекте началось и со всей решительностью завершилось в первой симфонической тетралогии. В Первой симфонии композитор, по существу, еще не выходит за пределы романтической трактовки этого противоречия: наивная личность ощущает свой разлад с лицемерным миром и обретает гармонию, возвращаясь к природе. Три последующие симфонии при всех отличиях их идейно-образного содержания посвящены уже иной — общечеловеческой коллизии, которую можно определить как противоположность жизни и смерти. Во Второй и в Третьей гармоническое разрешение видится композитору в бессмертии. Во Второй — это религиозная идея индивидуального бессмертия, которое, однако, должно быть завоевано; в Третьей — это попытка включить индивидуальную жизнь в совокупность всего сущего, разрешить коллизию в масштабе всей Природы, в многообразии которой жизнь человека — лишь одна из ступеней Единого. Третья симфония стала попыткой обрести мировую гармонию. Следом шла Четвертая: подобно тому как античная тетралогия завершалась сатиrowsкой драмой, где катарсис «посредством страха и сострадания» закрепляется смехом, Четвертая предлагала разрешение антитезы жизни и смерти в «юморе особого рода».

В творчестве Малера среднего периода впервые в музыкальном искусстве встала одна из узловых проблем XX ст., мимо которой не могли пройти наиболее чуткие художники начала века: «Я» и «Мир», воспринимаемый как мир чуждый, враждебный человеку. Черты такого мира встают уже в отдельных частях первой тетралогии (скерцо Второй, Четвертой). А в Пятой — Седьмой симфониях внешний мир предстает перед человеком не только грозным, отвергающим или глумящимся, но и непостижимым в своей враждебности, предстает как судьба, неуклонно и иррационально определяющая ход человеческой жизни. Выход из этого конфликта, воспринимаемого Малером как трагедия, он надеется найти в борьбе, в героических усилиях личности. Но если в Пятой композитор приходит к победе героического мироощущения, то Шестая повествует о его крахе, крахе непостижимым в своей неожиданности, о тщетности всех личных усилий. В Седьмой — вновь борьба, а ее финал — провозглашение гармонии, но отнюдь не ее обретение. Композитор словно закрывает глаза на враждебный мир, представший перед ним как остранный либо страшный мир ночи (Nachtmusik и скерцо). Эта насыщенная острейшими коллизиями трилогия венчается своим «финалом» — Восьмой симфонией, философской поэмой о смысле бытия, второй попыткой Малера обрести мировую гармонию.

В последних сочинениях композитора в общечеловеческую коллизию жизнь — смерть вторглась сильнейшая личная нота. Крайне мучительно переживая этот конфликт, обреченный вскоре умереть и ностальгически влюбленный в жизнь, композитор приходит в финалах Девятой и «Песни о земле» к полной великого умиротворения и очищенной от горечи мысли о том, что на исходе дней человек может найти гармонию лишь в самой смерти, которая волеет его жизнь в вечный поток умирающей и обновляющейся природы. Непостижимая враждебность мира вновь встает перед уходящим из жизни композитором (Бурлеск из Девятой симфонии), сопровождая этот уход сложным, мучительно просветленным настроением скорбного облегчения. В эскизах Десятой контуры иррационального мира словно опрокинуты «по ту сторону» жизни, в миф о чистилище и аде. Но и оттуда раздается, как отголосок мечты о гармонии, напев об Элизнуме — мелодия флейты в эскизах финала.

В поисках ответа на вечные вопросы бытия исключительно мощным импульсом для Малера было чтение. В одном из написанных в 1895 г., в период работы над Третьей, писем композитора мы найдем восторженный гимн книге: «Мир нравится мне все сильнее! Я глотаю все больше и больше книг. Ведь они — мои единственные друзья, которые всюду со мной. И какие друзья! Боже, если бы у меня их не было! Я забываю обо всем вокруг, если до меня доносится такой «голос человеческий». Они становятся для меня все ближе и все больше приносят мне утешение, мои подлинные братья и отцы и возлюбленные» (40, с. 150—151).

Голос века и «голос человеческий», доносящийся из прошлого, вели в душе Малера несмолкаемый, напряженный диалог. Мысли, образы, созданные человеческим гением прошлого, часто помогали найти ответ на самые острые вопросы настоящего. И если говорить об источниках художественного мировоззрения Малера, то, без сомнения, не столько музыка, сколько литература помогла Малеру-человеку и художнику найти самого себя в годы странствий по чужбине, совпавшие у него с годами формирования личности. Литературно-философская традиция оказалась для его художественного видения мира важнее, чем традиция непосредственно музыкальная.

Если мы обратимся к литературе, к которой был наиболее пристально прикован взгляд Малера в течение всей его жизни, мы увидим книги Жан-Поля, сборник народных песен «Волшебный рог мальчика», произведения Гофмана, Достоевского, Гёте.

Властителем дум юноши Малера был Жан-Поль — один из предшественников романтизма. Композитор вырос на его романах, впитал язык и образ мыслей его героев. Из них ближе всего композитору оказался излюбленный герой Жан-Поля — детски наивный, непосредственный чистый юноша, мечтатель и идеалист, трагически воспринявший столкновение с реальностью жизни, с циничной искушенностью людей

и с ужасом бежавший от них, чтобы найти спасение «под крылом одной непостижимой матери» (26, с. 225) — природы. Мы узнаем героя Первой симфонии. По-видимому, Малеру, знавшему Жан-Поля так блестяще, было известно и его «Введение в эстетику», а следовательно, и его теория «уничтожающего юмора», направленного на весь мир. Именно в этом сочинении Жан-Поль прослеживает линию развития гротеска, выводя ее из литературы Возрождения — Рабле, Шекспира, с его «осмеянием всего мира», «меланхолическими» шутами или же Гамлетом, и дальше, из Средневековья с его народными праздниками дураков, «ослиными мессами». Но на гротеск прошлого он смотрит глазами человека своего времени, он романтизирует гротеск прошлого «в духе стернианской интерпретации» (3, с. 50). И переосмысленный, субъективированный гротеск наложил неизгладимый отпечаток на творчество Жан-Поля. Гейне дает какую-то нам знаменательную характеристику Жан-Поля и его духовного отца Лоренса Стерна, оценку, поразительную именно раскрытием многих черт аклассического художественного мышления. Поначалу отмечая странную запутанность, причудливое изложение и «неудобоваримый стиль» Жан-Поля, огромное богатство мыслей и чувств, которым он не давал дозреть, Гейне далее пишет: «...нельзя быть более антихудожественным, чем он в своем творчестве и мышлении. Он создал в своих романах истинно поэтические образы, но все эти порождения влечат за собой нелепую длинную пуповину и путаются, и давятся в ее петлях. Вместо мыслей он предлагает нам собственно самый процесс своего мышления, мы видим материальную деятельность его мозга...» (14, с. 246). И дальше — уже о «великом ирландце», с которым так часто сравнивали Жан-Поля: «Автор «Тристрама Шенди», впадая в самые грубые тривиальности, тоже умеет вдруг возвышенными переходами напомнить о своем царственном достоинстве, о своем равенстве по рождению с Шекспиром. Подобно Лоренсу Стерну и Жан-Поль в своих сочинениях предоставил в наше распоряжение свою собственную личность, он тоже раскрылся нам в своей человеческой наготе... Он (Стерн.— И. Б.) был баловнем бледной богини трагедии. Однажды, в припадке жестокой нежности, она стала целовать его юное сердце так сильно, так страстно, так любовно, что оно начало истекать кровью и вдруг постигло все страдания этого мира и исполнилось бесконечною жалостью. Бедное юное сердце поэта! Но младшая дочь Мнемозины, розовая богиня шуток, быстро подбежала к ним и, схватив опечаленного мальчика на руки, постаралась развеселить его смехом и пением, и дала ему вместо игрушки комическую маску и шутовские бубенцы, и ласково целовала его в губы, и запечатлела на них все свое легкомыслие, всю свою озорную веселость, все свое шаловливое остроумие. И с тех пор сердце и губы Стерна впали в странное противоречие: когда сердце его бывает трагически взволновано и он хочет выразить свои самые глубокие, истекающие кровью душевные чувства, с его уст, к его собственному изумлению, со смехом слетают самые забавные слова» (14, с. 247—248). Да ведь перед

нами тип художника! Мы узнаем привычные черты, с удивлением замечаем кровное родство! Отсюда нить тянется к Гофману, Гоголю, Бернцелу, Малеру. Только со временем смех становится все менее забавным, все более горьким. И уже у Жан-Поля «юмор... выступает в низких башмаках комического актера, но с трагической маской — по крайней мере в руке» (76, с. 120).

Следующим длительным литературным увлечением Малера была поэзия, воскрешенная к жизни романтизмом. Именно она столкнула его непосредственно с народным гротеском. То был «Волшебный рог мальчика». Собранные Арнимом и Брентано народные песни, изданные ими под этим заголовком, стали известны Малеру в 80-е гг. С этого момента Малер отдался этой поэзии «душой и телом» (40, с. 234). Она поразила его воображение настолько, что до сорока лет, то есть весь первый период творчества, он писал музыку почти исключительно на тексты из «Волшебного рога». Мало того, именно в народной поэзии Малер нашел большинство текстов для тех частей симфоний, где ему необходимо было слово, — для философских частей Второй, Третьей, Четвертой. Его влекла к этим стихам наивно, безыскусственно выраженная в них «поэзия и правда» народной жизни. О необычности, огромности этой поэзии прекрасно сказал Гейне: «Слышно, как в этих песнях бьется сердце немецкого народа. Здесь раскрывается вся его сумрачная веселость, весь его дурашливый разум. Здесь грохочет немецкий гнев, здесь посвистывает немецкая насмешка, здесь одаряет поцелуями немецкая любовь. Здесь, как жемчуг, сверкает неподдельное немецкое вино и искренняя немецкая слеза» (14, с. 228). В поэзии «Волшебного рога» Малера поразило то совершенно особое образное мышление народа, в котором еще очень силен отзвук народной гротескной концепции бытия.

Среди отобранных Малером стихотворений, которые он ввел в свои «симфонические концепции», есть несколько таких, чьи темы и образы имеют вековую историю, начинающуюся, как это показал М. Бахтин, на карнавальной площади Средневековья. В их основе лежит карнавально-гротескное видение мира, прежде всего — важнейший аспект карнавальной логики: мир «наизнанку», в котором происходит постоянное перемещение верха — низа, увещаний — развенчаний.

Среди традиционных образов мира «наизнанку» не последняя роль принадлежит и тем, которые обратили на себя внимание Малера в народном искусстве. Очень сильны карнавальные мотивы в песне «Мы вкушаем небесные радости» (Четвертая симфония). Ребенку видится рай — типично карнавальный «перевернутый» мир, где ангелы и святые прислуживают беднякам. Текст песни обильно насыщен гротесковыми снижениями евангельских образов. Действительно, евангелист Иоанн выпускает ягненка, чтобы резник Ирод убил его — невинного; евангелист Лука закалывает быка (бык — символ Луки); бывший рыбаком апостол Петр ловит рыбу, а Марфа служит поварихой; атрибут причастия — вино — хранится в небесном погребке и не стоит ни гро-

ша, другой атрибут причастия — хлеб — пекут ангелы; св. Цецилия и ее родственники — придворные музыканты. Подобная травестия Священного писания и житий была широко распространена в средневековой карнавалльно-пиршественной литературе уже в IX—X вв.¹ Есть в «Небесных радостях» и другой образ, связанный с кругом средневековых легенд об утопической стране свободы, равенства, изобилия. Рай «Небесных радостей» весьма напоминает страну «Торлор» из романа «Окасен и Николет», фантастические острова из «Путешествия и плавания Панурга, ученика Пантагрюэля, на неведомые и чудесные острова» или же «Шлараффию» Ганса Сакса². Очень важен социально-утопический момент этой народной образности.

Через все симфонии Малера, связанные с «Волшебным рогом», прошла типично гротескная тема «диалога у небесных врат» (традиция, идущая от особой Himmelspforten-Literatur³ времен Реформации): в песне «Первозданный свет» (Вторая симфония) путник спорит с ангелом, требуя пропустить его на небо, к «блаженству жизни вечной», в песне «Три ангела пели» (Третья симфония) отчаявшийся попасть «в небесный град» грешник плачет перед Иисусом и апостолами.

Интересно проследить происхождение другого образа из песен «Волшебного рога», образа, который приобрел в жизни Малера-художника поистине трагическое осмысление. Мы говорим об Антонии Падуанском, трагикомической фигуре проповедника рыба из легенд о Франциске Ассизском («Цветочки»). Его далекий прообраз — «мудрый дурак» или «мудрый чудака» карнавалной площади средневековья, возвеличенный и осмеянный, развенчанный «король» — шут карнавалного праздника. Его более поздние перевоплощения — трагический шут Шекспира, рыцарь печального образа — Дон-Кихот, капельмейстер Крейслера, «смешной человек», чудака, идиот Достоевского. Все это один тип — человек, который единственный «знает истину и над которым поэтому все остальные люди смеются, как над сумасшедшим» (2, с. 155). В этом образе Малер узнал себя, в истории Антония Падуанского — трагедию современного художника. Гофмановская трансформация образа (его преломление через романтический гротеск — фигура капельмейстера Крейслера) была особенно близка Малеру — художнику и человеку.

Еще один типично карнавалный мотив, завладевший воображением Малера, когда он писал Первую симфонию, проник в его творчество из детской картинки «Похороны охотника»⁴. Лесные звери хоронят владыку леса — охотника; перед нами — отголосок старинного праздничного обряда — похорон «короля карнавала», символ карнавалного

¹ М. Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле», говоря о пиршественной традиции средних веков, обстоятельно анализирует аналогичную образность «Вечери Киприана», «Кембриджской песенной рукописи» и др. (3, с. 312—315).

² Обзор литературы дан в той же книге Бахтина — 3, с. 323.

³ «Литература небесных врат» (нем.).

⁴ Подробное описание ее сюжета дано у П. Беккера (68, с. 357).

увенчания-развенчания. Характерно, что Малер не только ясно услышал, но в своей музыке (третья часть Первой) усилил не акцентированный в лубке момент карнавальных похорон, две его ритуальные стороны: оплакивание и осмеяние короля. Но в амбивалентном единстве притворной, сыгранной скорби и откровенного хохота Малер воспринял лишь обертон отрицания. Карнавальный образ стал для него символом лицемерия современного общества.

Молодой Малер интуитивно чувствовал миросозерцательный характер народно-площадной образности. Именно поэтому он стремился обратиться непосредственно к народной поэзии, которую отличал от любого рода «литературной поэзии» и называл «не искусством, а скорее природой и жизнью — источником всякой поэзии» (40, с. 234). При чем обращался он к ней именно в поисках образных средств для чисто малеровского воплощения «вечных вопросов»: жизнь — смерть — бессмертие, художник — мир, искусство — общество.

Однако в толковании Малером карнавальной образности не последнюю роль сыграли более поздние литературные традиции, ослабившие, ограничившие всеобъемлющий характер этой образности. Так, совершенно в духе гофмановского романтизма композитор слышал народный смех, как смех отрицающий, саркастический, горький, как трагическую иронию. Поэтому карнавальные мотивы стали для художника буржуазного общества сильнейшим средством разоблачения пороков мира.

Народно-карнавальные образы, вынутые из системы средневекового гротескного мировоззрения, кажутся человеку нового времени причудливо остранными, фантастическими. И Малера поразила их необыденность, исключительность, странность. Но именно эти черты дали ему возможность истолковать их как символы, аллегории, в обобщенно-фантастической форме передающие правду жизни и потому доступные музыкальному воплощению. Здесь, нам кажется, скрыто объяснение необычности и самобытности музыкальных образов Малера, удивительное сочетание в них символического обобщения и причудливой исключительности.

Можно сказать без преувеличения, что миросозерцание Малера — человека и художника окончательно сложилось и созрело под громадным воздействием творчества Достоевского. В цепи литературных влияний, испытанных Малером, именно Достоевский — несмотря на отсутствие прямых реминисценций из него в произведениях композитора — стал важнейшим звеном, приведшим к углублению всеобъемлющей художественной концепции мира. Достоевский, мало известный австрийскому читателю, но уже «открытый» и изученный Малером, оказался ему особенно дорог как старший современник, воплотивший конфликты сегодняшнего дня, нынешнее состояние общества — зрелого буржуаз-

ного общества второй половины XIX в. (в отличие от других литературных кумиров Малера, отдаленных от него временной дистанцией).

Действительно, из всех художников Достоевский ближе всех Малеру по основной проблематике творчества. Именно Достоевский с небывалой до него остротой отразил в искусстве трагический разлад человека и мира, и именно Достоевский с иступленным упорством искал гармонического выхода из этого разлада. Наконец, в поисках художественных средств для воплощения своей проблематики Достоевский обращался к традициям акадического искусства. Малер ощущал это глубокое родство с русским писателем и видел в его творчестве стимул, важный для каждого современного художника.

«...Шенберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт!» — сказал он на встрече с молодыми музыкантами Вены в последние годы жизни (40, с. 456). Но и художественное видение мира у Достоевского оказалось столь близким малеровскому, что в немалой степени помогло его окончательному формированию.

Многочисленные точки соприкосновения творчества Малера с творчеством Достоевского всецело определяются общей для обоих художественной концепцией бытия, потребностью «раскрыть и отразить жизнь не в ее законченных и отстоявшихся формах, а в ее вечно возникающих, зреющих и создающихся образованиях» (18, с. 17).

Творчество Достоевского и Малера было обращено к величайшим нравственным проблемам жизни. У обоих вопросы совести и веры, добра и зла, жизни и смерти, индивидуальности и общества оказывались неизменными объектами художественного воплощения. Носительницей «последних вопросов» становилась идея, не абстрактная мысль, доступная лишь рациональному восприятию, но идея, которую художник ощущал как живое событие. У Достоевского — это событие, разыгрывающееся между сознаниями героев (2, с. 117). У Малера — событие, воплощенное в музыкальном, тематическом материале. Достоевский называл такую идею «владычествующей идеей», Малер — «симфонической концепцией». Симфоническая концепция у Малера как бы персонифицирована в музыкальном материале. Музыкальные темы и мотивы в симфониях Малера оказываются носителями философской идеи произведения, выполняют функции романного или драматического образа. Многим из них суждено долгое становление, постоянное изменение, так напоминающее нескончаемое внутреннее развитие героя у Достоевского. Неразрывно связанные с перипетиями идеи, вовлеченные в философскую коллизию симфонии, мотивы и темы вступают в конфликтные отношения, они спорят и отрицают друг друга, подвергаются иным испытаниям, в процессе которых обретаются и утверждаются «тема истины» — музыкальная мысль, олицетворяющая, воплощающая основную философско-этическую идею сочинения. Достоевский ставит «владычествующую идею» на первый план, она для него выше гармоничности формы. Характерно следующее высказывание Достоевского: «В романе много написано наскоро, много растянуто и не

удалось, но кой-что и удалось. Я не за роман, а я за идею мою стою» (22, с. 170). («За идею» стоит и Малер, когда, стремясь воплотить ее, он ставит на второй план пропорции формы, не боится растянутости в финале Первой, в Третьей или Седьмой. Чрезвычайно характерно и свойственное обоим художникам непереносимое испытание идеи и ее носителей (у Достоевского — сознания героя, у Малера — музыкальных тем) в конфликтных столкновениях с чуждыми силами, в искушениях (финал Первой симфонии).

Мы подошли к вопросу о так называемой неорганичности формы у художников, подобных Достоевскому или Малеру. Это — неорганичность иллюзорная, мнимая, неорганичность с точки зрения иных эстетических критериев. У Достоевского незавершенность формы происходит от нерешенности идеи, от незавершенности личности героя, не сказавшего, не желающего сказать о себе «последнего слова», которое положило бы предел непрестанному его внутреннему развитию, происходит от сопротивления законченности, приостанавливающей дальнейшее становление идеи, сознания героя. «В нем мысль великая и неразрешенная (разрядка наша. — И. Б.). Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить», — сказал Алеша Карамазов об Иване. Символ подобной незавершенности — судьба «Братьев Карамазовых», романа незаконченного и не могущего быть законченным в силу принципа нескончаемого движения, свойственного сознанию героев. В творчестве Малера кажущаяся неорганичность формы — то, что так часто называют «растянутостью», «громоздкостью», наконец «бесформенностью», — также порождается тем, что в основе строения музыкальных идей и образов Малера лежит принцип непрерывного становления. Он пронизывает и все организующие музыкальную ткань закономерности изложения, все пласты музыкальной мысли. Перед нами незавершенность, внутренне присущая творческому методу австрийского композитора.

В бесконечном развитии человеческого сознания, в постоянном движении внутренней жизни человека Достоевского интересуют не моменты равновесия и покоя, а минуты высшего напряжения, передома, кризиса, катастрофы. Именно через исключительную ситуацию, ситуацию кризиса сознания раскрываются в его творчестве «последние вопросы». В душевной жизни человека Достоевского привлекает не состояние, а процесс и напряжение в высшей его точке. Подобное же свойство наблюдаем мы у Малера. Важнейшие разделы его симфонических концепций обычно связаны с процессом «обретения истины», в них воплощен путь к истине, битва за идею, потрясающая душу и сознание героя. Это — человеческое сознание на пороге свершения или катастрофы.

Исключительная ситуация, мгновение кризиса сознания влечет Малера и тогда, когда предметом его музыки становится душевное состояние, то есть временная остановка в процессе. Иногда — это человеческая душа до или после потрясения. В «Песнях об умерших детях» внимание

композитора приковано к сознанию человека, только что потерявшего детей. В первой части Второй — плаче о герое — граница между процессуальным и статическим восприятием эмоций почти стерта. Тризна по умершему, то есть ситуация после катастрофы, транспонирована в план воспоминания, воспроизводящего только что случившееся, все этапы трагедии. В других случаях, особенно в симфонической философской лирике, Малер понимает душевное состояние как предельно напряженное самораскрытие, как откровенное, не стыдящееся чувства переживание идеи, как монолог, не знающий границ в высказывании. Покой, идиллия — удел лишь немногих страниц музыки Малера. Самообнажение человеческой души, беспощадное к понятиям «принятого», стремление Малера (особенно в сочинениях среднего периода) дойти «до конца», до той степени правды чувства, которая уже не боится упреков в отсутствии меры, сродни тем исповедам, в которых герои Достоевского до последних глубин раскрывают душу, не останавливаясь ни перед какими признаниями.

В этом отношении к Малеру применим эпитет «жестокий талант», данный Достоевскому Н. К. Михайловским. В пристальном внимании к глубинам человеческой души повинно то бесконечное сострадание, то горькое познание «всех скорбей мира сего», которыми наградила художников, подобных Малеру и Достоевскому, упомянутая Гейне «бледная богиня трагедии».

Впечатлению неорганичности формы способствует и такая важнейшая черта творчества Достоевского и Малера, как сближение взаимоисключающего в жанровой эстетике, ясное задание — «...разрушить предрассудок об органическом единстве материала, как основном условии артистически прекрасного» (18, с. 177; разрядка моя.—И. Б.). Речь идет о введении в одно художественное целое жанров и языка, принадлежащих, казалось бы, неслиянным областям высокого и низкого, о жанровом и языковом мезальянсе. В высокий жанр романа идей Достоевский смело включает жанровые элементы, дотоле совершенно с ним не совместимые. Глубокая проблемность, воплощенная в философском диалоге и исповеди, в проповеди и житии, уживается с чертами авантюрного и бульварного романа в построении интриги, в мелодраматических ситуациях, «захватанных» типажах, в обращении к уголовной хронике. «Таков принцип его романтической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий... Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и во всяком случае однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание» (18, с. 174—175).

Жанровый мезальянс органично входит в художественный метод Достоевского. Сложную проблематику помогает донести авантюрный сюжет, материал уголовной хроники, мелодрама, потому что лишь присущая им исключительная ситуация, в которую автор ставит сознание героя, позволяет испытать и раскрыть идею.

Подобные же явления, но, конечно, на ином материале наблюдаемы у Малера. Все его творчество, особенно ранний и средний периоды, проходят под знаком неслыханного по понятиям XIX в. мезальянса между жанром симфонии и народными площадными жанрами: уличной песней, военным маршем, садовой музыкой, опереткой, мезальянсом между высоким слогом и вульгарным «жаргоном». Возвышенное и банальное уживаются в его творчестве рядом, образуя органичный стиль, в котором объединены различные моменты гротескного целого. Стилистическое «дно» музыкальной речи в самом широком смысле этого слова — все средства, которые отброшены высокими жанрами искусства, как исчерпавшие себя, весь этот «низменный» слой языка также включен в том или ином переосмыслении в жанр симфонии. Этот жанровый мезальянс, эта атмосфера поистине гротескных возвышений — снижений оказывается естественной средой, в которой у Малера происходят перипетии симфонических событий, единственно возможной атмосферой для становления симфонической идеи. С этим свойством малеровского стиля мы будем постоянно сталкиваться в дальнейшем.

Малер напоминает Достоевского и своей подверженностью влияниям чужого материала, ориентацией на него — трудно с определенностью сказать, сознательной или невольной. Даже в зрелых романах Достоевский испытывает сильнейшее воздействие одного из своих литературных учителей — автора «Человеческой комедии» — Бальзака. Влияние «Евгении Гранде», «Отца Горио» прослеживается не только в сюжетах и образах Достоевского, но подчас в отдельных фразах «Преступления и наказания», «Идиота», мелькавших в его сознании и уже написанных до него французским писателем (18, с. 83). В ранний период отмечаются влияния не только Гоголя, но и французских сентименталистов (59, с. 31), в «Униженных и оскорбленных» — не только Диккенса, но и Шиллера (11, с. 50—59). По отношению к Малеру давно уже стало общим местом указывать на сходство многочисленных музыкальных тем и мотивов то с Брукнером и Вагнером, то с Чайковским и Верди, то с Бетховеном. Это свойство малеровского мышления связано, по всей вероятности, с бессознательным стремлением опереться в отдельных случаях, когда в его воображении возникала традиционная образная модель, на уже усвоенную, закрепленную в сознании музыкально-тематическую формулу. Работа дирижера, как неоднократно указывалось критиками, действительно заставляла Малера постоянно поддерживать в памяти этот груз музыкальных ассоциаций. Но нити, связывающие образно-тематические частности у Достоевского и Малера с материалом их предшественников и современников, теряются и совершенно исчезают в неповторимом образном мире каждого

из названных художников. И так же как «самое глубинное, заветное и жизненное в «Преступлении и наказании» связано с единой сердцевиной — с душою Достоевского» (18, с. 114), — так же и мельчайшие детали в музыке Малера — инородные, если их изолировать от целого, — оказываются кровно сращенными с глубоко личным малеровским художественным видением мира, подчиненными его могучей творческой индивидуальности.

Между творчеством Достоевского и Малера возникает и множество других параллелей. Последняя, на которую мы здесь укажем, — это непрекращающиеся поиски гармонии, которая смогла бы разрешить трагические конфликты, воплощенные в их произведениях. Достоевский искал выход из «мировой скорби» в гармонии, образ которой грезился ему в классическом искусстве прошлого. Он видел гармонию в «Асисе и Галатее» Клода Лоррена, являющемся для него символом «золотого века» первого и последнего дня человечества: «Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали жизнь свою, все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!» (23, с. 514). Он ощущал «мировую гармонию» в произведениях Пушкина, постигнувшего «народ свой и святую правду его» (24, с. 446), видевшего силу духа русской народности в «стремлении ее в конечных целях своих ко всемирности и всечеловечности» (24, с. 456). Ему виделся образ «великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону» (24, с. 458) в идее христианской церкви, заключающей в себе государство (25, с. 77—87). Иллюзорность, тщетность подобного выхода из нравственных и философских коллизий лишь подчеркивают объективную трагическую неразрешенность и неразрешимость проклятых вопросов в творчестве Достоевского.

Малер также мучительно жаждал гармонии, но видел ее не всегда там, где она мерещилась Достоевскому. Вопрос о положительном идеале в симфонических концепциях Малера не может быть правильно понят, если мы не назовем еще одно имя, имя писателя, в чьем мышлении и творчестве, как в фокусе, скрестились для Малера лучи всех литературных импульсов, оказавшихся решающими для его мировоззрения, скрестились в высоте, на которой уже нет места частностям, обыденному, преходящему, на высоте философско-поэтического обобщения, скрестились, чтобы вернуться к нему далеким светом истины. Мы говорим о Гете.

В феноменальном по объему и многосторонности творчестве Гете (при всей его классичности) образ мира гармоничен и в то же время динамичен и противоречив. Поэтому к его произведениям и его личности, раскрывающейся перед Малером в письмах великого писателя и в воспоминаниях о нем, был постоянно прикован взор композитора. Начиная с молодых лет, когда в 1884 г. он писал Леру о Гете-чело-

веке, «которого я так глубоко почитаю» (40, с. 106), и вплоть до последних месяцев жизни Малера — Гете, его мысли и взгляды, отраженные в «Разговорах» Эккермана, принадлежали к самым любимым «владениям» композитора (40, с. 266). С годами зрело и углублялось малеровское понимание философско-поэтического *gedo* Гете, конечным воплощением которого стала вторая часть «Фауста».

Помимо интеллектуального и художественного наслаждения от книг Гете, Малер воспринимал его глубоко творчески. В произведениях Гете Малер нашел философски и поэтически обобщенным и осмысленным свой стихийный взгляд на мир, как на вечный поток становления, нашел и попытку определить цель этого бесконечного процесса. Их символами стала для Малера философская образность заключительной сцены «Фауста», такая, как он ее понял и сформулировал в 1909 г. в письме к А. Малер: вечная тяга, влечение, стремление к цели, активное «вечно мужское» начало и — покоящаяся, цель, которую Гете с помощью сравнения называет «вечно женственным» (40, с. 273). Развивая эту отвлеченную философскую образность, Малер отождествляет активное, процесс, влечение с платоновским Эросом: «...Эрос как творец мира» (40, с. 291). Покоящаяся, цель он отождествляет с «...мифологическим представлением, самым адекватным из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху — с «вечным блаженством» (40, с. 274).

Такой полной непрерывным стремлением к совершенствованию, неиссякаемой продуктивностью, постоянным творчеством — в форме ли продолжения рода или творческого акта, безразлично — Малер видел человеческую жизнь. «...Непреходящее — это то, что человек делает из самого себя, чем он становится (в немецком *werden* более заметен процессуальный характер этого глагола. — И. Б.) в своей жизни благодаря неустанному стремлению» (40, с. 276). Такой он видел в Третьей симфонии и природу, охваченной единым движением от низших ступеней сущего к высшим, от камня к духовному, единым стремлением Всего к высшей форме воплощения, которая есть «бог», «любовь», «божественная любовь» (40, с. 181).

Несомненно огромное влияние на эту концепцию Малера оказали воззрения Гете. Мы узнаем и гетевский взгляд на природу, как на охваченное становлением целое, «Все», которое «есть гармоническое Единое», и отождествляющий бога с природой гетевский пантеизм, согласно которому бог осуществляется в вещах. Близость Малера к гетевскому пантеизму обостряется тем, что Малер находил в нем ответ на волновавшие его вопросы — не только метафизические, но и этические. К Малеру вполне применимы слова Гейне о Гете: «...не все есть бог, а бог есть все; бог не в равной мере проявляется во всех вещах; например, он в различной степени проявляется в различных вещах, и каждая из них стремится подняться на более высокую ступень божественности, и это и есть великий закон прогресса в природе. Открытие этого закона, с наибольшей глубиной выраженного сен-симонистами, де-

дает теперь пантеизм мировоззрением, ведущим никак не к индифферентизму, но к самоотверженной стремлению вперед» (14, с. 177).

Мы находим у Гете и столь важную для Малера мысль о постоянной «неготовности» природы и жизни, стремящейся к законченной, совершенной форме: «...Она целостна и вечно недокончена (17, с. 361), — писал молодой Гете о природе. Гете укрепил в Малере и долго, мучительно созревавшую в творчестве всего первого периода мысль о смерти, как смерти-обновлении, об амбивалентном единстве «умри — возродись» («stirb und werde»). И, наконец, в воззрениях Гете на природу Малер ощутил и столь близкий ему гротескный аспект: веселость и игра, неразлучные с серьезным, высоким, проблемным. В написанных в старости «пояснениях» к «Природе» Гете говорил: «Видна склонность к своего рода пантеизму, причем в основе мировых явлений предполагается непостижимое, безусловное, юмористическое, себе противоречащее существо, и все может сойти за игру сугубо серьезную» (17, с. 364). Мы вспоминаем о «юмористически-субъективном» (40, с. 156), как называл его Малер, содержании грандиозной первой части Третьей симфонии, органически вливающимся в малеровскую эпопею о становлении природы. Да, именно у Гете мятущийся дух Малера искал опоры. Ибо гармония Гете не отменяла противоречий, но органично включала их в многообразный, неисчерпаемый, бесконечный мир.

ТЕНДЕНЦИЯ К ОТКРЫТОЙ ФОРМЕ И ТЕНДЕНЦИЯ К ЗАМКНУТОЙ ФОРМЕ

Акклассическое художественное мироощущение Малера оказало поистине определяющее влияние на музыкальную форму его произведений, оно пронизывает буквально все стороны его музыкального мышления — от композиционной структуры до мелодического, полифонического, оркестрового и гармонического языка. Речь идет о самом внутреннем «чувстве формы», неразрывно связанном со свойственным Малеру восприятием музыкальной образности. Форма Малера призвана запечатлеть вечно неготовый, вечно растущий образ. При этом и саму форму композитор понимает, как непрекращающийся процесс становления, в то же время ощущая постоянную незавершенность, незаконченность этого процесса. Потому внимание его направлено на непрестанные поиски специфических языковых средств, на отбор и развитие таких приемов изложения и развертывания, которые помогли бы услышать непрекращающееся становление мысли во времени.

Процессуальность органически присуща всякой музыкальной форме. Это изначальное свойство музыки, как искусства временного, было сформулировано Б. Асафьевым: форма — это «...организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет» (1, с. 22). Тем не менее Б. Асафьев

отмечал «...«двуликость» процесса формообразования в музыке или одновременное сосуществование в нем двух тенденций: тенденции к кристаллизации (к обнаружению сходных интонаций, сходных и параллельных конструктивных вех, например, кадансов) и тенденции ко все более интенсивному ощущению состояния неустойчивого равновесия, то есть к разрушению тождественных и повторных моментов путем внедрения непривычных, неожиданных, прихотливых интонаций и путем разбивания или раздвижения конструктивных норм» (1, с. 26). Вторую из названных тенденций формообразования — становление музыкальной мысли во времени — Б. Асафьев понимал прежде всего как «движение и формирование кристаллизирующихся в созвучии интонаций» (1, с. 176), как «обнаружение музыки» (1, там же). «Движение же в музыке создается только из противопоставления интонациям, воспринимаемым как опорные, интонаций, их смещающих. При указанной диалектичности процесса музыкального оформления он ощущается всегда как состояние неустойчивого равновесия: ни один момент интонирования, в сущности, не оценивается как самодовлеющий, а всегда как стадия перехода...» (1, с. 27).

Наблюдение над процессами формообразования в музыке второй половины XIX — начала XX в., прежде всего над формой Малера, наводит на мысль о том, что при «сосуществовании» двух потенциальных тенденций формообразования в различных музыкальных стилях перевешивает какая-либо одна. В процессуальном искусстве музыки следует различать художественные явления, в которых преобладает либо тенденция к кристаллизации формы, либо — динамическая тенденция к движению. Мы имеем дело с принципиально различной художественной направленностью формы-процесса. В одном случае это — становление музыкальной мысли, цель которого — полное, исчерпывающее ее выражение, раскрытие ее законченного облика, замыкающее процесс становления. Именно такова эстетическая внутренняя цель классического искусства рубежа XVIII—XIX вв.

В другом случае такая конечная цель становления музыкальной мысли отступает перед самим процессом изменения, центр тяжести переносится на самое метаморфозу музыкального образа, завершающий этап в развитии которого — лишь одна из ступеней еще не законченного изменения. Внутренняя выразительная задача подобного искусства — передать движение образа, которое, продолжаясь до последнего раздела произведения, как бы открывает форму. Именно это ощущение формы определяет буквально все стороны музыкального формостроения у Малера. Назовем первую из названных тенденций тенденцией к замкнутой форме, вторую — тенденцией к открытой или разомкнутой форме¹.

Проблема замкнутой и открытой формы не разработана в нашем музыкознании. Предвосхищение ее постановки мы находим в отдельных

¹ Наряду с этим определением мы будем условно пользоваться в дальнейшем и более кратким названием — «стиль открытой формы».

высказываниях Б. Асафьева, идущих, по существу, дальше созданной им концепции музыкальной формы как процесса становления. Таково понимание им вариационных форм, дающих «право продолжать всякое вариантно-вариационное движение беспредельно, то есть считать эту форму разомкнутой. Ведь как бы ни был блестящ и динамически яростен финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!..» (1, с. 41). Таково и чрезвычайно интересное, но не разработанное на конкретном материале наблюдение: возможно мыслить каждую музыкальную композицию или «...строго замкнутой и уравновешенной формой», либо же «...в виде бесконечных звеньев (разомкнутая форма)» (1, с. 57), и связанная с этим наблюдением мысль, что эволюция музыкальных форм от XII в. до наших дней «...представляется стремлением человеческого мышления добиться максимальной (при данных запросах) протяженности музыкального движения» и умения «...отдалять возможно дальше наступление момента равновесия» (1, с. 51).

Творческая практика композиторов XX в. все больше наталкивает исследователей на мысль об открытой форме¹, так как во многих случаях, лишь учитывая эту тенденцию формообразования, можно истолковывать новые явления формы не с негативной точки зрения, как отрицание и разрушение традиционных закономерностей, а с точки зрения позитивной, как создание новых закономерностей мышления.

Однако отдельные наблюдения над открытой формой не сложились пока еще в концепцию открытой формы в музыке. Вместе с тем в смежных отраслях искусствознания она уже изложена и аргументирована. Концепция двух типов художественного видения мира, которые Г. Вёльфлин расширительно назвал «классическим» и «барочным», вызывает прямые аналогии с классическим и аклассическим типом формального мышления в музыке. «Замкнутым» Вёльфлин называет изображение, которое «...превращает картину в явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможности замкнутости (законченности) в эстетическом смысле» (9, с. 146). Замкнутой форме присуще равновесие, открытой — более свободное распределение частей, которое можно назвать неустойчивым равновесием. Стиль замкнутой формы — «...прежде всего стиль строгого порядка и ясной закономерности», стиль открытой формы — «...напротив, — стиль более или менее прикрытой закономерности и свободного порядка». Законченность заменяется мнимой недоделанностью, ограниченность — неограниченностью, впечатление спокойствия — впечатлением напряже-

¹ Мысль о «синтезе открытости и завершенности» в сочинениях Малера имеется в книге Адорно (64, с. 112). К понятию «открытой формы» обращается Э. Денисов, анализируя IV квартет Бартока (20, с. 5).

ния и движения. С этим связано превращение застывшей формы в текучую (9, с. 174—175). Стилю замкнутой формы свойственно «...влечение к изначальным направлениям: вертикальному и горизонтальному», которое связывается с потребностью в границе, порядке, законе. Для стиля открытой формы «...интерес к архитектурности и внутренней замкнутости отступает на второй план... Классический стиль создает ценности бытия, барокко — ценности изменения. Там красота заключена в ограниченном, здесь — в безграничном» (9, с. 159). Перед нами точная, исчерпывающая характеристика общих признаков «замкнутой» и «открытой» формы, применимая не только к изобразительным искусствам: ее можно отнести и к музыке¹. Однако здесь нельзя говорить о некоем «законсервированном» типе мышления того или иного композитора — явлении не столь уж частом. Речь идет о преобладающей тенденции мышления отдельных художников к открытой либо замкнутой форме. Нередко в музыкальном стиле одного художника имеются обе тенденции, проявляясь в различной степени интенсивности в разных жанрах, в разных элементах языка. Порой обе тенденции приходят в известное противоречие, как это имело место в симфонизме Скрябина. Иногда на протяжении творческого пути большого музыканта его художественное мышление очень значительно эволюционирует, пример тому — творчество Бетховена.

В художественном мышлении Малера тенденция к открытой форме была преобладающей, хотя не во всех областях музыкального языка она проявилась в равной степени. Если в композиционном строении, в фактуре, оркестровке стиль Малера почти без оговорок может быть назван стилем открытой формы, то в области гармонии в нем имеются еще ярко выраженные тенденции к замкнутой форме.)

Малер чутко улавливал в музыке предшественников и современников ростки открытой формы. Его пристальный интерес привлекали мастера музыкального барокко, особенно И. С. Бах. У Баха Малер мог учиться и преодолению средствами полифонии расчлененности мелодического потока, и искусству долгого линейного развертывания; незаметным изменениям интонации, медленно продвигающим мелодическую мысль и уносящим ее все дальше от начального импульса. Не был оставлен без внимания и поздний Бетховен. Выход за пределы классических закономерностей формального мышления в поздних квартетах и поистине романтическое рождение их многочастности в процессе свободного течения музыкальной мысли, сам принцип мнимой импровизационности был предельно близок Малеру. Столь же важным для него было и перенесение смыслового акцента на финал цикла в Девятой Бетховена.

Чрезвычайно много определил в развитии малеровского стиля открытой формы музыкальный романтизм. Именно Берлиоз угадал и

¹ В музыковедении делались попытки применить теорию открытой и замкнутой формы Вельфлина к музыке XVII—XVIII вв. (K. Sachs. Barock-Musik. Jahrbuch Peters, XXVI, 1920).

развил «...театральные предпосылки сонатно-симфонической формы как динамического цикла», создал и «...ценнейшие образцы «инструментального театра» или театрализованной симфонии» (1, с. 146). Не мог не повлиять на Малера — при субъективно отрицательном отношении к творчеству — и новаторский шаг Листа, переосмыслившего форму сонатно-симфонического цикла во имя сквозного тематического движения. Нельзя не упомянуть и о рождении новых — сквозных форм в одночастных вокальных сочинениях Шуберта и Лёве, в жанре фортепианной фантазии, наконец, в новых чисто романтических циклах-сюитах Шумана, особенно в «Карнавале».

Другая линия, ведущая к открытой форме Малера из романтизма, связана с ощущением музыкального времени как обстоятельно долгого движения-развертывания. Малер нашел его в симфонизме Шуберта и Брукнера. Не прошел мимо творческого внимания Малера и опыт вариантного обновления мысли в песнях Шуберта. Огромное влияние на формирование в творчестве Малера тенденции к открытой форме имела и его «вторая консерватория» — потактное штудирование оперных партитур Вагнера, в которых он учился «колоссальному по масштабу музыкальному становлению» (1, с. 172). Традиций, помогших Малеру выработать новое чувство формы, было, таким образом, немало. Значение Малера заключается в том, что, собирая по каплям интересующие его музыкальные средства прошлого, он создал качественно новое, неповторимо своеобразное явление — новое понимание формы, отвечающее его аклассическому художественному видению мира. Попытаемся сформулировать ее основные положения.

Стиль замкнутой формы — это стиль ясно выраженной закономерности, четкого правила. Венская классика завершила формирование целого ряда ведущих закономерностей музыкального мышления, таких, как форма сонатного *allegro* и сонатного цикла, функциональная гармония, функциональная оркестровка и т. д., ясно и четко отражавших новые, исторически прогрессивные черты образного мышления. Это не означало, что от созданных правил не делались знаменательные отклонения, уже чреватые стилями грядущих эпох.

Стиль открытой формы, напротив, можно назвать стилем свободного порядка, скрытой закономерности. Ему свойственна мнимая случайность, бесформенность. Новое образное содержание, особое, специфически малеровское видение мира не могло воспользоваться для своего воплощения старыми закономерностями в построении сонатного *allegro* и сонатного цикла. Классические правила воспринимались как сковывающие схемы уже поздним Бетховеном и особенно романтиками и трансформировались, конечно, задолго до Малера. Трактровка цикла Берлиозом или симфоническая поэма Листа в момент их возникновения воспринималась не только как ломка всех канонов, но и как отсутствие всякой организации. Эта мнимая анархия — характерная черта всякого аклассического искусства. Однако всего лишь нескольких лет в истории музыки было достаточно, чтобы не только обнаружить в поэмах Листа

закономерности формы, но и понять, что они лежат на поверхности. Утрируя рациональность листовского монотематизма, скрывающего в себе известную предопределенность интонационного развертывания, Вагнер писал: «Я часто после первых шестнадцати тактов восклицал в изумлении: «Довольно, я понял все» (105, с. 195). Так лишний раз подтверждается общее правило: то, что вчера было скрытой закономерностью, сегодня становится закономерностью явной, то, что казалось современникам анархией, потомки воспринимают как строгий порядок, некогда открытая форма ощущается ими как замкнутая, и новые поколения композиторов ищут новых средств ее размыкания.

Структурные закономерности организации формы у Малера завуалированы так сильно, что и при его жизни, и по прошествии 50 лет после его смерти ставят в тупик всякого, кто пытается понять их не только с точки зрения классической, но даже и романтической — достаточно модифицированной — сонатной формы. Однако, как мы увидим дальше, за внешней анархией формы у Малера стоит своя чрезвычайно последовательная логика, скрытая организация, которая и создает эстетическое удовлетворение от его искусства.

Стилю замкнутой формы свойственна тяга к композиционному равновесию, структурной пропорциональности целого. Стиль открытой формы, напротив, стремится возможно более «отдалить... наступление момента равновесия». Малер достигает этого продолжающимся вплоть до коды финала динамическим движением музыкальных мыслей. Если рассматривать с этой точки зрения структуру симфонического цикла, то мы увидим, что тенденция к замкнутой и открытой форме создала два исторически сложившихся типа. Они отличаются местоположением кульминации драматической коллизии, и композиционным удельным весом, и временной протяженностью раздела, выразительная функция которого в цикле — утверждение гармонии, достигнутой в результате разрешения коллизии. В циклических композициях стиля замкнутой формы (например, в Третьей и Пятой симфониях Бетховена) драматический конфликт чаще развертывается в первой части — сонатном *allegro*, функцию же разрешения коллизии выполняет иногда уже синтезирующая кода сонатного *allegro*, чаще же — финал. Подобная композиция придает циклу ощущение устойчивости, равновесия в целом. Стиль открытой формы, напротив, имеет тенденцию оттягивать к концу (у Брукнера — в третью часть, у Малера — в финал) цикла как кульминацию драматического конфликта, так и разрешение коллизии, что создает резкий крен, устремление композиции к ее конечным фазам¹.

Различно решается в обеих концепциях формы проблема становления музыкальной идеи. Музыкальная тема (в узком значении слова) в классической симфонии обладает «достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализиро-

¹ «Симфония финала», как назвал подобный тип симфонического цикла П. Беккер (68, с. 20).

ванностью музыкальной выразительности» (39, с. 116) уже в момент экспонирования. Дальше она подвергается развитию, участвует в сопряжении с другими темами, рождает новые тематические «зерна», оставаясь верной первоначальному облику. В закреплённом венскими классиками типе четырехчастного симфонического цикла различные стадии воплощения идеи связаны с определенными частями цикла и выражены в музыкальном тематизме, замкнутом в рамках этих частей. Такой тип развертывания идеи, когда «...музыкально-драматическое развитие ограничивается пределами каждой части, взятой в отдельности», воспринял от раннего классицизма и Бетховен, оставаясь верным ему даже в Третьей симфонии, несмотря на всю новизну ее содержания, и преодолел его лишь в Пятой (48, с. 54).

У Малера становление музыкальных мыслей организовано «симфонической концепцией», которая музыкально воплощена, живет в музыкальном материале даже тогда, когда в симфонии появляется литературное «слово». Ведь «...высказываться должен музыкант, а не литератор, философ, живописец (хотя все они заключены в музыканте)» (40, с. 230). Симфоническая концепция у Малера воплощена в некоем сквозном музыкально-интонационном «сюжете», внутренняя организованность которого и наличие в нем действия вызывают ассоциации с сюжетом романа или драмы (возможны сравнения и с оперой с развитым сквозным действием). Мы назвали эту музыкально-сюжетную организацию симфонии «интонационной фабулой»¹, подразумевая под ней цепь драматургически связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязки тематических линий, развитие, кульминацию, развязку. Так же как глубоко индивидуальна идея каждой «симфонической концепции» Малера, так же неповторима и не похожа на предыдущую и повествующая фабула, всецело определяющая и форму-процесс, и форму-композицию в сочинениях Малера. Каждая симфоническая концепция Малера — это становление новой интонационной фабулы, это музыкальное повествование, играющее формообразующую роль.

¹ В статье «Сюжетная симфония», посвященной Пятой Бетховена, И. Рыжкин (48) выдвинул понятие «сюжетности» (дифференцировав его от «программности»), близкое нашему. Однако при общности принципа сквозного действия оба типа симфонии различаются методами достижения единства. У Бетховена оно осуществляется в основном мотивными средствами: это — развитие «заглавной» интонации или мелодико-тематического «зерна» (И. Рыжкин), то есть одного из важнейших мотивов темы, обычно рождающих в других частях «зерно» новой темы. Прием тематической реминисценции является исключением, хотя и очень ярким (соната № 13 «quasi una Fantasia», Пятая, Девятая симфонии). Сквозное действие у Малера, помимо внутреннего интонационного родства, достигается воскрешениями музыкальной темы или ее фрагмента в других частях цикла (прием реминисценции), столь постоянными, частыми, что можно говорить о новом качестве сквозного движения; оно отличается от сюжетного типа персонифицированностью тем и мотивов («едином действии»). Т. Адорно (64, с. 5 и далее) называет это свойство «романностью». Предпочтем слово «фабульность», так как интонационная фабула симфоний Малера имеет много общего и с построением сюжета в драме.

(Внимание Малера постоянно приковано не столько к состоянию, сколько к процессу, не столько к ставшему, сколько к становящемуся¹) С подобным слышанием музыки в постоянном движении связан ряд важнейших особенностей его музыкального мышления. Из него вытекает прежде всего потребность в долгом симфоническом времени, так как малеровское движение мысли требует ее восприятия со все новых и новых «временных» точек зрения.)

Уже в музыкальной теме, как мы говорили, привлекает не «ценность бытия», а «ценность изменения». Это свойство прямо связано с интонационной фабульностью малеровского симфонизма: (музыкальная тема или мотив выполняет в его интонационной фабуле функцию романтического или драматического персонажа, она неразрывно связана с перипетиями Идеи, с ее становлением. Идея у Малера как бы персонифицирована в музыкальных темах.)

Мотивно-тематическая «событийность» не была исключительным свойством лишь малеровского симфонизма. Мало того, она могла сложиться как принцип формостроения только в определенный исторический момент, ознаменовавшийся усилением в европейском симфонизме тенденции к открытой форме. Дорогу сюжетной симфонии проложил Бетховен в Пятой, преодолел тематическую изолированность частей цикла², свойственную стилю замкнутой формы. Девятая симфония, завершающая период венского классицизма, ставит в финале, столь далеком от обычной констатации победы героического мироощущения, вопрос: что же будет дальше? Поиски ответа происходят «на глазах» у слушателя: воскрешение и отбрасывание важнейших тем цикла («Нет, не то нам надобно!»; 50, с. 434) и, наконец, нащупывание нужной мысли — темы оды. Один этот миг поисков и обретения темы определил чрезвычайно много для будущего симфонии (не говоря уже об интонационной подготовке финальной темы в первой и второй частях или образной трансформации темы гимна в хоровой части финала средствами метроритмического варьирования).

Решающий шаг в развитии симфонии фабульного типа сделал Берлиоз. В «Фантастической симфонии» (1830), в «Гарольде в Италии»

¹ Исключительный интерес с точки зрения тенденции Малера к открытой форме представляет его высказывание о финале Третьей: «В Adagio все разрешается в покое и бытии. Иксионово колесо кажимости наконец остановилось. В быстрых частях, наоборот (и даже у меня в Andante в прежние времена), все — поток, движение, становление (разрядка наша.—И. Б.). Поэтому я — вопреки общепринятому обычаю — завершил, не отдавая еще себе отчета в причинах, Вторую и Третью Adagio как формой высшей по отношению к более низкой форме» (67, с. 50).

² И. Рыжкин справедливо рассматривает Пятую Бетховена как рубежное произведение, в котором композитор переступил порог взрастившего его классицизма. Это касается не строения цикла, остающегося чисто классицистским — увенчанного финалом, провозглашающим достигнутую гармонию, — но «единства действия», распространяемого Бетховеном на цикл в целом. В связи с этим И. Рыжкин делает меткое замечание о «шиллеровских» чертах в творчестве Бетховена, в известной мере ограничивающих его «шекспировскую» (то есть, в сущности, аклассическую) устремленность (48, с. 64).

(1834) литературный сюжет программы закрепил за симфонической темой определенную смысловую роль — роль лейттемы. Правда, для сквозного проведения темы через все части цикла, для вторжения в чужой ей музыкальный материал нужна была литературно-сюжетная мотивировка: «...она вновь появилась»¹. Интонационные преобразования темы еще носят иллюстративный характер. Но об интонационных событиях «фабульного» типа уже можно говорить. Трудно переоценить хотя бы вульгарно-гротескную трансформацию темы возлюбленной, уничтожающую идеальный облик темы. С той же тенденцией связано и стремление Берлиоза во имя драматической идеи освободиться от классического канона четырехчастного цикла, от обязательности в первой части сонатного *allegro* с двумя контрастно-сопряженными темами.

Роль программного симфонизма Листа² также немаловажна. Лист искал специфические музыкально-интонационные средства для развертывания поэтической идеи. Стремясь избежать внешней иллюстративности ради обретения сюжетно-психологической образности музыки, Лист разработал технику монотематизма: конструирование нескольких контрастных тем из единого мотивного эмбриона, возникающего в первых тактах сочинения. Средствами метроритмического, тембрового варьирования Лист достиг столь значительной образной трансформации основной темы, что смог построить на ее основе одночастную симфоническую поэму.

В «Фауст-симфонии», развивая тот же принцип монотематизма, Лист обратился к трехчастной циклической форме. Помимо образной трансформации ранее изложенных тем, в финале наблюдается и другой прием, чрезвычайно важный для стиля открытой формы: реминисценция темы второй части (тема Маргариты) в финале (ц. 33—34 партитуры) и появление этой темы-персонажа в заключительном хоре (ц. 2), где музыкальная мысль «обретает» слово: «Das Ewig-Weibliche»³.

Далее чистая симфония развивается в тесном взаимодействии с симфонией программной. Освобождение симфонии фабульного типа от прямой литературно-сюжетной мотивировки в формообразовании связано с бурным расцветом программного симфонизма, пережитым не странами классической симфонии — Австрией, Германией, но Россией, Францией, Чехией. Характерно, что симфонизм каждой из этих стран пришел к вершине в жанре чистой симфонии через программную симфоническую поэму и симфонию. Пятой (1888) и Шестой (1893) Чайковского предшествовали «Ромео и Джульетта» (1869) и «Манфред» (1885), а в петербургской школе — «Антар» (1868), «Тамара» (1864—1882), «Богатырская» (1869—1876). Симфонии Франка (1888) предшествовали его симфонические поэмы и программные сочинения Сен-

¹ Фраза из написанной Берлиозом литературной программы к «Фантастической симфонии».

² «Прелюды» были написаны в 1848 г., «Фауст-симфония» — в 1854 г.

³ Вечно женственное (нем.).

Савса, последним симфониям Дворжака (1889—1893) — цикл симфонических поэм «Моя родина» Сметаны (1874—1879).

Программная симфоническая поэма обогатила чистую симфонию драматической емкостью, театральной персонифицированностью музыкального образа, умением подчинять композиционный канон драматическому разворачиванию внутреннего «сюжета». В разработке и репризе третьей части Симфонии d-moll Франка длительный напряженный диалог тем финала с темами второй и первой частей (Франк пользуется здесь реминисценциями), художественная цель которого — «критический» пересмотр важнейших тем цикла и выбор темы, способной стать апофеозом, в корне разрушил традиционную форму. Ситуация «выбора темы» сделала невозможной ни тематическую разработку, ни повторение темы побочной партии в репризе. Внутренняя «сюжетность» Четвертой и Пятой Чайковского была бы невозможна без «Ромео и Джульетты» с «историей жизни и гибели» темы любви, с хоральной темой вступления на амплуа темы рока. И если в «Ромео» еще обнажена литературно-сюжетная мотивировка формообразования, то в Четвертой программа раскрывает ее *post factum*, в Пятой она исчезает, хотя внутренний сюжет близок еще к Четвертой; в Шестой — глубоко спрятана, как нечто сокровенное, и тем сильнее «выдает» ее музыка.

Следует тут же указать и на другую «школу» фабульного интонационного развития в симфоническом действии: на оперу сквозного строения, прежде всего — оперу Р. Вагнера. В ней симфония фабульного типа могла почерпнуть исключительно много: и персонифицированность музыкальной темы — лейтмотива с его «правом» появляться в обусловленном сюжетом месте оперы, и структурную разомкнутость отдельных контрастных частей композиции, составляющих единое целое, и текучесть материала и другие особенности структурного мышления, без сомнения обнаруживающего тенденцию к открытой форме.

Дальнейший путь уже современной Малеру симфонии фабульного типа¹ ведет к русской школе: к Первой симфонии Рахманинова (1895), к Симфонии Танеева c-moll (1898), к симфониям Скрябина с особым — философским типом программы. Это — Вторая (1901), еще зависящая от Пятой Чайковского в жанровой трансформации темы от вступления к апофеозу, со «взрывающей» изложением лейттемой (еще аналогичной по функции «темам рока»). Это — Третья (1904) со сквозным проведением «темы самоутверждения», с длительным становлением «темы наслаждения», начавшимся в разработке первой части. Итак, на грани XIX—XX вв. потребность в симфоническом разворачивании фабульного типа заявила о себе в творчестве многих крупнейших симфонистов Европы.

Такое фабульное развитие естественным образом требует, чтобы

¹ Мы исключаем здесь современный Малеру программный симфонизм Р. Штрауса, преследующий чуждые Малеру цели: создать целое на основе литературно-мотивированных, иллюстрирующих музыкальных образов, идущей от литературной программы логики развития.

становление темы-персонажа не было ограничено пределами одной части цикла. Для нее раскрылись границы частей. «Жизнь» темы — ее зарождение и развитие, кульминационная точка бытия и уход из действия — протекает на протяжении всего цикла, который мыслится как своего рода «многоактная» драма. В связи с этим проблема сонатного *allegro* как раздела цикла (первая часть), в котором в классическом стиле сконцентрированы конфликтные отношения важнейших тем, отступает перед проблемой сонатно-симфонического цикла.

Классический стиль стремится к замкнутости музыкального целого. Музыкальная практика эпохи венской классики выработала ряд приемов, функции которых — замыкать музыкальное движение структурными, ладотональными и гармоническими средствами в их единстве. Важнейшие из них — повторение экспозиционного материала в репризе, заканчивающейся в первоначальной тональности, а в масштабах цикла — единая (или одноименная) тональность крайних частей.

(Концепция малеровской открытой формы.) Потребность композитора в непрерывном обновляющем становлении музыкальной мысли (по существу обесценивает повторение: «Всякое повторение — это уже ложь») (40, с. 491). Как любой афоризм, это заявление отличается категоричностью, и его нужно принимать с известной оговоркой. Композитор отвергает не всякое возвращение уже звучавшего материала, а простую повторность, (взамен которой он предлагает видоизмененное повторение, содержащее в себе дальнейшее продвижение мысли.) Форма Малера устремляется вперед, непрерывно течет, грозя подчас «перелиться» через край или опрокинуться от энергии внутреннего движения. Немалую роль в этом ощущении играет и тяга Малера к преодолению ладотонального единства тональным движением, к уходу из первоначальной тональности в конце произведения.

Новое, своеобразное осмысление нашли в малеровском стиле открытой формы такие важные принципы организации материала, как тождество и контрастность, как расчлененность. Малер напряженно искал средства музыкального развития, которые способны были бы создать длительное обновление музыкального образа без изменения внутренней его сущности. Это не могли быть ни разработочные приемы (они занимают подчиненное место), ни жанровая или иная трансформация «свободных» вариаций. Нужные ему качества развития композитор нашел в вариантности.

Временное претворение вариантности, вариантность, распространенная на горизонталь музыкальной ткани, оказала решающее влияние на композиционную сторону произведений Малера, создав многие своеобразные особенности его формы. Это — а) строфические построения в симфонии, достигающие порой гипертрофированных размеров, представляющие собой важнейшую закономерность локального плана малеровской формы и органично вписывающиеся в интонационную фабулу. Это — б) основанная на вариантном повторении сложной по структуре строфы (abc a¹b¹c¹) двойная вариантная экспози-

зиция в сонатном allegro (особенность большинства первых частей у Малера). Это, наконец,— в) группа или комплекс неконтрастных, взаимодополняющих тем, представляющих собой у Малера гиперболизированную вариантность. При повторении такого комплекса в двойной экспозиции возможно введение темы, «замещающей» какую-либо из тем комплекса похожей на нее, подобной ей (ABCA¹DC¹).

Вариантность, распространенная на вертикаль, привела к чрезвычайно своеобразным формам его оркестровой полифонии (Малер слышит вертикальный гармонический комплекс сложившимся из непрерывного движения горизонтальных линий и пластов). В поисках вертикально-горизонтальной организации фактуры, наиболее ярко раскрывающей его стремление к обновлению мысли, он пришел к идее вариантного повторения мысли в вертикали — гетерофонии, повторения, представляющего собой одновременно звучащее свободное отражение ведущего мелодического голоса в побочных голосах ткани. Каждый из средних голосов в этом случае обновляет и видоизменяет мелодическую модель линии.

Весьма своеобразное воплощение нашел в малеровской форме и принцип контраста. Наиболее интересно сказалась тенденция к открытой форме на композиционной организации сонатного цикла. Само разнообразие планировок, отмечающее мысль о каком-либо едином схематическом типе или типах сонатного allegro или цикла, ярче всего иллюстрирует ту закономерность, которой подчинено формообразование Малера: форма-композиция отражает неповторимую, в каждом сочинении иную интонационную фабулу симфонии. Именно она определяет движение «интонационного» материала: «завязку», развитие, кульминацию и «развязку» нескольких основных мотивно-тематических линий симфонии. Подобная свобода построения интонационной фабулы решительным образом повлияла на отношение композитора к контрастному тематическому материалу.

Введение нового, контрастного материала не ограничено традиционными закономерностями построения конфликтной драматургии (от таких закономерностей сонатного allegro, как контраст главной и побочной тем, либо — вступления и экспозиции, как конфликтное сопряжение контрастных образов в развивающихся частях, Малер отнюдь не отказывается, но переосмысляет их). Появление нового, эпизодического материала, «взрывающего» форму и вызывающее ощущение произвола, обычно определено течением интонационной фабулы. Новый контрастный материал чаще всего вводится Малером либо в качестве «завязки» новой интонационной линии, как эпизод, либо как воспроизведение темы или фрагмента предыдущей части цикла с целью развития начатых ранее интонационных линий, как реминисценция. В обоих случаях контрастный материал может появиться в любом разделе сонатно-симфонического цикла.

В цепи однотональных вариантных проведений песенной темы контрастный материал нередко «прорастает» в процессе постепенного

удаления варианта от начальной темы. Так возникает интонационная цепляемость: только что возникшая интонация является толчком к дальнейшему развитию в следующем вариантном проведении темы.

(Потребность в длительном обновлении музыкального образа на основе гипертрофированных по размерам вариантных строф приводит у Малера к ослаблению контраста основных классических функций формы, таких, как экспонирование, развитие, повторение материала. В сонатной форме Малера и разработочное, и репризное проведения материала часто оказываются вариантами экспозиции.) Это имеет следствием совмещение в каждом из этих крупных разделов формы по крайней мере двух функций, то есть функциональную полифонию, полифонию структур. С нею связано размывание членений крупных разделов формы и несовпадение окончаний разделов в момент совмещения функций, что делает функции формы относительными.

В творчестве Малера никогда не прекращалась трудная, мучительная работа над поисками средств, верно отражающих его мироощущение. Малер никогда не позволял инерции хоть как-то облегчить эту стилистическую работу. По существу он был глубоко прав, говоря, что всегда остается «вечным новичком». «Утешением мне служит лишь то, что на всем своем пути я, собственно, никогда еще не менял направления и все время должен был идти дальше прежней дорогой. Правда, именно так и удаляешься от всех проторенных путей настолько, что приходится браться за топор и лопату, подобно поселенцу в новой части света» (40, с. 280—281). Эти новые, творчески разработанные элементы формы и языка, а также их сочетание с теми традиционными средствами, которые несут в себе потенцию открытой формы, представляются нам исключительно интересными и художественно ценными. Но прежде чем исследовать их, необходимо разобрать, каково идейно-образное содержание и воплощающая его интонационная фабула каждой из симфоний Малера, так как только этот разбор может выявить внутреннюю необходимость новаций малеровской стилистики.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

А. Блок

«Быть может, ты будешь единственным, кто не узнает из моего произведения ничего нового обо мне. Все прочие, конечно, немало подивятся! Все это вырвалось из меня неудержимо, как горный поток!.. Как будто в одно мгновение во мне открылись все шлюзы!» (40, с. 125). Так единственным натиском¹ в довольно необычное для Малера время — ранней весной 1888 г. — была закончена Первая симфония, работа над которой началась в 1884-м.

Не многие из сочинений Малера сопровождало столько версий программного толкования, как Первую симфонию. Впервые она прозвучала перед публикой 20 ноября 1889 г. в Будапеште под названием «Титан», заимствованным из одноименного романа Жан-Поля. Этим подзаголовком Малер как бы определил внутреннюю, духовную связь своего героя с героем Жан-Поля; сюжетной общности с романом в симфонии нет, роднит их идея гармонии наивного, сентиментального юноши с природой, тема трагического столкновения идеализма с действительностью. Однако эти ассоциации не были поняты слушателями, и это явилось одной из причин провала симфонии.

Перед премьерами Первой в Гамбурге и Веймаре (июнь 1894 г.) Малер, стремясь облегчить понимание симфонии, опубликовал ее программу, которая должна была служить слушателям ориентиром. На титульном листе рукописи, исправленной в январе 1893 г.², — следующие подзаголовки:

- Symphonie ("Titan")
in 5 Sätzen (2 Abteilungen)
von
Gustav Mahler
I Theil: "Aus den Tagen der Jugend"
1. "Frühling und kein Ende"
2. "Blumine"
3. "Mit vollen Segeln".
II Theil: "Commedia humana"
4. "Totenmarsch in Callots Manier".
5. "Dall' Inferno al Paradiso"³.

¹ В том же письме Лёру от марта 1888 г. Малер сообщает: «Шесть недель я видел перед собой только письменный стол».

² В рукописи в конце скерцо имеется пометка: Renovatum (обновлено) 27 января 1893 г., в конце финала: переработано 19 января 1893 г.» (91, с. 1).

³ Симфония («Титан») в 5-ти частях (2 разделах) Густава

Таким образом, первоначально симфония была пятичастной. От второй части — *Andante allegretto* — «Blumine»¹ (рукопись этой части была продана с аукциона в Лондоне в 1959 г. и опубликована в 1968 г. издательством Theodore Presser Company, Bryn Mawr, Pennsylvania, USA). Малер отказался после Веймарского исполнения. Начиная с авторского концерта в Берлине (март 1896 г.) и вплоть до последнего авторского исполнения в декабре 1909 г. с Нью-Йоркским оркестром, которым тогда руководил, симфония исполнялась Малером только в четырехчастной версии. Она же легла в основу первого издания у Вейнберга (1899)² и, что особенно важно, последнего прижизненного издания Universal-Edition (1906). Таким образом, сам Малер никогда не стремился восстановить пятичастную версию симфонии, и это является недвусмысленным выражением его авторской воли. Делаящиеся в настоящее время попытки реставрировать пятичастный вариант симфонии в исполнительской практике невозможно расценивать иначе, как нарушение воли композитора.

Что же касается программы, то после веймарского исполнения Малер снял и подзаголовок, и программу «не только потому, что он не исчерпывающе и даже не очень точно характеризуют произведение, но и потому, что испытал сам, на каком ложном пути оказывается издательская публика» (40, с. 169—170).

Может быть, ближе всего к духу музыки отдельные пояснения реплики о Первой симфонии, разбрасываемые Малером в письмах и беседах с друзьями. Мы будем иногда обращаться к этим авторским комментариям, сделанным Малером через много лет после создания симфонии, живо, с наивной прямолинейностью, дозволенной лишь автору, иллюстрирующим важнейшие «события» музыки.

Малера. I том: «Из дней юности». 1. «Весна без конца», 2. «Blumine», 3. «На волнах парусов». II том: «Человеческая комедия». 4. «Траурный марш в манере Калла», 5. «Из ада в рай».

¹ При сравнении партитуры «Blumine» с единственной сохранившейся музыкальной темой «Трубача из Зеккингена» (по сведению М. Штейншера; 84, с. 227) становится ясно, что композитор использовал в «Blumine» свою музыку к живым картинам по поэме Й. Шеффеля, законченную в Касселе в 1884 г.



² 23 ноября 1971 г. в Марбурге была продана с аукциона беловая рукопись (Stichvorlage) партитуры Первой симфонии в четырехчастной версии.

Но не нужно забывать, что за программными версиями Первой **высится** идея куда более всеобъемлющая, конфликт куда более великий, властно прозвучавший в юности Малера, в юности каждого человека: конфликт между только что осознавшим себя «Я» и окружающим миром, конфликт нравственной чистоты чувства с лицемерной мещанской действительностью, наивности и безыскусственности — с циничной искушенностью.

Эту коллизию созревания, взросления молодой Малер выразил и разрешил в духе пантеизма Жан-Поля. Герой Первой симфонии после драматического столкновения с жизнью возвращается к Природе как к единственному источнику самоутверждения.

Для воплощения этой симфонической концепции Малер обратился к «Песням странствующего подмастерья», так же, как и вынашиваемая симфония¹, оплодотворенным «любовным эпизодом» и потому глубоко родственным ей. Песенный цикл вошел в симфонию той гранью, которую можно назвать «герой и природа»: музыкальным материалом второй песни («Шел я нынче утром») и коды четвертой песни («Голубые глазки»). Но тема «Песен странствующего подмастерья» — жизнь сердца, уход романтического героя-скитальца в природу — решен там глубоко лирично, в духе грустно-просветленной гармонии с ней. В симфонии же трагедия «раненого сердца» — лишь частица общей коллизии с жизнью; и радостное, триумфальное возвращение к природе — результат титанической внутренней борьбы личности за самоутверждение, результат героического преодоления конфликта.

Четырехчастный цикл симфонии имеет внутреннее смысловое членение — как бы два «тома»². В первом «томе» отношения с действительностью еще не конфликтны. Его проблема — «герой и природа»³; здесь возникает музыкальная тема вступления, связанная с образом природы, из нее рождается и раскрывается тема героя. Здесь же и завязка действительно-драматической линии симфонии (первая часть). Тема

¹ «...симфония родилась из любовного эпизода; он лежит в ее основе или, вернее, он предшествовал ей в эмоциональной жизни ее создателя. Но внешнее событие послужило лишь поводом и не стало содержанием произведения» (40, с. 171).

² Это внутреннее членение отражено в программе.

³ «Blumine», первоначально входившая в симфонию в качестве второй ее части, дорисовывало эту — идиллическую сторону ее образного мира. Andante allegretto (C-fing) близко по характеру музыки ко второй и особенно к трю из третьей части будущей Третьей симфонии. Кантилена трубы, ее диалог с двумя валторнами в средних голосах (ц. 2 партитуры) представляет собой как бы ранний прообраз эпизода с почтовым рожком из третьей части Третьей. Никаких тематических связей «фабульного» характера с другими частями Первой в «Blumine» нет, как и в аналогичных ей частях Второй и Третьей симфоний. Однако интонация начальной восходящей кварты, пронизывающей все части симфонии, палицо и в теме «Blumine».

Не будучи медленной частью в собственном смысле, Andante allegretto играло роль интермеццо умеренного движения в духе Andante moderato Второй симфонии. Любопытно в связи со всем сказанным, что поначалу симфонический цикл Первой приближался к характерному для ранних симфоний типу, в котором количество частей превышало четыре.

скерцо — также «герой и мир», тот внешний мир, который родствен герою, который в глазах Малера так же целен и наивен, как и герой, — романтизированный мир народа. Второй «том» — «человеческая комедия». В нем первая коллизия с действительностью (третья часть), кризис и попытки его преодоления: завязка лирической линии, «драма обретения истины» с новой тематической завязкой (группы мотивов апофеоза — ц. 25, две попытки его становления) и, наконец, апофеоз-утверждение (финал). Действие интонационной фабулы сосредоточилось, таким образом, во втором «томе» (см. схему 1¹).

Масштабность, долгое разворачивание главного образа, необходимое для подобного раскрытия характера значительное симфоническое время отличают столь необычную экспозицию симфонического цикла, занимающую первую и вторую части. В первой своей симфонии Малер был уже художником с вполне сложившимся, самобытным видением музыкального образа и ощущением музыкальной формы.

Симфонию открывает пейзаж — медленное вступление, тема которого возникает словно из звенящей тишины («Wie ein Naturlaut²» — ремарка в партитуре). «С первым же звуком — долговыдержанным флажолетом *ля* — мы среди природы: в лесу, где сквозь ветви дрожит и мерцает солнечный свет»³. Действительно, а, взятое флажолетами струнной группы *divisi* по всему оркестровому диапазону, создает эффект бесплотного светового мерцания. Кажется, что присутствуешь при пробуждении света, звука, самой жизни.

Из *a* истекает первая интонация многоэлементной темы, первая «строительная деталь» будущего музыкального мироздания — ход на нисходящую кварту $a^3 — e^3$. Проба в другой октаве и ход за ходом, словно камень за камнем, из сцепленных кварт закладывается тема, отныне связанная с образом природы.

Последняя интонация еще не «положена на место»: вместо ожидаемого $d^2 — a^1$ — остановка темы на звуке b^1 (т. 9). И пока длится напряжение диссонанса, возникает второй мотив вступления — фанфарная переключка кларнетов и бас-кларнета, открывающая новый темброво-тональный регистр — II пониженную доминантового лада *a*. Напряжение темы разрешают $h^1 — c^2$ флейт и фаготов. В тот же миг слышится третий мотив у двух гобоев (такт 15). Его чрезвычайная экспрессивная острота достигнута эффектом стремительного динамического раздувания и угасания звука в высоком регистре гобоев, эффектом, близким к крику. Так, вбирая в себя мотивы иной тембровой и регистровой окраски, разворачивается «тема природы». Еще дважды звучит она, «пока не ложится на свое место», преодолевая ладовое напряжение, последняя ее интонация — кварта $d^3 — a^2$ (6 тактов до ц. 2).

¹ Схемы, помеченные номерами, помещены в конце книги.

² Как звуки природы (нем.). Всюду, кроме Третьей и Восьмой симфоний, используются партитуры в Критическом издании, осуществленном Малеровским обществом.

³ Слова Малера, записанные Н. Бауэр-Лехнер (67, с. 148).

Не остаются неизменными и другие элементы темы. Фанфарная побудка слышится в перекличке трех труб, в третьем проведении ее сменил мотив трех валторн¹ (4 такта до ц. 2).

В третьем мотиве в дальнейшем воздействует не столько интонационная выразительность — то нисходящая кварта (такт 25), то октава (1 такт после ц. 2), — сколько темброво-динамическая, все обостряющаяся выразительность звукового «нажима» на одном-двух тонах. Отныне она приравнена Малером к выразительности многозвучных мотивов развитого мелодического и ритмического строения.

Во втором разделе вступления (такт 4 после ц. 3), предыкте к экспозиции, колорит пейзажа разительно меняется. В перемене освещения решающую роль играет выразительность тусклых красок. Появился хроматизированный краткий мотив у виолончелей и контрабасов с сурдинами, на котором построена волна монотонных секвентных членений; мелодия выползает из темных глубин и вновь скрывается там.

Второй раздел вступления выполняет двойную функцию в форме. Сумрачность колорита, безысходно-бесцельное кружение канона — первый намек на конфликтную сферу траурного марша. В то же время в этом темброво нейтральном, но интонационно насыщенном разделе зарождается новая тема. Ее импульс — «крик кукушки» (ремарка в партитуре), прорезавшийся из начальной интонации (*a—e*). Так из «строительной детали» — мотива нисходящей кварты — складывается основная тема первой части, начинающаяся квартовым скачком.

Основное настроение экспозиции — детская, безграничная радость жизни. Ее материал музыкально-автобиографичен, он целиком заимствован из песни «Шел я нынче утром». Песня определила как самый композиционный тип темы — ее продолжительность, интонационную законченность и оформленность первого восьмитакта, так и особенности изложения — ритмичность, шутливое каноническое повторение-передразнивание мелодии у фagота. Родилась из песни и форма экспозиции², столь мало напоминающей экспозицию традиционного сонатного аллегро: форма двух вариантных строф, образующих двойную экспозицию (ABC A'DC¹). Каждая строфа состоит из трех не контрастных взаимодополняющих тем, это — характерный для Малера комплекс тем.

Стремясь к движению образа, столь важному в этой монообразной, но политематической экспозиции, Малер отказывается от повторения второй³ темы (B) во второй строфе. Вместо нее мы слышим другую, замещающую ее (D). Тема словно подменена своим далеким вариантом (ср. цц. 6 и 8).

¹ Г. Ф. Редлих справедливо указывает на огромное влияние веберовского романтизма, испытанное Малером в области, которую немцы называют «чувство природы», в частности на веберовскую трактовку хора валторн (97, с. 8—11).

² О форме экспозиции см. с. 386—387.

³ В ее основе лежит второе построение третьего куплета песни (ц. 15 партитуры «Песен странствующего подмастерья»).

Отсутствие образного контраста внутри первой строфы своеобразно восполнено интенсивным развитием во второй. В ней выходит на поверхность ощущение радости бытия. Оно в остроумных деталях второго плана: жужжащих шмелем трелях скрипок, на фоне которых прочеркнута первая тема у трубы стаккато (9 тактов после ц. 7), в забавных, неуклюжих форшлагах кларнетов, сопровождающих тему (ц. 8), в стремительном нарастании звука и темпа.

Лавина экспозиции неуклонно стремится к заключительному разделу (С¹) и обрушивается звонким tutti, в котором отчетливо выделяются две линии: главная тема экспозиции в грубоватом звучании унисона шести валторн, затем труб и «перезвон» высоких деревянных духовых на интонациях, близких к Tirilimotiv¹ раздела С (такт 5 после ц. 9).

Ряд дополнений на мотивах перезвона, и лавина убегает, растекается в низком регистре. В бурном устремлении к концу, в накоплении движения, которое, наконец, прорывается в заключительном разделе экспозиции, — принципиальное отличие образного развертывания музыки симфонии от песни, из которой она выросла.

Каждый раз, слушая первую часть симфонии, поражаешься ее разработке, странному на первый взгляд сплаву разнородных принципов развития, который определяет сущность ее характера и формы. Как самобытно должно быть композиционное чувство у музыканта, с такой непринужденностью соединившего, казалось бы, несоединимое: песенное вариантное развертывание, продолжающее экспозиционное раскрытие образа, и — становление драматичнейшей темы симфонии, темы будущего финала; устойчивую репризную структуру разработки и — сквозное, текущее движение музыкальной мысли. Секрет органичности этой необычной разработки — в подчинении формы-композиции движению интонационной фабулы. Перед нами четыре раздела разработки:

- I — материал вступления (Е);
- II — эпизодическая, новая тема у хора валторн, за которой следует развернутое вариантно-полифоническое развитие тем экспозиции (F);
- III — становление темы финала — завязка действенно-драматической линии симфонии (G);
- IV — сжатая динамическая реприза второго раздела (F¹).

I (E)	II (F)	III (G)	IV (F ¹)
вступительный раздел (ц. 12)	эпизодическая тема; развитие песенных тем экспозиции (ц. 15);	становление темы финала (такт 7 после ц. 21);	динамическая реприза раздела II (ц. 26).

План разработки свободно воспроизводит структуру экспозиции. События музыки словно описывают «второй круг»: как бы сначала звучит тема природы, сохраняя все наиболее примечательные особенности (фактура, двухчастное строение, тональная окраска), а затем — вереница песенных тем, их долгое развертывание.

¹ Эта остроумная звукоизобразительная характеристика принадлежит П. Беккеру (68, с. 43).

Однако второй круг событий чреват новой музыкальной темой, и тематический материал экспозиции служит ей лоном. Зародившаяся здесь тема надолго замкнется в подспудной жизни растущего зерна, ее бытие станет явным лишь в главной партии финала. Так же, как в недрах вступления, в первом круге сложились «темы природы» и героя-путника, во втором круге заброшено зерно будущей действенно-драматической темы симфонии. «Капли» будущей темы — в первых же звуках вступления (первый раздел разработки) у виолончелей *glissando*, затем в нащупывании III ступени лада — *fis*¹ или *f*¹ (ц. 12—13).

Иллюзия остановки времени, обостренное чувство ожидания каких-то событий выразительно подчеркивают значительность происходящего. Дальше развитие новой темы связано с песенными темами экспозиции. Их появлению предшествует эпизодическая тема у хора валторн, мелодически обобщающая ту интонационную сферу, которая была до сих пор лишь элементом темы природы — сферу фанфарности. Подвижный темп, четкий ритм и простой фанфарный рисунок мелодии сообщает ей напористость, которая вновь вызывает в воображении образ шагающего путника (см. ц. 15). Этой музыкой Малер обрамляет разработку. Словно две башни, высятся по ее краям хоры меди — в ее начале на предельном *pianissimo*, как бы издали, в ее конце — укрепленные тромбонами, в могучем *fortissimo*¹. Меж ними — просторы собственно разработки.

С неизменным внутренним удовольствием возвращается Малер все к тем же песенным темам экспозиции, заставляя их звучать еще и еще раз, перенося в разработку порой довольно крупные разделы экспозиции, избегая собственно мотивной работы. Но все обновлено инструментальной, тональными сменами, а главное — полифоническими сплетениями с тут же рождающимися мелодическими линиями, непринужденно возникающими в других тембрах (см. тему гобоя, ц. 16), или же неожиданными «сложениями» двух экспозиционных тем.

Настроение экспозиции словно пережито еще раз, но ярче, свободнее, раскованнее. Им окрашивается новая тема, полифонически соединяющаяся с песенными темами экспозиции как их вариант (скрипки, ц. 18). И лишь в третьем разделе разработки она противопоставляет себя уже ставшей тесной песенной среде. В симфонии появился новый важнейший импульс — тяга к волевой действенности, которая и приводит дальнейшее развитие к коллизии с действительностью. Здесь завязка всей драматической линии симфонии.

Этот важнейший для драматургического плана симфонии момент падает на стык двух проведений новой темы в F-dur и в f-moll (такт 7 после ц. 21). Он отмечен также частичной сменой фактуры: отказом от

¹ Последний раздел (ц. 26) несет на себе печать иной функции формы: он может быть трактован как начало репризы первой части с эпизодической темой, учитывая появление основной тональности (64, с. 23). Нам представляется, однако, что динамически решенное обрамление разработки (FGF¹) оказывает более сильное влияние на композицию.

пульсации четвертями и появлением выразительной трелеобразной прерывистой фигурации восьмыми у скрипок¹.

И здесь, в момент становления драматической темы, Малер отказался от песенного типа развития и обратился к мотивной разработке: вычленению активных интонаций, их дальнейшему ритмо-мелодическому оформлению, в процессе которого возникают очертания темы финала.

Дальнейшая «отливка» темы финала содержит в себе ту внутреннюю экспрессию, которая выявляет в авторе Первой симфонии художника нового века. Если раньше мы говорили о раскованности в выражении радости жизни, то здесь речь идет о раскованности в выражении усилия, напряжения, достигающих в предкульминационном нарастании огромного накала. Коль скоро нужно добиться чрезвычайной выразительности, Малер прибег к приему, промелькнувшему во вступлении как нюанс, к экспрессии динамического нажима — на сей раз не только у духовых, но и у струнных (ц. 22 и далее). Малер обратился также к выразительности растяжения интервала: нисходящие кварта и октава. И на каждом из мелодических ниспаданий (ц. 22, $b^1 - f^1$ в партии скрипок $c^2 - f^1$, $f^2 - f^1$, $as^2 - f^1$, $c^3 - f^1$), а затем на иступленном повторении октавного броска ($f^3 - f^2$), на удерживании завоеванного еще более высокого звука (ges^3) — яростный «нажим» на *forte*, как гигантское усилие и расслабление, потрясающие музыкальный организм, обьятый предельным напряжением.

Напряженность ситуации снимается прорывами фанфар вступления. Здесь Малер применил излюбленную им композицию «двух попыток»: вторжение фанфарного мотива, еще бессильное изменить ситуацию (ц. 23) — и совершающее прорыв (6 тактов перед ц. 26).

Реприза восстанавливает прерванное завязкой темы финала развертывание главного образа. На одном дыхании, весело и громко (вся реприза звучит *fortissimo*) в тональности D-dur построенные в одну линию проходят парадом почти все темы части.

Композитор щедро разбрасывает вокруг музыкальные шутки, которые становятся все более эпатирующими: рычащий пассаж семи валторн *à la glissando* (т. 3 перед ц. 27), подобное топоту соло литавр в каноне главной темы, «смеющаяся» трель валторн (т. 6 после ц. 29). И венец всему — так напоминающие раскаты смеха скандированные обрывки фразы, раздробленной паузами, на аккорде из двух сложных кварт ($a - d^1 - g^1$) у семи закрытых валторн и четырех труб с сурдинами. Слабая прерывады темпа (*accelerando*, *schnell bis zum Schluss*), к этой каденции неудержимо скатывается вся музыка репризы.

* Вторая часть (A-dur) — союз скерцо и лендлера. «Юноша идет по свету, став уже сильнее, грубее, жизнеспособнее», — говорил об этой музыке Малер (67, с. 149). Главное в характере скерцо — наивность,

¹ Должно быть, желая сделать этот рубеж более ошутимым, Бруно Вальтер в этом месте сдерживает темп, подчеркивая в музыке характер суровой маршевости.

жизнелюбие, соединенные с грубоватой шуткой, неистребимой веселостью.

Объектом юмора в скерцо становится и герой с его радостной жизненной неспособностью молодого увальня, с его вызывающим улыбку самоутверждением, и народ, который его принимает. Поэтому юмор направлен как на тематизм, связанный с отдельными интонациями первой части, так и на сам жанр лендлера, то есть традиционную «народность». Первородной земной силой, любовным выписыванием множества острых, комических или характерных деталей, из которых складывается мощное, крепко сбитое целое, этот напористый деревенский танец вызывает ассоциации с крестьянскими праздниками на полотнах Питера Брейгеля Мужичко.

Главная тема скерцо имеет ранний прототип — песню «Ганс и Грета». Словно «дурень Ганс» («der dumme Hans») из песни Малера перекочевал в симфонию и отплясывает на деревенском празднике («Wie er rennet zum Tanz»¹):

2 Im gemächlichen Walzertempo „Ханс и Грета“

Rin - gel, rin - gel Reih'n! Wer fröh - lich
ist, der schl - nge sich ein! Wer Sor - gen hat, der
lass' sie da - helm!

ff keck

Напев скерцо интонационно близок его серьезному прообразу — эпизодической теме из разработки первой части. Оба как бы задуманы для хора натуральных медных инструментов в духе веберовских охот-

¹ Как он пускается в пляс (нем.).

ничьих хором с валторнами, в мелодию которых постепенно включаются высокие обертоны:



*Середина основного раздела начинена остроумными шутками. Юмористический эффект скрыт уже в ее тональном плане, в смене-сопоставлении далеких мажорных тональностей, словно сталкивающих одна другую по секундам: E-dur (8 тактов), D-dur (8 тактов), Cis-dur (46 тактов), C-dur (1 такт), H-dur (1 такт), B-dur (1 такт), A-dur реприза. Все слои оркестрового фона пронизаны игрой кварт, то назойливо выпяченных, то хитроумно зашифрованных (ц. 5).

Кульминация лендлера — в Cis-dur'ном разделе середины (ремарка — Wild — «дико»); все обновляющиеся мелодические колена у скрипок, увлекательные гармонические сопоставления (тоники gis-moll, A-dur, gis-moll, Es-dur, D-dur, Des-dur на органном пункте cis — gis), головокружительное ускорение темпа.

Наиболее эпатирующая «выходка» героя припасена для замыкания репризы скерцо (цц. 15, 32): «воюющие» пассажи валторн и труб (пентахорд темы), трель трех труб fortissimo и — грубый, заключительный аккорд оркестра. Так обставлен уход «набуйявившего» и «хлопнувшего дверью» героя.

Если скерцо вызывает в воображении грубый мужской танец, то трио пленяет обволакивающей мягкостью, округлостью движений, теплотой тона. Трехчастная композиция трио дала Малеру возможность передать разнообразные нюансы этой танцевальной идиллии. Она открывается¹ развернутой (первое предложение — 18 тактов, второе — 26) темой лендлера, инструментованной без тромбонов и труб. Самое удивительное в этом изящном, вкрадчивом танце — органичное сплете-

¹ По свидетельству Н. Бауэр-Лехнер, в начале трио были еще два такта, напоминающие тему одной из симфоний Брукнера, которые Малер позже снял (67, с. 148—150).

ние группы мелодических голосов, среди которых трудно выделить главный. На первый взгляд в пятом же такте происходит передача мелодической гегемонии от скрипок к гобою, а двухголосие скрипок становится фоновым элементом. Но их линия по-прежнему самостоятельна и закончена, изысканный штрих — мягкие *glissandi* на восходящих скачках альтов — продолжает играть первостепенную роль. Мало напоминает контрапункт и линия гобоя — слишком индивидуален ее мелодический рисунок, яростен тембр. Перед нами единый прозрачный, как паутина, полимелодический комплекс танцевальной темы, сопровождаемый вальсовой басовой формулой у виолончелей *pizzicato* (с ц. 16).

Ритмическая энергия скерцо столь велика, что прорывается и в лирике трио — в элегантной вальсовости его середины. Необычайно колоритно певучее звучание труб с простым пятиступенным мотивом скерцо, задорное скандирование кварты у валторн на фоне гарцующего *pizzicato* струнной группы (*Fis-dur* — *fis-moll*, ц. 21).

Темы трио искусно связаны в крепкий узел репризы, собственно двух сращенных реприз — середины трио (ц. 22) и самого трио (4 такта перед ц. 23).

• Третья часть симфонии (*d-moll*) — траурный марш. «Теперь он (мой герой) уже почувствовал отвращение, и пир был испорчен» (67, с. 148—150). Символ жизни, с которой сорваны иллюзии, композитор увидел в лубочной детской картинке, распространенной в Германии, — «Похороны охотника», давшей непосредственный толчок к созданию траурного марша (40, с. 170).

Однако за безобидным лубком скрыт огромный пласт родившей его народной образности, уходящей корнями в глубь веков, образности карнавала. Малера, остро чувствовавшего эту, ныне подспудную карнавально-гротескную стихию, влекло к себе и впитавшее ее искусство, как народное, так и европейское. Гротескные мотивы и «манера» графики Калло, по-видимому, были восприняты Малером через сочинения Гофмана. Так напластовывалась образность этого необычайного траурного марша «в манере Калло».

Однако у Малера-художника, всем своим существом устремленного к наиболее важным нравственным проблемам настоящего, образность, пришедшая из прошлого, оказалась переосмысленной. Для Малера скорбь и смех остаются нравственной антитезой, они могут сочетаться только как лицо и маска. Поэтому в таком сочетании скорбь становится лицемерием, осмеяние — глумлением; старинная картинка превратилась в общезначимый символ «человеческой комедии» — одной из узловых проблем Малера. В Первой симфонии лучи, идущие от народного мироощущения, скрестились с лучами трагической иронии современного художника-мыслителя, создав совершенно новый по тому времени аспект трагического, в котором столкнулись цинично-шутовское поругание идеалов и скорбь наблюдающего это поругание созерцателя, низменное и высокое.

Музыка траурного марша порождена этим соприкосновением непримиримых полюсов. Она полна странных по своей резкости, несовместимости образных контрастов, фантастических для симфонии жанровых мезальянсов. Ее общее настроение, как понимал его сам композитор, — «жуткое, ироническое, гнетущее уныние...». «Ироническое», понимаемое в смысле аристотелевской «эйронейи» (40, с. 170) — то есть притворство, имеющее целью умаление, надевание принижающей маски.

• Образные контрасты траурного марша разворачиваются в двух плоскостях: внутри сферы низменного и между низменным и высоким. Контраст первого рода всецело определен нерасторжимым двуединством притворного оплакивания — осмеяния. Трактованный Малером очень широко, как тема «Человеческой комедии», этот образный контраст-единство принимает в траурном марше и более обобщенные формы: лицемерие — откровенный цинизм, ханжество — разнузданность. Музыкальное воплощение подобного двуединства Малер нашел в сращении траурного марша и музыки пивнушек.

• Контраст второго рода определен позицией поэта-романтика, идеей бегства из лицемерного мира. Этот тип контраста композитор разрешил введением в траурный марш фрагмента из «Песен странствующего подмастерья», а именно коды последнего номера, Просветленная грусть этого прощания, погружения в ночную природу создает неслиянный контраст с двуединым образом «человеческой комедии». Поэтому песенный эпизод решен как бегство от мира «человеческой комедии», но бегство в себя (уход вовне, в природу транспонирован в план воспоминаний).

Характерность образных контрастов траурного марша во многом определила его форму. В ней четко сказалась нерасторжимость парных контрастов первого рода и неслиянность контрастных образов второго рода. В связи с этим традиционную сложную трехчастную схему с трио Малер трактовал с предельной динамичностью: реприза синтезирует весь интонационный материал, входящий в плоскость контрастного двуединства, создавая кульминацию фабульного разворачивания третьей части (схема 2).

Средством синтеза стала, с одной стороны, контрастная полифония (наиболее ярко наложение тем, обозначенное в схеме дробью, в разделе А^{III}), с другой — внутреннее интонационное взаимоокрашивание контрастных тем, в результате которого возникает новый мелодический образ (А^I, кода).

• Внутренний мир трио, напротив, строго изолирован. Его тематизм никак не отражен в репризе или коде марша. Трио отгорожено от окружающих его разделов и прослойкой нейтрального материала: изящной ритмической модуляцией фона (вокруг ц. 10) и заключительными дополнениями, связанными с интонациями завершающей ритурнели № 4 «Песен странствующего подмастерья» и никак не связанными с темами симфонии.

Один из самых сильных художественных приемов, которыми пользовался Малер для создания музыкальной образности траурного марша, — развенчание, снижение. Композитор прибегнул к чрезвычайно жесткому, мрачному развенчанию, которое и составило всю остроту и горечь его иронии. Развенчание коснулось всего — жанра, мелодического материала, формы, в которую этот материал облечен. Снижен сам серьезный, высокий жанр траурного марша — части сонатного цикла. Похороны героя («Героническая» Бетховена, отчасти Соната *b-moll* Шопена создали в этом смысле традицию) низведены до карна-
вальных похорон чучела.

Неслыханный для 80-х годов XIX в. снижен интонационный материал траурного марша. Особый характер образности побудил композитора обратиться в этой части симфонии к городскому уличному фольклору, к откровенно вульгарному площадному языку. В качестве темы похоронного марша использован минорный вариант уличного напева, известного каждому мальчишке, — старинного канона «Братец Мартин (или «братец Яков»), спишь ли ты?» («Bruder Martin, schläfst du noch?»)¹. Темой контрастного раздела (ц. 5) стала банальная уличная песенка в духе венгерских кабацких скрипичных наигрышей.

Снижены до уровня садовой музыки или плохоньких военно-духовых оркестров многочисленные приемы фактуры и инструментовки. В средней части марша, равно как и в синтетической репризе, на слушателя обрушивается поток подозрительных, дурных, эпатирующих звучностей, поток музыкальных шокингов, площадного жаргона. Это — тупое позвякивание тарелок, на французский манер привязанных к большому барабану (на обоих инструментах играет один исполнитель). Это — тембры и типичные партии духового оркестра (садового или военного), вроде чувствительного до банальности контрапункта двух труб (ц. 5) в терцовом или секстовом удвоении, или визгливая, вульгарная звучность малого кларнета *in Es*, даже через 58 лет после «Фантастической симфонии» Берлиоза еще достаточно «рискованная» в симфоническом оркестре. Или типичные для различного рода легкой музыки интонационные обороты и приемы изложения у струнных: знаменитые предикты — на *ritenuto* у скрипок в октаву, сменяющиеся «знойной» кантиленой (ц. 7). Это и смакование параллельных терций в мелодиях, и обыгрывание увеличенной секунды, и взвизгивающие *glissandi* на «рыдающих» взлетах мелодии (3 такта до ц. 8).

Ключевой образ третьей части — разыгранное на площади погребальное шествие — создан предельно скупыми и в то же время необыч-

¹ Интересна запись Н. Бауэр-Лехнер по этому поводу: «Малер говорил также, что уже 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. Впрочем, ему пришел на ум сначала второй раздел этой части, и только потом, когда он искал начало, он услышал канон «Братец Мартин» в качестве органного мункта (разрядка моя.— И. Б.), который был ему нужен, и, дерзко решившись, сделал его» (67, с. 148).

ными средствами. В основе его лежит скорбно-торжественный равномерный ритм шага — остигатный рисунок литавр (сначала с покрытой кожей) на интонации кварты. Над ним постепенно воздвигается, наплывает и растворяется одиннадцатиголосный канон, создающий непередаваемое ощущение неясных контуров движущейся толпы масок. После нескольких проведений канона вы слышите, что это — тоже остигатный фон, своеобразный многоголосный пласт «органного пункта», как назвал его Малер. И господствуя над всеми, как гротескный голос рассказчика, звучит мелодия в высоком регистре, две ее отчлененные друг от друга фразы у острого, пронзительно колючего тембра гобоя (ремарка Малера «несколько выделяя»¹, ц. 3).

Канон интересен своеобразным использованием инструментов оркестра, которые «скрыты и замаскированы... выступают словно в чужом обличье» (40, с. 492). Это мрачный маскарад тембров, начинающийся с гнусавого, интонационно фальшивящего голоса контрабаса соло в высшем регистре с сурдиной, написан с огромной художественной силой. Другая особенность канона — в драматургии его построения: от солистов-плакальщиков к хоровому плачу. Канон начинают солирующие, индивидуальные тембры, так сказать отдельные голоса, продолжают темброво стертые группы голосов (кларнет+фагот, альты+виолончели в унисон) и завершают хоровые октавные пласты тембров. Октавные удвоения внутри одного тембра, обладая свойством несליваемости, создают как бы два разных тембра в различных регистрах. На этом их свойстве Малер блестяще построил комедию похоронного плача, где все звучит вразброд, с чудовищной нестройностью, когда из общей вязкой массы звуков выпирают отдельные нелепые голоса.

Так бывает, когда стоишь около проходящих похорон с убогим духовым оркестром, каждый голос которого трясет от шага, и слышишь не столько целое, сколько вылезающие средние или басовые голоса — те, что звучат с твоей стороны. И, конечно, впечатление многоголосного хора-толпы создает полифония. Потенциально этот музыкальный образ заложен уже в бесконечном четырехголосном каноне «Братец Мартин».

Безостановочность, бесконечность, с какой вливаются в хор новые голоса, немало способствуют специфическому ощущению «гнетущей духоты», которое надвигается здесь на слушающего. При этом скопление голосов достигает предельной густоты: в моменты вступления гобоя звучит пять линий (не считая баса).

При первом появлении музыка, воплощающая веселье «без масок», отделена от канона характерной для Малера ритмической каденцией, то есть сопоставлена с картиной разыгранного погребального шествия и находится в иной эмоциональной плоскости. Танцевальные напевы (темы *b*, *c*) звучат еще с притушенным темпераментом, сдерживаемые спо-

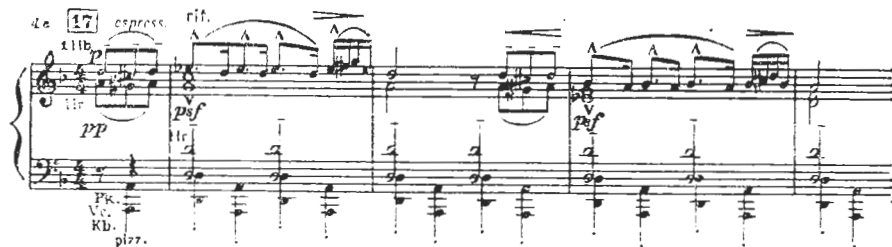
¹ Бруно Вальтер (Нью-Йоркский филармонический оркестр, Columbia) находит дополнительный гротескный штрих, оттеняющий staccato в партии гобоя: краткое <> на звуках *a*¹.

койным, мерным движением¹. Они плывут над острым, прищелкивающим аккордовым фоном — «гитарным» в первой теме (*pizzicato* струнной группы), «мандолинным» во второй (*col legno* струнной группы). Все в них кричаще безвкусно, но не лишено своеобразного шика. Такова россыпь банальностей в мелодических оборотах, расцветающая в сплошных терцово-секстовых удвоениях тем и их контрапунктов, в их аляповатых фальшивящих скрещенных, в сладостных раскачивающих между устоями и нижними вспомогательными звуками на пунктирном ритме (ц. 5, 6).

Дальнейшие разделы траурного марша (кроме трио) разворачиваются уже в единой плоскости оплакивания-веселья. Внутреннее сращение обеих тем в репризе (A¹) можно сравнить с эффектом, создаваемым полунадетой-полусдвинутой маской, когда лик веселья искажен, затенен напалзающими застывшими очертаниями трагической личины. Начало гротескного сдвига перед репризой ясно ощутимо: сплетаются обе сферы интонаций, представленные, так сказать, символами обеих тем — интонацией кварты в басу и мотивом устоя и нижней вспомогательной в мелодии (3 такта после ц. 8).

Момент грани, как бы застывшего движения мимики, гримасы отчетливо выражен здесь гармонически длительным (3 такта) балансированием между VII₆ с пониженной терцией и увеличенным трезвучием на VI ступени (в d-moll). И вот уже поплыл ритм погребального шага у литавр и повисли как бы передернутые трагической гримасой интонации уличной песенки (такт 2, ц. 8 и далее). Эта синтезирующая оба мелодических образа новая тема как будто замешает проведение канона, который, однако, угадывается над квинтами литавр и выявляется позже в виде фонового органного пункта.

В аналогичном проведении этого раздела в коде (ц. 17) интонации уличной песенки приведены без мелодических трансформаций, лишь тонально перекрашенные. Ощущение гримасы еще более остро благодаря множеству гротескных деталей: пародии на терцовое удвоение мелодии в виде параллельного движения чистыми квинтами или комплексом минорного трезвучия:



¹ Бруно Вальтер проводит их с большим тактом, почти не меняя темпа, ограничиваясь в момент появления темы гобоев (такт, предшествующий ц. 5) лишь едва заметным придыханием перед терцией $g^1 - b^1$. Так без внешнего нажима Вальтер дает раскрыться их неподражаемой в своем роде кокеточной шикарности.



Иной характер сращения контрастных тем в репризе А^{II}. Помим функции синтеза, она несет на себе функцию кульминации оргиастического сплетения образов оплакивания-веселья. В развитие вливается новая мелодия (тема *e*) похоронного характера, в дальнейшем фактически замещающая первый напев середины (*b*) как в *es-moll'*ном, так и в *d-moll'*ном разделах репризы. Порученная двум трубам в терцово-секстовом удвоении, тембр и фактура которых уже прочно ассоциируются с веселым уличным напевом (*b*), эта тягучая ламентация кажется особенно фальшивой.

Чуть далее, в момент ускорения темпа при появлении мотива флейты (2 такта после ц. 16), замаскированная танцевальность похоронного напева становится явной. Эти «взрывы» темпа, влияющие в траурно-шестивольные волны разнужданной танцевальности, крайне обостряют трагический накал музыки.

Осталось сказать еще несколько слов о трио. Заключительный раздел песни «Die zwei blauen Augen» («Голубые глазки») Малер воссоздал на почве симфонии без каких-либо конструктивных изменений¹, транспонировав его из F-dur в G-dur и частично переоркестровал с ориентацией на иной масштаб симфонического звучания.

Но музыкальное настроение песни оказалось тончайшим образом переосмысленным; так цвет, воспринимаемый нами в иной комбинации соседних тонов, меняет оттенок. В искренности, серьезности печали, окруженной атмосферой притворной скорби и циничной веселости, усилился тон безыскусственности, чистоты чувства: «Очень просто, как народная мелодия», — пишет Малер в партитуре. Мозаичные, дробные тембровому строению темы отличает тончайшая игра светотени, подчиненная не только колористической, но и экспрессивной задаче. Тембровая мозаичность фактуры усилена ладовой светотенью: близкими сопоставлениями высоких и низких ступеней мажора-минора — III, II, V, VII. Так создается трудно определяемое словами настроение просветленности, на которую опускаются тени.

В траурном марше Малер воспользовался и его традиционной композицией: приближение — кульминация — уход. Динамическая и регистровая градация, гамма оркестровых красок, традиционно расположенные в виде волны, — с исключительной силой подчеркнули причудливу

¹ Любопытное наблюдение высказывает П. Беккер (68, с. 52): эта мелодия была для Малера в 80-е годы символом освобождения от скорби через сон. Первый ее образ появился в песне «Nicht wiedersehen».

гротескность образа. «Края» волны написаны в низком регистре на долго выдержанном, предельном *pianissimo* в жухлой, мертвенной, темной или инфернальной (использование ударных в коде) инструментовке — «неясно и глухо, как будто перед нами проходят тени» (40, с. 492). Вершины волны — в высоком регистре со вспышками звучности, в наиболее сочных, резких, утрированно ярких тембрах.

Именно избранная композиция и позволяет воплотить чисто романтический конфликт между автором-героем и миром «человеческой комедии». Этот гротескно изображенный мир наплывает на героя и отступает, герой с ним не сливается. Бегство в себя от мира «человеческой комедии» переключает действие в иной план — мир искренности, где авторская дистанция ослабевает для того, чтобы с еще большей силой возникнуть в репризе. Сильнейшим средством, позволившим ясно ощутить появление авторской дистанции и отказ от нее, стал контраст между сниженной, остро пародированной струей чужой речи и серьезной реминисценцией собственного песенного языка.

Пародия траурного марша оказалась не понятой большинством современников. Она была воспринята как плохая музыка и вызвала вопль негодования академической части критики и публики, закрепив за Малером репутацию создателя «банальностей».

• Финал симфонии (f-moll — D-dur) — реакция на «человеческую комедию» траурного марша. Это «...крик раненного в самую глубину сердца» (40, с. 170) — крик ужаса, боли, протеста; за ним следует долгий путь возвращения, в котором герою предстоит найти себя самого в развалинах рухнувшего мира, обрести мужество жить и радоваться жизни.

В чем смысл жизни, с которой сорваны иллюзии? Этот узловый вопрос симфонической концепции поставлен и разрешен лишь в финале — драматическом и философском центре симфонии. Не удивительно, что при крайней остроте, конфликтности развития сонатная форма финала отличается исключительной масштабностью.

Три музыкальных характера лежат в основе экспозиции финала. Вступление к которому собственно и относится малеровское определение сущности финала: «...внезапно, как молния из темных туч» (40, с. 170), — создает ощущение кризиса. Характер главной партии олицетворяет действие, волю; побочная партия как бы противопоставляет ей ценность лирического чувства. Внутренняя взрывчатость вступления, напряженная устремленность музыки главной партии сообщают композиции противопоставления контрастных эмоциональных сфер огромную динамичность.

Пожалуй, нигде в симфонии обнаженность чувства, его неприкрытая экспрессия не дают себя знать так ярко, как во вступлении к финалу. Настораживает интонационная захватанность и штамп в средствах выражения экспрессии.

Но совершенно новые тембровый и фактурно-регистровый ракурсы придают этому стершемуся интонационному материалу неожиданную

остроту, современность звучания и огромную силу воздействия. Знакомые тембры искажены: удар по тарелке деревянной колотушкой от литавр предельно жесток, аккорд DD взят в высоком регистре у деревянных духовых, у 7 валторн gestopft и 4 труб с сурдинами, в пассаже струнных скандирована вершина-источник (c^3 , ц. 1—2). Тем временем в медной группе (4 трубы, 3 тромбона), внося в смятенность вступления первые волевые импульсы, возникает интонационная линия, завязка которой произошла в разработке первой части,— линия главной партии финала.

Волевое начало определяет характер музыки главной партии (ц. 6). Внутренне сосредоточенная маршевая тема, четко скандированная мелодически и ритмически, разворачивается в духе мелодий драматически-волевого склада, которым свойственно постепенное завоевание мелодической вершины ($f^1 — as^2$). Обратное движение баса к кульминационным низким звукам (F_1) создает могучий разворот аккордового изложения от унисона до четырех с лишним октав. Другое свойство темы — обилие ямбических энергичных восходящих скачков — от кварты ($f^1 — b^1$) до октавы ($f^1 — f^2$) и сексты ($c^2 — as^2$), усиливающих сумрачную напористость музыки. Град рубящих восьмых в мелодической фигурации скрипок дополняет суровую устремленность музыки.

Неуравновешенность динамической трехчастной композиционной структуры главной партии с развивающейся серединой (5 тактов после ц. 9) и сжатой репризой (ц. 11) своеобразно компенсируется столь же динамического свойства дополнением (ц. 12), построенным на экспрессионистских «наплывах» звуковых масс (ремарка «с величайшей яростью»).

Внешне изолированные, остро контрастные главная и побочная партии связаны тончайшим интонационным мостиком — мотивом восходящей малой секунды. Только что трагически звучавшая в дополнении к главной партии в выразительном смешанном тембре высокого регистра виолончелей и низкого регистра гобоя секунда $e^1 — f^1$ словно бережно поднята и передана тихому звучанию скрипок $f^2 — ges^2$. На долго выдержанном D_{34} к Des-dur эти интонации «расправляются», «расцветают», готовя лирическую тему (ц. 15). Не странно ли, что только в финале в интонационной фабуле симфонии нашла свою экспозицию лирика, введенная композитором как новая идиллия?

Кантиленная тема в духе лирической оперы, одна из самых чувственно красивых тем Малера, противопоставлена сфере сурового действия. Контуры пластичной мелодии смягчены задержаниями, плавные ступенные обороты сочетаются с удобными «вокальными» скачками. Сходство с оперой особенно велико в каденционном расширении, когда грудной голос унисона струнных напряженно поднимается все выше к заветной фермате (место, требующее огромного такта от дирижера — перед ц. 19).

Традиционные разработка и реприза представляют собой в финале Первой симфонии грандиозное единое пространство, где идет битва за

идею, за обретение истины. Конфликт извне перенесен в сознание, душу **героя**. Мучительная диалектика искания, испытание идеи — ее отрицание, многократная переоценка и, наконец, ее утверждение — вся эта драма мировоззрения с предельной наглядностью воплощена в интонационной фабуле финала.

В драме «обретения истины» — несколько актов, определяющих своеобразие членений внутри единого комплекса разработки-репризы (см. схему 3).

Особенно интересен ряд попыток выйти из кризиса, ряд могучих, насыщенных драматическим развитием волн, на гребне которых появляется вожаемая спасительная мысль: новая музыкальная тема торжественно-хорального склада с вереницей сопутствующих тем.

Путь к ней исключительно напряжен. В первом «акте» (волне) в действие введены все волевые и драматические интонации финала. Здесь и начальная фаза главной партии в ее интродукционном варианте (см. пример 5а), и интонационно обостренный контрапункт к главной партии в ритмическом уменьшении (5б), и, наконец, выведенный на первый план фоновый мотив хроматического ниспадания (5в):

The image contains three musical staves, each with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).
 Staff 5a: Features a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. Above the staff are markings 'Tr.' and 'rit.'. Below the staff are markings 'Pos.' and 'ff'. A box containing the number '22' is placed above the final note.
 Staff 5б: Shows a complex texture with multiple voices. Above the staff are markings 'Fl.', 'Hb.', and 'Kl.'. The music consists of several measures with various note values and rests.
 Staff 5в: Displays a chromatic descent. Above the staff are markings 'Hb.' and 'Kl.'. Below the staff is a marking 'ff'. The music consists of several measures with various note values and rests.

Появление группы новых тем, олицетворяющих ответ, решено как **мираж** (ц. 25). Композитор дает понять, что мы созерцаем некое **видение** истины: отрывок звучит в «белом» C-dur в удаленной перспективе (почти весь *pianissimo*), в органных хорах духовых (деревянная, затем медная духовая группы). В темах, воспринимающихся как новые, мы узнаем очертания волевых интонаций и ритмов главной партии, мелодически и ладово «распряженных»:

6a 25

VI.
Hb.
Kl.
Hr.

Tb.
Tc.
Kb.

ppp *p* *pp*

6b 26

Tr.

Tb.

p *sempre p*

6a 27

1. Tr.

1. Pos.

Vc.

Pk.
Kb.

pp

Все три темы звучат в сходной инструментовке, разделенные лишь фоновыми прослойками, они словно оцениваются внутренним взором. Маячит вдаль и путь в обетованный край: волевые мотивы, вкрапленные из главной темы, звучат *pianissimo* в том же отрешенном звучании высоких гобоев и кларнетов *in C* (ц. 27). Созерцание истины прервано с чисто театральной осязаемостью: *fis*² скрипок, взятое *sf* (2 такта перед ц. 28), подобно возобновлению внутреннего потока чувств либо возвращению на сцену героя, носителя драматической идеи. Началась вторая попытка выйти из кризиса, второй «акт» драмы. В нем словно испытывается померевшийся путь, вновь возникает все та же музыкальная мысль. Ладово омраченная (вновь минор), она иступленно выкрикивается унисоном духовых. Ее мотивная разработка, сгущающая драматический накал музыки, приводит к реминисценции большого (29 тактов) фрагмента вступления к финалу. Новое явление тем истины решено уже как реальность — вещательное звучание группы тем (второй и третьей) у хора тяжелой меди и труб *fortissimo*. Ярчайший штрих на пути к утверждению нового комплекса тем представляет собою сдвиг в *D-dur* — тональность первой части. Когда в момент ожидаемой тоники *C-dur* появляется тоника *D-dur* (ц. 34), сопровождаемая шумной деко-

рацией аккордового фона и знакомым топотом литавр (шаг нисходящей кварты — $D - A_1$), кажется, что сказано «Эврика!».

Обретенные темы вновь демонстрируются нам, объединенные то-нальностью D-dur, ритмом церемониального марша у литавр и одно-лосной звучностью меди, нарочито лишенной какого-либо сопровожде-ния, кроме баса. Знаменательно, что к «темам истины» примыкает «тема природы» (ц. 35).

Казалось, здесь симфония могла бы и окончиться. Но композитор словно бы захотел подвергнуть достигнутое последнему испытанию, сущ-ность которого в обесценивании истины, в искушении ее рефлексией. Орудием искушения было избрано мысленное возвращение к золотому веку героя — его идиллическому прошлому. Так возник исключительно интересный «реминисцентный» акт драмы (третий раздел разработки), воскрешающий группу мотивов природы и лирическую идиллию — по-бочную партию финала. Мягкий свет воспоминаний придал им сходство: приглушенное сурдинами звучание струнных, единая тональная окрас-ка, темп и, главное, как бы случайность, немотивированность возникно-вения и прекращения этих музыкальных тем, последние фразы которых словно расплываются в памяти, — все это соединяет их в одну нераз-рывную цепь, словно поток сознания. Появляется и герой — таким, ка-ков он был в первой части. Юмористически поданная начальная фраза главной темы у фagота staccato на «кукующем» фоне делает неизмери-мо далекой эту «фигурку прошлого» (такт 5 перед ц. 41).

Идиллия наивности ~~затем~~ сменяется лирической идиллией. Музы-кальное обаяние этого эпизода симфонии удивительно; утраченный «зо-лотой век» как бы ставит под сомнение ценность приобретенной в жизни истины. Попытка выйти из нового кризиса — кризиса рефлексии и оста-новки жизненного процесса, — попытка вернуться к активности воли совершается в репризе главной партии. Тема словно подточена ско-вывающим движением торможением. Как будто импульс к действию, не будучи в силах преодолеть незримый барьер, неотвратно гас-нет, возвращая тему к исходной точке, как в заколдованном круге или во сне. Этот непреодолимый барьер — начальная интонация главной те-мы — $f-g-as$. Внезапно возникая среди остановившегося движения (18 так-тов на аккорде $VI_2 f-moll$), полный судорожного напряжения, но еще не оформленный ритмически, мелодический рисунок долго нашупывает,

как бы «вспоминает» свой волевой ритм —  (14 так-

тов до ц. 45).

И дальше возникает попытка восстановить разъятый мир, поразни-тельное ощущение музыки, «забывшей самое себя», помнящей лишь «начало» ($f^1 - g^1 - as^1 - c^2$). Лишь этот начальный мотив верен; все остальные в попытке построить тему неотвратно попадают на ложный путь, и весь процесс начинается сначала (такты 1—10 ц. 45).

Иллюзия многоголосного фугато (реально в мелодическом движении одновременно участвует не более трех голосов, голоса фугато производят лишь начальные звуки темы) предельно усиливает впечатление непрестанных попыток восстановить истинные очертания темы. Нарочито камерная инструментовка, тесные рамки диапазона, в которые втиснуто изложение, и палитра острых, пронзительных тембров (альт на баске, кларнет *in C*, гобой) немало способствуют ощущению крайнего напряжения в этом психологическом tête-à-tête с самим собой.

Столь же удивителен момент выхода из торможения при помощи силы инерции: беспрестанное, словно автоматическое повторение мотива, кружение в нем создает разбег и позволяет вырваться из порочного круга (*as, b, as, g, f, g, as, c¹, f¹*). Дальше линия альтов, словно истощивших мелодическую энергию, с безвольной механичностью скатывается вниз (передача виолончелям) почти на две октавы (*ges¹ — H*), но очертания мелодии уже удалось восстановить в верхнем голосе, и тема зазвучала, рефлексия оказалась преодоленной (такт 11 ц. 45 — до такта 7 после ц. 46).

Колоссальное внутреннее, духовного плана, усилие этого раздела оказалось сродни предельной откровенной экспрессии следующего отрезка финала, новой «реминисценции нагнетания»; более 50 тактов разработки первой части (включая модуляцию *f-moll — D-dur*, где отливалась тема финала), воспроизводится в его репризе, подводя к последнему утверждению завоеванных музыкальных идей. В группе «тем истины» тема природы приобретает героическое звучание апофеоза (см. цц. 52—55). Итак, самоутверждение героя неразрывно связано с возвращением к природе. Однако это уже не наивный изначальный пантеизм, но прошедшее испытание, обретенное вновь среди терний взросления пантеистическое мироощущение. Самоутверждение юности олицетворяется в конце симфонии триумфальным «шествием тем» и шумной кодой. Характер малеровского героя, равно как и авторская дистанция, создающая едва заметное ощущение улыбки, внесли поправку в высокую торжественность момента и придали развязке драмы мироощущения восхитительную беззаботность. Даже в последних звуках финала композитор не удержался от шутки, неизменно сопровождающей «уходы» героя: пассажи меди (*à la glissando*) и унисон оркестра (две четверти), как бы задорное заключительное «так-то!».

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВТОРАЯ СИМФОНΙΑ

Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

Б. Пастернак

«В этом году я много читал, многие книги подействовали на меня неотразимо и даже вызвали перелом в моем мировоззрении и жизнеощущении или, вернее, ускорили их дальнейшее развитие» (40, с. 133). О том, насколько значителен был этот перелом, мы можем догадываться по произведению, явившемуся его творческим выражением и преодолением,—Второй симфонии, над которой Малер работал в те годы (1888—1894).

Вторая оказалась логическим продолжением Первой¹, продолжением нескончаемых в жизни Малера поисков истины. Но то, что так дерзко утверждалось в Первой, с величайшей болью отрицается в первой части Второй. «Я назвал первую часть «Тризна», и, если Вы хотите знать, в ней я хороню именно героя моей D-dur'ной симфонии, жизнь которого я созерцаю теперь с высоты и как бы отраженной в чистом зеркале» (40, с. 173). Вторая — трагическая антитеза Первой. И одновременно — постановка новых вопросов о смысле человеческой жизни и обретение единственного, как тогда казалось композитору, ответа, который он не мог дать ранее. В Первой симфонии композитор имел в виду «...полного сил, героического человека, его жизнь и страдания, борьбу, сопротивление судьбе, истинное, высшее разрешение которых приносит только Вторая» (67, с. 148).

Вторая симфония ставит один из последних вопросов, «великий вопрос: «Почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка? Мы должны каким-либо способом решить эти вопросы, если нам предстоит жить и даже если нам предстоит только умереть! В чьей жизни хоть однажды раздавался этот призыв, — тот должен дать какой-нибудь ответ...» (40, с. 173).

Призыв этот раздавался в жизни немногих: «...люди бессознательного жизненного инстинкта» слишком мало думают среди своих обыденных дел «о смысле жизни, кончающейся смертью» (8, с. 127). Лишь эти немногие, которым дано дойти до конца и со всей беспощадностью постигнуть реальность «моей смерти», постигнуть не только умом, но и

¹ «...моя Вторая симфония прямо примыкает к Первой», — подчеркивал Малер (40, с. 174).

сердцем, чувством, лишь эти великие мыслители и художники оставили миру след своего страха перед «этим», перед «ничто», свой неизжитый «... до конца ужас перед «перстью», обреченной возвратиться в землю» (8, с. 118), свое понимание смысла жизни, которая неизбежно кончится смертью, свое «усилие побороть» ее — то есть свой ответ ее непреложности. Эти немногие — Платон, написавший «Федона»; Гёте, написавший «Фауста» и «*Selige Sehnsucht*»¹; Л. Толстой, создавший «Смерть Ивана Ильича», «Записки сумасшедшего»², «Исповедь», смерть князя Андрея; Т. Манн, написавший «Волшебную гору»; Малер, сочинивший Вторую симфонию: «...и этот ответ я даю в последней части» (40, с. 173).

Ответ был найден Малером в словах клопштоковского хора: «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты, ты, мой прах, после сна недолгого!». Выход из мучительного для человеческого сознания тупика — тупика исчезновения после смерти композитор увидел в религиозной идее бессмертия личности за гробом. Однако представление композитора о вечном бытии оказалось во Второй симфонии не лишенным философской эклектичности. Рядом с христианской догмой о вечной жизни души после смерти, выраженной в религиозных образах страшного суда и воскресения, с поразительной силой воплощенных в музыке, уже пробивалась иная религия, религия «язычника» Гете. Ее след — в поэтическом тексте, написанном Малером³ к финалу Второй: «*Sterben werd'ich, um zu leben*» («Умру, чтобы жить»). Бросается в глаза близость этой мысли гетевскому «*Stirb und werde*» («Умри и будь»⁴), гетевскому постижению жизни и смерти как единству жизни-смерти — дополняющих друг друга свойствах Всего, о смерти-обновлении. Такова поэтическая образность текста. Но не в ней лишь одной «ответ» Малера. С неизмеримо большей полнотой и силой прозвучал он в самой музыке Второй. Прорываясь сквозь религиозные и литературные ассоциации, она обращается к каждому сердцу, к каждой душе, вселяя веру и убеждение в то, что «ты останешься».

Композитор работал над симфонией в течение шести лет — срок для Малера необычайно долгий. Начата тотчас после окончания Первой⁵,

¹ Блаженное томление (нем.).

² Не путать с Гоголем. Л. Толстой. Полн. собр. соч. т. 26. М., 1936.

³ Лишь две первые строфы текста заимствованы из «Духовных песен» К. Клопштока, остальные, начиная со слов «О верь, мое сердце», написаны Малером.

⁴ Заключительная строфа стихотворения Гете (в переводе Н. Вильмонта):

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

И покуда не поймешь:
Смерть — для жизни новой!
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.

Сходство малеровского текста со стихотворением Гете было впервые отмечено П. Беккером (68, с. 101).

⁵ Самая ранняя запись партитуры первой части датирована: Прага, 10 сентября 1888 г. Надпись «Симфония c-moll» Малер позже (когда именно, установить не удалось) перечеркнул, заменив ее заголовком «Тризна» (91a), также в дальнейшем снятым.

симфония с-moll писалась с большими перерывами. В декабре 1891 г. в Гамбурге Малер показывал первую часть Бюлову; И. Б. Фёрстер утверждает, что в то время Малер мыслил эту часть как самостоятельную симфоническую поэму (40, с. 331). О средних частях будущей симфонии еще нет никаких упоминаний. Они появляются лишь в 1893 г. Последовательность средних частей пятичастного цикла установилась далеко не сразу: 10 августа 1893 г. в Штейнбахе-на-Аттерзее Малер закончил рукопись песни для голоса с оркестром «Проповедь Антония Падуанского рыба», послужившую материалом скерцо — третьей части симфонии. Но вероятно скерцо мыслилось сначала как вторая часть цикла. Свидетельством тому служит порядок партитурных цифр в белой рукописи симфонии, которая была продана с аукциона 23 ноября 1971 г. в Марбурге. В ней первая часть заканчивается на ц. 27, а скерцо начинается на ц. 28 (91a). Место же Andante в этом плане неясно. Позже Малер неоднократно сетовал на внутреннее несоответствие первой части и Andante, написанных «независимо друг от друга», и предлагал дирижерам во избежание «нехудожественного», как ему казалось, контраста ввести пятиминутную паузу после первой части (40, с. 222, 485).

Наиболее драматична, пожалуй, история создания финала. Долгое время Малер не мог найти текст для хора — то «разрешающее слово», которое выразило бы идею последней части. Весной 1894 г. он пришел на панихиду по Бюлову и среди музыки, исполняемой в церкви св. Михаила, услышал хорал Ф. Э. Баха на текст духовной песни Клопштока «Ты воскреснешь». «Он поразил меня, как молния, и мой внутренний взор увидел все ясно и отчетливо» (40, с. 195). «Слово» было найдено, композитор, приступив к работе над финалом, закончил его в июне 1894 г.

Вопрос о первоначальном месте в цикле «Urlicht» («Первозданный свет») и даже введении песни в симфонию также неясен. Можно лишь привести сообщение Б. Ферстера (40, с. 335), который писал, что уже после окончания финала композитор, желая сделать убедительным переход к нему от третьей части, остановился на своей песне «Первозданный свет», на слова из «Волшебного рога мальчика». После завершения финала в черновике Малер переработал к 29 апреля 1894 г. первую часть¹. Чистовая рукопись была закончена 28 декабря 1894 года.

Однажды Малер назвал три первые части симфонии «экспозицией произведения» (40, с. 153). Это верно в том смысле, что они обращены еще в прошлое, «являются как бы ретроспективным взглядом на Первую симфонию и ее героя». «Тризна» — это именно созерцание жизни героя Первой «...с высоты, отраженной в чистом зеркале». В ней вызваны в памяти и переоценены перед лицом смерти, о которой не думал еще герой Первой, его борьба, его страдания, его идиллии, наконец, до-

¹ Помимо изменений в инструментовке композитор подверг сокращению (с 28 тактов до 10) фрагмент разработки (такты 244—253).

бытая им истина. С редкой художественной силой повествует первая часть симфонии об одной из великих коллизий человеческого духа и сердца: коллизии деятельности и — смерти, радости жизни и — смерти. Обе интерлюдии цикла — так называл Малер вторую и третью части (вторая — «воспоминание», третья — возвращение к действительности — 40, с. 173) — повторяют композицию средних частей в Первой симфонии: идиллия в облике народного танца и — мир «человеческой комедии». Центр симфонии — финал — завязка интонационных линий, олицетворяющих идею симфонии, их сложное сплетение, развитие и обретение истины. Четвертая же часть — при кажущейся интермедийности — одна из важнейших, ключ к финалу, а следовательно, и к философской идее цикла. Такова композиция Второй.

Четкость, продуманность и стройность развертывающихся в симфонии музыкальных событий показывают, что в долгой, с перерывами ведущейся работе над планом симфонического цикла Малер ни на минуту не упускал из виду нити интонационной фабулы, воплощающей его философскую идею глубже, нежели поэтический текст. Речь идет именно об особом типе интонационно-фабульного мышления, цепко размечающего и крупный план, и частности интонационного повествования.

Ведущая роль в экспозиции симфонии принадлежит гигантской первой части. Она высится в преддверии цикла, бросая на него густую тень. Ключевой характер первой части — трагическая героика скорбного шествия. Ей противостоят два образа: лирическая идиллия и реминисценция темы, олицетворяющей в Первой симфонии истину, здесь же — символ деятельности, борьбы, самой жизни. Обе темы при всем различии создают с музыкой шествия разительный контраст: воскрешение невозвратного и беспощадная реальность.

Эти три музыкальные темы объединяют вокруг себя весь тематический материал раздела, который можно назвать экспозиционным. Его отличает не только редкая масштабность звуковых пространств, не только многоликость скорбных образов, но и совсем особая логика развертывания, в основе которой лежит потребность пересказать события еще раз, где-то сжав их, где-то развив, дополнив и усилив, а порой и заменив один материал другим. Экспозиционный раздел части написан в форме двойной экспозиции с замещающей темой: ABCA¹DC¹ (см. схему 4).

Главная тема первой части — одnogолосная мелодия струнных басов — воздвигает себя в напряженнейшем преодолении инертности материала. Мелодическая линия пробивает себе дорогу интонационными разбегами или остановками («как бы подготовка к натиску новых сил»¹). Результат подобного энергичного продвижения — полимотивность: в теме семь интонационных зерен. Особенно велика будет роль восходящего октавного пробега-натиска (мотив b в примере 7), квартового фанфарного мотива в пунктирном ритме (d) и интонаций кружения у основного тона в ритме триолей (e):

¹ Реплика Малера в партитуре.

7 Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck.

trem. accel.

Vi. Br. *ff*

p *a*

Vc. Kb. *fff* wild

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

8-

f *d*

sempre p

immer wichtig

mf *f*

8-

ff *p* *g*

ff *ff* *ff* *f*

8-

Смена ритмических фигур придает необычайную внутреннюю напряженность становлению темы. Однако тяготеет над всем пунктирная ритмика, то более острых (♩ ♩ ♩), , то более тяжелых, массивных

(♩ ♩ ♩ ♩ ♩) очертаний. Она накладывает на музыку отпечаток

скорбной торжественности траурного марша. Начало второго предложения приносит новый эмоциональный штрих: зловещую, сдавленную звучность темы-варианта у гобоев и английского рожка. Разветвляясь на несколько рельефных контрапунктических голосов, достигнув огромной широты диапазона, тема низвергается мощным, истинно бетховенским унисоном tutti. Поток мелодического движения властно направлен вниз (символическое обращение октавного пробега-натиска) и как бы зажат в оковы пунктирного ритма. Это титаническое низвержение увенчано заключением (два такта), в котором воплощена мрачная церемониальность момента, когда герою отдают последний долг: скорбное пение труб (мотив d), тяжелые аккорды духового оркестра, батарея ударных (2 такта до ц. 2).

Нужно упомянуть еще одну особенность экспозиционного раздела: над всеми его темами (A, B, C, A^I, D, C^I) за исключением последней — C^I — тяготеет ритм шага. Так в некоторых разделах возникает своеобразный параллелизм планов: в безликой, движущейся колонне словно выделяется глубоко личное чувство.

Такова тема В (с-moll — as-moll), играющая роль связующей, — одинокий плач на фоне приглушенного шага. Ламентационный ее характер — в каждой черте: поникающее нисходящее движение, изломанное динамическими «вскриками»-акцентами (*sf*, < >). Такова и тема С (E-dur — es-moll). Это — воскрешение идиллического прошлого героя, быть может — глубоко скрытая ассоциация с песней Малера «Шел я нынче утром» (пентахорд с нижней квартой в начале, опевание в завершении). Ощущение мимолетности лирической темы (см. пример 86) усилено ее интонационной зависимостью от мелодического рисунка предшествующей темы (см. пример 8а), в котором она постепенно растворяется, от интонаций нисходящего задержания:



Вторая экспозиция не только воспроизводит общий контур первой — трагическая героика, просветленная лирика, — но и исключительно заостряет его. Помимо того, она содержит завязку одной из важнейших линий интонационной фабулы — линии, связанной с Первой симфонией. Смысл возникшей здесь интонационной коллизии — переоценка перед лицом смерти и отрицание истины, утверждаемой в Первой симфонии. С удивительной рельефностью, заставляющей вспомнить драму либо оперу лейтмотивной структуры, разыгрывается здесь и далее диалог тем, персонифицирующих философскую идею Малера. Подчеркнуто иллюзорно, как далекий хорал (см. пример 96), звучит у медных духовых реминисценция темы-ответа Первой симфонии (см. схему 5).



Тема D (ц. 6), «замещающая» тему В, равно как и она, выполняет функцию перехода: замыкая группу драматических тем, она одновременно подготавливает C-dur лирической темы С. Эта музыка связки — одна из самых трагических страниц симфонии. Перед нами — медленный «уход со сцены» интонаций натиска, воцарение поверженных, нисходящих мотивов скорби. Здесь предельно скуп каждый штрих. И в монотонном шаге оstinатного баса, и в плаче гобоев можно узнать недавно еще полное напряжения противоборство мотивов:

10а

Vc.
Kb.

pp

7-й т. после

Hr.
Bp.
Vc.

ff

10б

1.2. Fl.

mf

8-й т. после

1.2.3. Tr.

f

12-й т. после

Постепенно в зловещем марше не остается ни одного восходящего мотива: все линии снижают, склоняются в едином скорбном движении, повторяющем один и тот же интонационный жест: ниспадение. Контрасты тусклых, мертвенных и пронзительных красок в оркестре дорисовывают уход шествия, звуки которого постепенно стираются: слышна лишь общая формула шага — интонация кварты в басовом регистре арф.

Вторая идиллия экспозиционного раздела — тема C^I — эмансипирована, в ней нет уже интонационной зависимости от траурного марша. В басу больше не звучит оstinатный мотив главной темы (мотив е), в мелодии исчезло влияние темы В — интонации нисходящего задержания. Характер музыки раскрывается через развертывание цепи тем-мотивов, которую повлекла за собой тема C^I: идиллически освещенные мотивы скорбных фанфар (кварта е — h), ладово просветленное соло гобоя, а также и новые пасторальные наигрыши. Это — последняя идиллия перед бурями разработки. Переход к ней незаметен, завуалирован: нет ни каденции, ни цезуры, только ладовая (E-dur — e-moll) и ритмическая модуляция: свободная ритмика уступила место аскетическому рисунку равномерных восьмых.

Внутреннее содержание разработки можно определить как противоборство воли и смерти-судьбы. Огромным драматическим пафосом освещены страницы, на которых совершается безмерный, превышающий человеческие силы подвиг героя — подвиг сопротивления смерти. Словно не один человек, но все человечество стоит перед взором Малера,

защищая свое право остаться жить. Потому с такой трагической силой **повествует композитор** о гибели своего героя, о лике «ничто», перед **которым стынет кровь**, перед которым оказались тщетны его мужество и воля.

Разработка «Тризны» — это две волны титанического напряжения, завершающиеся кульминациями и низвержениями. Первая кульминация разрешается укрытием в идиллию, вторая — катастрофой. Композиция двух волн — двух попыток вновь использована здесь Малером (см. схему 6).

Впервые в симфонии и в творчестве Малера вообще приоткрылось здесь то «грозное, вечное, неведомое и далекое» (Л. Толстой), что люди зовут смертью. В его музыкальном воплощении нет ничего от inferнально окрашенной декоративности. «Грозное, вечное» связано у Малера со звучанием хоральных напевов в духе средневековой церковной музыки. Аскетически простой музыкальный материал воздействует так устрашающе прежде всего потому, что он нагружен вековыми ассоциациями, имеющимися буквально у каждого, в силу коллективного опыта восприятия, воспитанного религиозной традицией. Но общепринятый образ предельно заострен субъективным видением художника. Отсюда — ощущение цепящего ужаса перед «этим», не свойственное народному восприятию.

Малер мыслит этот образ как медленно разворачивающуюся групповую композицию хоральных напевов, начинающуюся в первом разделе разработки, переходящую во второй, а затем и в финал. Тенденция к движению образа, к усилению его выразительности сказалась при этом с предельной ясностью. В первой волне разработки появляется лишь один хоральный напев (тема е в схеме 6). Тускло, мертвенно звучит он у английского рожка и басового кларнета в сопровождении остиной ритмики струнных басов (такт 9 после ц. 9). Навязчивый «говорок» альтов в сопровождающем голосе подчеркивает характер зловещей отрешенности музыки.

Во второй волне разработки возникает ощущение, что с хоральным шествием начался путь героя «на Голгофу». Тональный колорит омрачен: е-moll сменился еще более темным еs-moll. Фанатически непреклонна поступь басов, остиной пунктирный ритм которых предельно

обострен:  вместо  . Ощущение зловещей

неспешности сопровождает появление каждой новой мелодической линии, полной открытого грозного смысла: суровый унисон струнных басов (ц. 16), мертвенный голос английского рожка, всего три звука (b — ces — b) и, наконец, сам хоральный напев (е) в новом, еще более грозном тембре — октава трубы и тромбона. Но он — лишь предвестник. За ним следует хоральный напев, которому уготована исключительная роль в симфонии: скорбная, исполненная мрачной торжественности мелодия,

начальной интонацией напоминающая *Dies irae* (мотив f), олицетворяющая самую смерть (8 тактов до ц. 17; валторны: см. также схему 6).

Следующая вежа действия в обоих волнах разработки — постепенное пробуждение активности, возврат к драматически окрашенной героике. Его знаменуют помимо ускорения темпа новые мотивы волевого характера, трансформированные из материала экспозиции:

11a [2]

Fl.
Hb.
Cl.

ff

4-й т. до [10]

Е.Н.
В.Кл.

pp

molto esp.

4-й т. после 8- [10]

mf

11b

8-й т. после [10]

6 Нр. 3

2. Tr. 3

ff

Здесь вновь возникает коллизия жизнь-смерть героя. Вновь воскресен и отвергнут «мотив истины» из Первой симфонии. Но если в первой волне разработки он снимается низвергающим построением — реминисценцией экспозиционного раздела A¹ (сравни ц. 5 и 4 такта до ц. 11), то во второй волне (повторяющей 8 тактов первой) дух отрицания воплощен в теме с начальной интонацией *Dies irae*. Более того, вслед за воспоминанием темы Первой симфонии здесь вспыхивает прозрение «ответа» на великий вопрос — возникает завязка новой тематической линии симфонии, хорал «Умру, чтобы жить!». И вновь поражает драматическая рельефность, с которой воплощена интонационная коллизия: новая тема словно перечеркнута грозным звучанием мотива *Dies irae*:

12

Tr.

Pos. 6

Str.

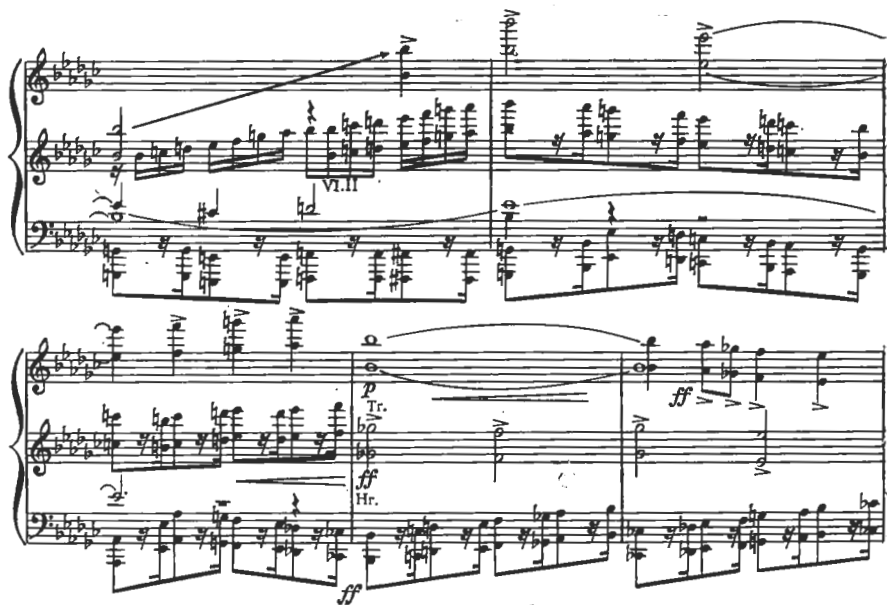
Fl.
Hb.
Cl.
Tr.

VI. I

pp

Pos.

p



Столь же интересно с точки зрения развертывания интонационной фабулы сравнение двух парных кульминаций разработки. Как отличаются их исходы! В первой (см. пример 13а) «мотивы натиска» (валторны, фаготы, тромбоны), противоборствуя мотивам низвержения (струнные), повергнуты в низкий регистр; мелодическая линия, закрепляя свой путь мощными октавными отталкиваниями, прорывается в верхний регистр (трубы). Там еще и еще раз октавные взлеты ($as^1 - as^2$) прорезают оркестровое tutti, пока мелодия не достигает заветного a^2 , за ним — отсрочка катастрофы — эпизод идиллии. Во второй (см. пример 13б) — нет больше противодействия мотивов «низвержения». Искривленная хроматикой тема звучит в обнаженном одногласии в сопровождении литавр. Пытаясь подняться, звук за звуком в величайшем напряжении преодолевая каждый шаг — $g^1-as^1-a^1-b^1$ и вновь — $g^1-as^1-a^1-b^1-des^2$ и еще раз — $g^1-as^1-a^1-c^2-es^2$, мелодия достигает, наконец, точки, к которой стремилась — g^2 :





И тут шквал звуков, до сих пор ниспадающих в кульминациях мощными мелодическими потоками оркестровых унисонов, собран в аккорд, в диссонанс, растаптывающий тему неумолимой непреклонностью ритма, чьей-то волей организованного в стальные формулы:



Звуковой плотью этого властного ритмического начала стала медная группа: 4 тромбона и туба, 4 трубы, 6 валторн, литавры fortissimo.

Возможна ли после подобной катастрофы реприза с ее неизбежными повторениями? Возможно ли заставить слушателя пройти еще один «круг» жизни и гибели героя? Композитор нашел, что возможно. Трагедия мыслится здесь как эпопея громадных временных масштабов, события которой разворачиваются величаво и неспешно. И только так, погружившись в уже знакомую музыку, перебирая в памяти страницы сжатой в размерах главной темы (А), идилии (С), можно прийти в себя от потрясения, пережитого только что, и приготовиться к последнему прощанию с героем — к коде.

Музыка коды (ц. 24) построена на теме D. Гулкий шаг уходящей во мрак похоронной процессии и прощальный взгляд на удаляющиеся в прошлое страдания и борьбу героя — этот двойной аспект коды придал ей особую трагическую остроту. Ритм шага неумолчно звучит в оркестре — в нисходящем хроматическом рисунке струнных басов и арф, в квартовых ходах литавр. И над этим оstinatным фоном возникают причудливо сплетенные фрагменты прошлого — волевые «интонации натиска», слышимые композитором сквозь призму произошедшей катастрофы, фантастически расчлененные мотивы главной темы, в которых угадывается контур почти всего ее второго предложения (струнная группа с такта 9 коды).

Причудливая многоплановость «ухода со сцены» драматических тем достигнута средствами полифонии, но главным образом благодаря поразительно найденному оркестровому колориту. Сопоставление и одновременное звучание инструментов (медь, струнные) с сурдинами и без сурдин, переключки хоров меди и солистов в ближнем и дальнем звуковых планах — таковы средства зловещей колористической палитры, которыми Малер пользуется с тончайшей изощренностью. Сквозь контрасты света и тени, приглушаемых и вспыхивающих звучностей оркестра словно вырисовываются темные очертания движущейся процессии, в которой яркий луч вдруг освещает то одну, то другую призрачную фигуру.

Только в последних тактах коды закончилась «интонационная драма» первой части. Как в каждой высокой трагедии, в ней возникла тяга

к катарсису. Фраза скрипок (10 тактов до ц. 27) принесла, наконец, долгожданное просветление — трезвучие C-dur у трех труб *pianissimo* — этот общезначимый музыкальный символ торжества героя, здесь — оправдания всей его жизни. Шесть раз тихо звучит этот просветленный аккорд, окруженный сумрачными созвучиями валторн, впитавшими в себя наиболее темные нисходящие альтерации мажоро-минора, и тончайшим образом вовлекающие «белое» трезвучие в волну неотвратимого ниспадания. Когда трезвучие прозвучало в седьмой раз, трагедии было отказано в катарсисе. Наиболее пронзительные тембры верхнего регистра — труба и гобои — резким нажимом (*ppp* < *ff* > *ppp*) провели последнюю нисходящую черту — e^2 — es^2 . Минорное трезвучие перечеркнуло мажор (2 такта до ц. 27).

На этом трагическая эпопея закончилась. Заключительное демоническое низвержение оркестрового унисона происходит уже «под занавес». Великий вопрос: «Почему ты жил? Почему ты страдал?» — остался открытым.

Вторая часть — *Andante moderato* (As-dur) стоит в цикле «особняком и в известной степени прерывает строгий, суровый ход событий» (40, с. 223). Не связанная с другими частями симфонии тематически, она образует своеобразный отстраняющий основную линию развития эпизод, изолированный более, чем того хотелось бы композитору.

Жизнь, еще не омраченная мыслью о смерти, простая, стихийная радость бытия, еще не обесцененная острым ощущением того, что это преходяще, — таков образный мир второй части. Именно так писал о нем и Малер: «2-я часть — воспоминание! Солнечный миг, чистый и безмятежный, из жизни моего героя» (40, с. 173), «...интермеццо (как отзвук давно прошедшего дня из жизни того, кого хоронят в 1-й части, — дня, «когда солнце еще улыбалось ему»)» (40, с. 222).

Andante moderato — редкий пример в творчестве Малера, когда в его образном видении мира ценность бытия перевесила ценность изменения. Неизменно спокойное, проникнутое любовью к «этому миру» и мягким юмором, уютное ощущение красоты жизни разлито в музыке второй части. В удивительной гармонии с объективным характером лирического настроения *Andante* находится его музыкальный материал: в нем сплетены грация австрийского танца в духе менуэта (68, с. 83) и кантиленность славянских танцевальных песен, оттеняющие друг друга.

Andante начинается струнная группа. Тихое, вкрадчивое танцевальное движение у струнного хора в начале каждого предложения¹ сменяется пением солирующих групп струнного квинтета — то скрипок, то альтов и виолончелей. Секрет очарования *Andante* во многом кроется в том, как любовно написана эта тема, с какой изобретательностью и юмором,

¹ Малер избрал для *Andante* излюбленную им в средних частях цикла структуру двойной трехчастной формы с вариантными проведениями тем.

мы связываем его эмоциональный строй с карнавальной фигурой «мудрого чудака», святого, чья проповедь стала для Малера трагическим символом тщетности труда художника в обществе, глухом ко всему высокому, нравственному, прекрасному¹. Но оторванная в симфонии от конкретного сюжета и текста, включенная в новую систему идейных связей, музыка приносит новую образность.

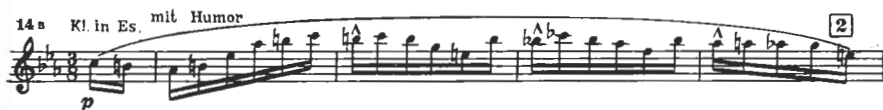
Если человеческая жизнь с ее борьбой, радостями и горестями кончается смертью, превращением в ничто, то что же такое тогда сама жизнь, как не бесцельное *regretium mobile*, не «суета сует», где все «возвращается на круги своя»? Образ этого бесцельного кружения — определяющий образ скерцо. Недаром сам Малер сравнил его музыку с кружением «танцующих фигур в ярко освещенном бальном зале, куда Вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для Вас бессмыслицей, страшным сном, от которого Вы, может быть, внезапно проснетесь с криком отвращения» (40, с. 173). Скерцо Второй — это «человеческая комедия» жизни, обесцененной мыслью о предстоящем уничтожении, это — «...сатира... на род людской» (40, с. 462), раскрытая через музыкальный образ фантастического в маниакальной безостановочности танцевального движения, через гротескный хоровод.

Движение рождается из мельчайшей интонационной молекулы — квартного хода литавр (*G—C*), — с грохотом ворвавшейся в еще неподвижный мир. И тотчас голос за голосом начал оживать оркестровый фон, словно пришли в движение рычаги и колеса фантастического механизма ритма, подчиняющего себе все и вся. Как причудлива тембровая палитра фона, постепенно включающего свои регистры: хриплое, угловатое *staccato* фаготов, зловещие трели кларнетов в низком регистре, гнущие форшлаги английского рожка, таинственный звук прута! Таково начало этой юморески-хоровода, в которой более всего поражает смесь горького юмора с жутковатой игрой воображения.

Ключ к характеру первой темы скерцо — отчасти в пластической выразительности, подсказанной текстом («кишащая толпа» плывущих рыб): в скользящем, струящемся движении шестнадцатыми *legato*. Однако еще сильнее чисто музыкальные ассоциации с народным еврейским танцем типа фрейлехса. Сходство песни Малера с еврейскими свадебными инструментальными напевами (фрейлехс, скочна, шер, «уличный напев» — *Gas nign*) огромно, несмотря на то, что все они двудольны за редким исключением в *Gas nign* (5, с. 231). Сама инструментовка песни и соответствующего раздела скерцо — основные соло у группы скрипок, у кларнетов, флейт, труб, ударные (большой барабан, литавры, прут), скандирующие каждую тактовую долю, — до поразительного сходства имитирует составы клезмерских капелл: одна-две первые скрипки, одна-две вторые, виолончель или контрабас, флейта, кларнет, труба, турец-

¹ В немецкой песне иронически, в духе карнавальной образности переосмыслен эпизод из «Цветочков» св. Франциска Ассизского.

кий барабан с тарелками, малый барабан (5, с. 22). Близко еврейскому «фрейгиш» — «измененному фригийскому» ладу (5, с. 15) — ладовое строение отдельных попевок малеровского скерцо, родственна танцевальным мелодиям и ритмика — плавное движение шестнадцатыми, в котором нередко цепочки нисходящих задержаний, обилие мелизмов, у Малера обычно вынесенных в оркестровый фон:



И наконец, в самом характере музыки скерцо есть что-то от гротескной манеры исполнения некоторых фрейлехсов и других напевов (например, гротескный образ танцующего хасида).

По-видимому, музыкальный быт Иглавы, в которой смешались и срослись славянская, австрийская, еврейская, венгерская культурные традиции, определил и своеобразие фольклорных истоков третьей части. «Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины, страны моего детства. В «Проповеди рыбам» мне это особенно бросается в глаза», — говорил позже Малер (40, с. 462).

Наряду с заостренно-характерными темами, вроде фразы малого кларнета in Es, сопровождаемой ремаркой «Mit Humor» (см. пример

14в), или мелодии, которую насвистывает малая флейта (такт 11 после ц. 2), возникают и темы в духе детской песни (такт 10 после ц. 4, 7).

Ощущение бессмысленности и бесцельности происходящего здесь на мгновение отступает, и возникает настроение, близкое настроению второй части. И лишь ритмическое *ostinato*, не давая забыть об основном образе скерцо, напоминает об иллюзорности этих мимолетных идиллий.

Песенность подспудно определяет вариантно-строфическую форму буквально всех разделов скерцо, в крупном плане построенного по традиционной сложной трехчастной схеме: АВА¹СА¹В¹А¹ (первая часть скерцо — АВА¹ — целиком основана на материале песни Малера).

В трио (С) торжественное «хоровое» звучание песенных тем придает неумолчному *regretium mobile* характер могучего фантастического полета, в котором в свободном на первый взгляд произвольном чередовании мелькают, то быстро проносясь мимо, то долго не уходя, различные, пестрые темы-образы. Но произвольность их появления кажущаяся. Трио подчинено своеобразной композиционной логике, в основе которой — последовательность двух «кругов»¹. Главная тема трио (С-дуг) — не что иное, как весьма далекий интонационный вариант начальной темы; более близкий интонационный ее прообраз — тема середины (В). При мелодической простоте рисунка тему, изложенную одnogолосно у басов, отличает пугающая механичность. Это ощущение создает скандированность ритмического движения у струнных *détaché* и pedalный звук в высшем регистре (с⁴) у малой флейты, оторванный от басов на три октавы, одинокий звук, словно из другого мира (ц. 8). В дальнейшем тема басов превращается в остинатный фон, над которым разворачивается цепь тем в духе народных мелодий: фанфарный «хор» меди (ц. 9) и вальсовая тема, словно обрывающаяся на первом предложении (12 тактов после ц. 9).

Вызывают интерес средства фантастического заострения тем во втором «круге» трио². Над истонченным, «морозящим» звучанием темы с¹ у струнных *spiccato* (половина состава струнных) возник новый мелодический контрапункт — пронзительно-чеканная фраза гобоя (ц. 10). Неузнаваемо и второе предложение — «Flüsterepisode»³: призрачный ансамбль солистов — скрипка соло, флейта, часть виолончелей, — кружащийся в тональном «лабиринте» (G — h фригийское, 11 тактов до ц. 11). Песенные темы трио (i, d) влекут за собой новую тему (e), которую вводит «разжалованная» в ритурнель тема d (4 такта до ц. 12). Здесь (e¹) начинается важный в смысловом отношении раздел скерцо, его идиллия, словно олицетворяющая собой все обманчивые соблазны иллюзорного, брэнного мира. Это — долго длящийся вальс, неожиданное

¹ Структурная схема трио и его композиционный анализ см. в главе «Проблемы формы», с. 391—392.

² См. схему 48.

³ «Эпизод шепота», как назвал его П. Беккер (68, с. 88).

вторжение в механическое *perpetuum mobile* чувственного танца, в котором подчеркнуты до нарочитой салонности «земные прелести» земного вальса: сладкозвучная кантилена четырех труб, каждый аккорд которой «подан» пластичным динамическим нажимом (<>).

Гротескное *perpetuum mobile* скерцо имеет свою критическую точку. Это — драматический «прорыв», наступивший в репризе скерцо, когда мощь моторного движения достигает высшего предела (такт 9 после ц. 22). Одна из причин огромного воздействия этой кульминации — в раскрепощении музыки от железных оков остиной ритмики: движение шестнадцатыми растворяется в хаотическом тремоло, в подобном крику *tutti*. Значение этой кульминации в цикле огромно: индивидуальное «я» словно на мгновение вырвалось из «кружения жизни» и из плена ее иллюзий, поднялось над ним, поднялось на ту «...точку, с которой видишь себя»¹ и замерло перед великим вопросом: «Зачем ты жил? Зачем ты страдал?». Именно с этого мучительного «взрыва» начинается финал, в котором будет дан ответ. Здесь же (ц. 24) Малер ограничивается лишь намеком: издали, на *pianissimo*, как видение (уже знакомый по Первой симфонии прием), у труб и валторн раздается одна из тем-предвестников, которая в финале будет олицетворять истину.

Так в момент кульминации обнажилась нить интонационной фабулы, в обеих интерлюдиях цикла скрытая в глубине.

Следующий важнейший узел в этой нити — четвертая часть симфонии. Это — песня «Первозданный свет» («Urlicht») для солирующего альты с оркестром на слова из «Волшебного рога мальчика». Она оказалась ключом к образности финала, тем «разрешающим словом», через которое сокровенный смысл симфонии был впервые высказан композитором. По-видимому, выбор текста в 1892 г., когда симфония уже писалась, свидетельствовал о глубоком интересе Малера к этой теме.

В тексте «Urlicht» сильны мотивы *Himmelsportenliteratur*. Его пафос — вера в вечную жизнь, вера маленького человека в право на вечное блаженство — выражен в духе религиозной символики, свойственной немецкой старинной песне и сказке:

О красная розочка!
Удел наш — нужда и скорбь, удел наш — тоска-печаль,
О если б мог я в небесную даль,
В небесную даль вознестись отсель.
Путем я широким там иду,
Но хочет ангел, чтоб вспять я вернулся,
О нет, я вспять уж не вернуся,
О нет, я вспять уж не вернуся;
Я божья тварь и я к богу стремлюсь,
Мне свет во тьме, мне свет во тьме пошлет он бесконечный,
Чтоб озарить мне путь к блаженству жизни вечной².

¹ Л. Толстой (цит. по 8, с. 15).

² Перевод С. А. Ошерова.

В тексте этого крохотного стихотворения впервые в симфонии открылся путь к ответу на «великий вопрос»: быть ли за жизнью, полной нужды и печали, другой—вечной жизни? Быть!—отвечает композитор словами народной песни. И маленькую «Urlicht» он предпослал как эпиграф гигантскому финалу.

В песне-эпиграфе есть свой эпиграф — вынесенная как бы за рамки песни вступительная фраза альта: «О красная розочка»¹. В ней — интонационное зерно всей песни: восходящая последовательность трех звуков, хорально гармонизованных аккордами VI, V, I ступеней.

И лишь затем начинается вступительная ригурнель песни — аскетическая хоральная тема в суровом, «органном» звучании ансамбля медных инструментов (три трубы в верхних голосах, валторны, фаготы — в нижних, в каденции — контрафагот). Мелодическая выразительность предельно скупа — строгая гаммообразная линия, в которой отчетливо слышно начальное зерно; в гармонии подчеркнуты черты архаики.

В философского плана лирике «Первозданного света» Малер достиг высокой гармонии музыки и слова. Вокальная партия отражает наиболее важные нюансы поэтического текста, к ней с трудом применимо понятие иллюстративности, это — особая, близкая баховской² символика слова, накладывающая печать на такие глубоко лежащие слои музыкального языка, как лад, гармония, а также на восходящую или нисходящую направленность мелодического рисунка. Две начальные фразы альта в одноименном миноре (cis-moll) в сопровождении скорбного звучания струнного квинтета с сурдинами словно возвращают нас от заоблачной холодности вступления к земле и человеку с его печалью. Это — раскрепощенная от оков единого метра распевная декламация, требующая непрерывной смены размера при нотной фиксации

$$\begin{array}{ccccccccc} 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & & & \\ \hline 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & & & \end{array}$$

Словом о небе — «Если б я мог в небесную даль вознестись отсель!» — предшествует фраза двух труб в интерлюдии, мгновенно вызывающая ассоциации с торжественным тембром меди в ригурнели. И тотчас восстановлен Des-dur, так же, как и хоральный склад фактуры. Мелодия же, освобожденная от черт архаики, широко разворачивается в духе немецкой песенной лирики. Оба раза на слове «небо» (Himmel) Малер дает мелодические вершины темы, как символ небесной выси (вокруг ц. 2).

Гармония слова и музыки в средней части песни³ достигается уже не только символикой баховского типа. На первом плане в ней — опора

¹ Эти не связанные прямо с содержанием текста, намекающие на богородицу (роза — христианский символ богородицы) слова можно встретить во многих рождественских колядках народов Германии, Чехии.

² Речь идет о живописной символике мотивов в музыке Баха, описанной в книге А. Швейцера (58, с. 353—354).

³ В сквозном разворачивании песни, отчасти напоминающем оперную сцену в микромасштабе, ясно ощутимы черты трехчастной формы.

на музыкальную ассоциацию, на исторически сложившийся музыкальный символ поэтического образа.

«Путем я широким там иду» (ц. 3). И вдруг, словно распахнулись врата в область венских романтических музыкальных ассоциаций, среди которых замаячила и дорога, и странник, но странник в конце пути — шубертовский Шарманщик. Уныло звучит квинтовая педаль валторн, над ней — горестная тема в пронзительном тембре солирующей скрипки без сурдины, заставляющая вспомнить наигрыши бродячих музыкантов (близка народной музыке и структура пары периодически — aabb).

Но таинственное позванивание колокольчика не оставляет сомнений в том, что ничего общего с земными путями этот путь не имеет, что перед нами дорога на небо, которой шагал не один «честный мужичок» народных немецких сказок.

«Но хочет ангел, чтоб вспять я вернулся». Вновь символика тоналностей: с появлением в тексте «ангела» скорбный b-moll сменился A-dur'ом, волежные квинтовые педали — ажурной сетью фигураций у струнного квинтета и арф. Следующий раздел «О нет, я вспять уж не вернусь!» — протест против воли ангела, страстное заклинание всей небесной иерархии, стоящей между маленьким человеком и богом. Песня уступила место взволнованному речитативу, звучащему на фоне тремоло струнных — почти оперный штрих. И, наконец, кульминация — «Я божья тварь и я к богу стремлюсь» (ц. 5), построенная на ассоциации с вагнеровскими экстатическими темами Sehnsucht. Однако при кажущейся чуждости материала кульминация исключительно органична в интонационном отношении: в сцеплении романтических интонаций опевания на секвентно перемещаемых аккордах D_3 мы слышим трехзвучное мелодическое зерно песни ($g^1 - a^1 - b^1$, $gis^1 - a^1 - h^1$; ц. 5). Резюме и сжатая реприза «Urlicht» — «Мне свет во тьме пошлет он бесконечный, чтоб озарить мне путь к блаженству жизни вечной» (Des-dur) — воскрешает настроение торжественного, тихого созерцания, лишенного, однако, суровой холодности начала. Благоговейным покоем проникнуты последние аккорды струнного хора.

Не оказалась ли песня в стороне от чисто музыкальной интонационной фабулы симфонии? Несмотря на то, что диатонический интонационный строй темы «Urlicht» с ее плавным поступенным распевом, по-видимому, в силу общности характера образов оказался сродни одной из тем финала (см. ц. 31), Малер позаботился и о ее мотивно-фабульных связях с важнейшими моментами цикла. Композитор ввел в оркестровую партию (валторны) коды финала, то есть в развязку интонационной фабулы (ц. 45) кульминационный раздел песни (16 тактов!) в качестве «реминисценции напоминания», воскрешая важнейшую мысль песни: «Я божья тварь и я к богу стремлюсь!».

В финале разворачивается драма, подлинное содержание которой — обретение ответа на «великий вопрос». Долгий путь к ответу лишь на-

чинается здесь, поиски истины проходят в мучительном напряжении до последних звуков симфонии. Как и в Первой, основное действие интонационной фабулы сосредоточено в заключительном разделе цикла.

Обратившись к одному из последних вопросов человеческого духа: жизнь — смерть, переходящее — вечное, — Малер воспользовался доступным для всех классическим, веками устоявшимся образом Нового завета: картиной страшного суда, поразившей его воображение грандиозностью и религиозной идеей воскресения. Р. Шпехт публикует приписываемую Малеру программу финала (102, с. 214), отголоски которой мы действительно находим и в переписке композитора, и в партитуре симфонии. Таково, например, упоминание об «общем сборе» («grosser Appel», 40, с. 223) или позже частично снятые надписи в партитуре: «Глас в пустыне», «подобно птичьему голосу». Однако было бы нелепо искать в музыке Малера соответствия тем или иным деталям этой программы, являющейся вольной импровизацией на тексты Откровения Иоанна и *Dies irae*. Музыка создает неизмеримо более богатый, общезначимый мир, в который, как символ неподвластного человеку явления смерти, включены отдельные детали поэтической или музыкальной образности страшного суда, например трубный глас или начальный мотив *Dies irae*. В музыке, с потрясающей силой передающей ощущение леденящего ужаса перед некой вселенской катастрофой, перед крушением не только отдельной жизни, но всей жизни, но всего человечества, на наших глазах рождается лучезарный мир, «поборовший» смерть.

Композиционная структура, избранная Малером в финале, выполняет двойную функцию: она призвана совместить насыщенность фабульного действия с эпическим складом образов и удовлетворить потребность в долгом симфоническом времени повествования. Отказавшись от схемы сонатного *allegro*, Малер создал своеобразную композицию, в крупном плане тяготеющую к сложной трехчастной форме, а по характеру развития образов представляющую собой строфическую *Durchführung*¹. В структуре финала ясно ощутима и композиция «кругов»: три раздела трехчастной формы при одинаковом начальном материале (Р) подобны трем «кругам» грандиозной по масштабу вариантно-строфической формы (см. схему 7). Такова форма-композиция финала — та оправа, которая содержит в себе исключительно напряженное процессуальное движение интонационной фабулы. В основе драматической коллизии, развертывающейся в финале, лежит контраст трех непримиримых эмоциональных сфер. Это — музыкальные образы, воплощающие лик смерти (группа хоральных и фанфарных тем), сферу субъективного — «я» («мотив вопроса» и тема смятенного человека, которая в репризном разделе будет звучать на текст «О верь, мое сердце, верь») и, наконец, идею воскресения («темы ответа»).

Финал открывается двухчастным вступлением (Р — Q), заключающим в себе фабульное зерно симфонии: вопрос — ответ. Это — реминис-

¹ Разработка (нем.).

ценция кульминации скерцо; однако в сравнении со скерцо оба элемента тематически более развиты. Мы имеем дело с уникальным приемом дозревания тем во времени, приемом, напоминающим монтаж: в фоновый каркас, возникший в скерцо, затем в финале, — вмонтированы мелодические мотивы и темы. Так появляется мотив, который символизирует «великий вопрос»: фанфары труб и тромбонов, энергично очерчивающие минорное трезвучие и устремляющиеся к высокому b^2 . Ответ, значимость которого подчеркивает цезура, дан, как и в скерцо, в иллюзорном плане. В предельном *pianissimo* возникают контуры ключевой темы будущей коды (ц. 2).

Начинается первый «круг» финала — его экспозиционный раздел с узловой для финала коллизией: грозное, непостижимое, стоящее вне пределов воли и сил человека начало — смерть, и — сам человек. Перед нами грандиозная музыкальная фреска. Это сравнение приходит на ум почти каждому исследователю творчества Малера. И не удивительно. Построение первой части финала — $PQABA^1CB^1A^1$ — чередование группы тем, неспешность разворачивания сюжета вызывают ассоциации с многофигурными фресковыми композициями, среди которых самая монументальная и многочастная — страшный суд. То же поражающее обилие сюжетных мотивов, один за другим открывающихся взору. То же множество групп в решении едва ли не каждого сюжетного мотива. И наконец подобная же величественная медлительность повествования (схема 8). В основе каждого членения формы этой части финала лежит группа тем или мотивов: многотемны и раздел, условно обозначаемый нами А, и средний раздел — В. И только образ, противостоящий смерти (С), представлен единственной темой.

Монументальная композиция первого «круга» решена с огромной внутренней динамичностью. Группу мотивов (А) открывают одинокие зовы валторн (*f-moll*) — фанфара, заимствованная из военного сигнала (а, ц. 3, см. схему 8).

Словно далекая переключка ангельских труб достигает земли. Ей отвечают отдаленные голоса трех ансамблей (ц. 3): гобой с валторнами (b), группа труб и валторн (с) и две арфы (d). В любом из мотивов угадываются очертания только что прозвучавшего фанфарного сигнала. И, словно пробужденная вездесущим «трубным гласом», отзывается сама звучащая материя: терцовая цепь мажорных секстаккордов (Малер называл их «цепью трелей») низвергается из крайнего высокого в низкий регистр оркестра и замыкается рокошущими раскатами аккордов без терции. Это сопоставление оркестрового «верха» и «низа», эфирных и inferнальных звучностей (трели скрипок, арфы, флейты и контрабасы, тромбоны, аккорды литавр, высокий и низкий тамтам), изысканного комплекса мажорности и архаической ладовой отрешенности вызывает в воображении величественные картины разверзшихся высей и бездн, ассоциации с ослепительным светом и мраком.

Если первую группу тем объединяла фанфарность, вторую (В) скрепляет хоральный характер напевов. И здесь господствует уstra-

шающая суровость. Первая тема (*g*, такт 4 после ц. 4), начальной интонацией напоминающая *Dies irae*, уже знакома по разработке первой части. В следующей (*h*, ц. 5) — та же суровая неумолимость характера, скупая фактура — напев духовых на фоне мерного шага *pizzicato* струнных. В то же время начальный ее мотив (кварта — секунда) и ритм триолей в сопровождении близок темам фанфарного раздела (А). Этот преисполненный грозной торжественности напев, в непреклонном разворачивании которого (фраза трубы в конце) ощущается фанатическая воля, — одна из ключевых тем «ответа», мелодия хора «Ты воскреснешь».

Октавный взлет у скрипок ($c^2 - c^3$) словно приоткрыл завесу в будущий мир экстатической просветленности (*i*, ц. 6).

Группу тем В замыкает реприза фанфарных мотивов (раздел А¹), по-прежнему доносящихся «издали» (ремарка в партитуре).

Именно в этот столь далекий от земных печалей момент появилась тема человеческого смятения (*b-moll*, ц. 7). Царственному равнодушию вечного к живущему противопоставил Малер страх смерти, боль, мольбу жалкого, бедного человека. Контраст необычаен: неумолимая бесстрастность и — вопль отчаяния, медлительно разворачивающаяся монументальная многотемная композиция и — стремительно проносящийся эпизод сквозного разворачивания без законченной темы. Так же, как задыхающийся от захлестнувшего его чувства человек порой не может в потоке восклицаний закончить свою мысль, так и здесь: эмоциональное возбуждение словно мешает оформить музыкальную тему в завершенное построение. Эта душевная буря написана несколькими штрихами: возбужденное тремоло струнных с резкими *sforzandi* (*fp*) на сменах аккордов и традиционная «интонация вздоха» ($ges^1 - f^1$). На ней построены все мелодические восклицания, разбеги и завершения более развитых мелодических фраз, она скандируется динамически и темброво. Единственное, что противостоит потоку чувства, — редкие опоры басов (ход на квинту) у контрабасов, позже — литавр.

Острота выраженного в музыке страдания так велика, что трудно поверить в присутствующий здесь композиторский расчет. Между тем в структурной организации мысли, в типе ее разворачивания можно заметить совершенно определенную и притом свойственную именно Второй симфонии закономерность. В последующих проведениях этой темы мы наблюдаем непрерывное интонационное продвижение мелодии: во втором «круге» (ц. 21—23) в строфической *Durchführung* рождаются новые, исключительно экспрессивные мотивы ($h - c^1 - des^1 - c^1 - b - a - c^1 - b$, ц. 22), в третьем «круге» (ц. 39) тема, продолжая интонационно разворачиваться, обретает «слово», освещающее ее внутренний смысл. Но сущностью ее все еще остается вечная *Sehnsucht*, стремление к недостижимой для нее законченности высказывания.

Когда смолкли звуки отчаяния, во всем своем величии и устрашающей бесстрастности прозвучал «глас вечности» — хорал. Нужно быть истинным мастером монументального письма, чтобы так показать малость и безмерность. Оба напева (g^1, h^1) изложены в разделе В¹ в виде

четыреголосного хора. Нарочитая архаика гармонизации, утробный, идущий из чрева оркестра звук четырех тромбонов, тубы и контрафагота — все создает ощущение непреходящего, подавляющего величия. И вновь потрясающий воображение контраст: октавным скачком у струнных и деревянных духовых открывается тональная сфера C-dur. Вновь «низ» и «верх», мрак и свет столкнулись и слились в космически грандиозном единстве. Ослепительный оркестровый фон и заключительное проведение темы хора (h^{II}) в мажорной версии (C-dur) создает иллюзию апофеоза, но лишь иллюзию. Ее рассеивает постепенное омрачение оркестрового и гармонического колорита, угасание фактурного «свечения» трелей, погружение в низкий регистр. Лишь мелодическое движение у трубы (мотив *a*) достигает высокого c³, на две октавы отрываясь от прочих голосов оркестра (3 такта после ц. 13). И ощущаешь, как ее замирающий звук остается в недостижимом одиночестве, в беспредельности над уходящим во мрак миром.

Величие этого образа противопоставлено могучее, титаническое выражение энергии, душевных сил, заключенное во втором «круге» финала — в его разработке. «Усилие воскресения» словно происходит через изъявление воли, радость надежды, через ужас и отчаяние перед возможным «Нет!», через иллюзорное видение будущего «Да!». Поражает грандиозный масштаб композиционного развертывания первого раздела разработки, могущество его единого ритмического движения, вбирающего в свою орбиту все наиболее суровые, аскетические темы финала. Это не просто марш, это — вселенский марш, марш-хорал, в котором словно участвует все человечество.

Ощущение грандиозности происходящего охватывает при первых же звуках разработки — фанфарах вступления (P^I, схема 7), порученных оркестровому унисону. Откликом на тему-вопрос явилось в разработке внезапное пробуждение музыкальной материи, словно всколыхнувшейся в сильнейшем напряжении, — один из наиболее жестких эпизодов финала. В нескольких тактах, содержащих образную модуляцию, Малер подготовил интонационный материал марша: тему, трансформированную из хора с начальной интонацией *Dies irae*. И вот начинается собственно марш (F-dur). Архаически гармонизованный с параллельным движением октав в крайних голосах, он отличается исключительной упругостью и энергией ритмического рисунка, четкостью артикуляции смычковых, живостью темпа. Рожденный из величественного хорального напева, марш по-прежнему несет в себе образ колоссальных движущихся групп. Но теперь в нем слышится шествие народов, словно охваченных непреклонной решимостью. Во фресковой композиции марша-хорала Малер обратился не только к интонациям, заставляющим вспомнить немецкие *Arbeiterlied*¹, но и к типичным структурным формам песни. Перед нами симфонизированная песенная строфическая форма²:

¹ Рабочая песня (нем.).

² Подробнее о строении этого раздела см. на с. 385



Чрезвычайно органичным синтезом развития хоральных тем явилась реминисценция второй волны (см. схему 5) из разработки первой части (ц. 17 первой части), в которую вмонтированы оба хоральных напева. Музыка реминисценции с новой силой поставила философскую проблему симфонии, вновь вызвала в слушателе трагическое ощущение бессильного ужаса перед лицом смерти. С уже знакомой нам рельефностью развернул Малер кульминацию-крушение (ц. 20), в которой лавина нисходящих мотивов подавила восходящие интонации тромбонов (вспомним полную глубокого значения интонационную символику первой части!).

В этот исключительно напряженный момент симфонического развития, когда развертывание интонационной фабулы достигло точки кризиса, Малер применил прием исключительной силы воздействия, прием, который по аналогии с романскими средствами Достоевского можно назвать «диалогизацией самосознания» (2, с. 338): одновременное звучание «голосов». У Малера это — голос «я» и голос «с неба» — голос отчаяния и голос надежды. Композитор достиг этого выразительного эффекта средствами стереофонической оркестровой полифонии: драматическая тема (из раздела С) у виолончелей и фагота звучит в оркестре, а трубы (их фразы темброво ассоциируются с фанфарными мотивами раздела А) «помещены очень далеко», за сценой. «...Звучность (труб.— И. Б.) должна быть настолько слабой, чтобы никоим образом не мешать слышанию виолончелей и фаготов. Автор представляет себе здесь нечто вроде приносимых ветром звучаний едва слышимой музыки»¹.

Ощущение безмерной далекости серафического от печалей земли постепенно ослабевает. По мере того как «голос с неба» все более за-

¹ Ремавка Малера в партитуре (ц. 22).

хватывает сознание, стереофонические пласты сближаются. Во второй строфе темы (такт 9 перед ц. 24) появляется ремарка: «уже немного громче», перед третьей (ц. 25) — «здесь музыка должна быть слышна значительно сильнее». В третьей — кульминационной строфе у четырех тромбонов, тубы, контрафагота и контрабасов в *fortissimo* фанфарная струя слилась наконец с драматическим речитативом, превратившись в напряженную ритмическую пульсирующую музыкальной ткани.

Словно овладев сознанием, мысль неотступно бьется в мозг. Огромное нарастание разрешилось последним появлением интонационной антитезы: мотив «вопроса» — тема «ответа», прозвучавшие в иллюзорном *rrrr*, как предвосхищение тем будущей коды. Так на вершине кульминации начался третий раздел финала. В крупном плане повторяя композицию первого, он дает наконец ответ на «великий вопрос», не иллюзию решения, а изреченное, не оставляющее сомнений слово, освещающее ретроспективным светом события экспозиции.

Но прежде чем раздастся ответ, наступает мгновение тишины, словно объявшей вселенную, миг великого безмолвия, которое нарушает лишь голос последнего существа — птицы (ремарка в партии флейты: «*Wie eine Vogelstimme*»), тот рубеж, который переступает все живущее. Первоначально этому эпизоду (раздел А, ц. 29) была предпослана позже снятая ремарка «Общий сбор»¹.

Впечатление фантастической переключки ангельских труб достигнуто здесь не многотембровой палитрой, как в экспозиции, а в разной степени удаленным от слушателя монотембровым ансамблем труб.

И только когда замирают отзвуки трубных сигналов, здесь, рядом с нами, раздается едва различимое, как дыхание, одухотворенное звучание хора *a cappella*². Раздаются слова ответа: «Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолгого!». Безошибочно найден ни с чем не сравнимый выразительный эффект — ввести хор *a cappella* при первом изречении только что воплощенной в слово мысли. Безошибочно выбран и таинственный, темный тембр хора (тональность *Ges-dur*) с сопрано и басами в матовом низком регистре. Какой грандиозный темброво-регистровый разворот потенциально обещает этот первый хоровой хорал! И как оправдывается это обещание, с какой симфонической мощью построено развитие от темных хоровых «низов» к вершинам экзотической кульминации последней хоровой строфы в *Es-dur*!

¹ Немецкое «*grosser Appel*» имеет в русском языке двойное значение — «Великий призыв» и «Общий сбор».

² Приведем очень важный исполнительский совет Малера дирижеру Юлиусу Бутсу относительно этого места: «Я наблюдал до сих пор, что слушатели не могут не отвлекаться, когда хористы встают при своем вступлении, как это делается обычно. Внимание до самой высокой степени напряжено фанфарами труб, а теперь таинственное звучание человеческих голосов (они должны вступить *rrr*, — как из самой дальней дали) должно производить впечатление неожиданности. Я советую оставить хор (который до тех пор, конечно, сидел) сидеть по-прежнему и поднять его только в *Es-dur*ном разделе «На крыльях, что себе добыл я» (у басов). До сих пор это всегда действовало поражающе» (40, с. 223).

С появлением слова, раскрывающего смысл «ответа», уходит из интонационной фабулы симфонии хоральная тема с начальной интонацией *Dies irae*, которая до сих пор олицетворяла собою смерть.

На протяжении хоровой репризы (см. схему 9) потенциально заложенная в темах экстатическая сила еще остается скованной, покауда композитор в последний раз проводит слушателя через коллизию — смерть — «я», наделяя суровую триаду экспозиции (хорал, соло-монолог, хорал) изреченным словом. Обе первые строфы хора исполняются на предельном *pianissimo*; столь же отдаленный, как бы иллюзорный характер звучания предписан и в замыкающих хорал оркестровых ритурнелях.

Подспудная сила радости прорывается лишь в коде. Ее предвещает торжественный призыв-заклинание мужского хора а *cappella*, впервые поющего *fortissimo*: «Готовься жить!» («*Bereite dich!*»). При повторении слов женские голоса и отделившийся от них альт соло проводят последовательность аккордов с фригийским тетрахордом, поражающую красочностью после аскетических трезвучий.

Именно здесь, на грани двух тактов происходит эмоциональный перелом в разворачивании финала. Начиная этот раздел (кода, ц. 44), как очередную третью оркестровую ритурнель, скачком струнных на широкий восходящий интервал (малая септима), композитор тотчас дает понять всю важность этого нового рубежа¹. Смена темпа ($\text{♩} = \text{♩}$), ремарка «С подъемом, но не спеша» — это «пограничный столб» для дирижера. В экзальтированной музыке дуэта (цц. 44—46) обнажается интонационная нить мотивной фабулы, ведущая ко второй теме воскресения. Здесь разворачивается цепь ее интонационно-поэтических вариантов, постепенно приближающихся к самому законченному, совершенному — заключительному воплощению:



¹ О символике подобных мотивов см. с. 270.

TEMA
FUGATO

ppp 46

Mit Fü - geln, die ich mir er - run - gen, wer - de ich ent - schwe - ben!

47 *ff*

Ster - ben werd' ich, um zu le - ben!

Особенность мышления Малера — слышать образ в постоянном изменении-росте — еще раз проявилась здесь, в преддверии «свершения»: после высокого эмоционального накала дуэта он нашел средства оттянуть появление самого сильного — последнего варианта темы: ввел хоровое фугато, усиливающее экзотические черты темы. И приподнятого характера кантилена, и сама композиция фугато словно символизируют порыв, устремление ввысь: вступления голосов хора с темой образуют две волны восходящей линии:

басы, альты. I тенора. альты. II тенора, сопрано

Темные, глубокие регистры и краски хора словно остаются позади, уступая место открывающимся перед нами высокому регистру и ярким тембрам. Взлет хоровых голосов, охватывающий три октавы — от G до a^2 , продлен октавными удвоениями оркестра до c^4 .

Только теперь, когда личность растворилась в общем порыве, в безграничной радости, объявшей вселенную, прозвучало философское резюме симфонии, слово истины. Все второстепенное в музыкальном воплощении мысли снято. Пятиголосный хор поет в октаву тему фугато в увеличении, все детали декоративного фона, контрапунктирующие побочные линии убраны: ничто не мешает услышать ответ на «великий вопрос» каждой человеческой жизни: «Умру, чтобы жить!» (ц. 47).

Другая «тема ответа» — хорал «Ты воскреснешь» (в форме финала это — четвертая, замыкающая строфа хоровой репризы-коды) в последний раз слышится в величественном звучании четырехголосного хора и солистов в сопровождении оркестра и органа (ц. 48). Мелодия хоральной темы поручена оркестру, мощь, выразительность хора отданы слову, произнесению-заклинанию заветной мысли. Потому так строга, лапидарна его партия: скупое чередование аккордов хорального склада, архаическая последовательность главных и побочных трезвучий.

Хорал «Ты воскреснешь» захватывает не только величием начального построения, но и поистине экзотическим взлетом кульминации. Почти не меняя мелодической линии верхнего голоса, средствами гармонии и хоровой инструментовки Малер достиг поразительного по внут-

ренному накалу эмоционального crescendo, проходящего через три кульминации хорала. В генеральной кульминации возникает мгновенное острое ощущение внетональной вибрации хора (ц. 49), которое прекращает лишь уменьшенный вводный DD в Es-dur'e с пониженной терцией.

Чувство воспарения не было бы столь сильным, если бы не «расщепление» верхнего голоса: отделение от хора сольной партии сопрано, дающее дополнительный гармонический голос (цц. 36—37), в последней строфе порученный оркестру (ц. 49). Самые сильные темброво-динамические средства — орган, три колокола, два тамтама, две арфы — Малер приберег для заключительной оркестровой ригурнели. Тема «Умру, чтобы жить» многократно звучит в ней, окруженная сверкающим оркестровым фоном. С покоряющей силой убеждения звучит в последних тактах симфонии гимн жизни, преодолевшей исчезновение, гимн бессмертию.

Думал ли Малер о смерти позже, после того, как изжил свой ужас перед нею во Второй? Думал, и думал много. Но нигде больше не ощущал «ничто» за нею с такой беспощадной отчетливостью, с какой оно предстало перед ним в те годы; нигде не возводил гибель человеческой жизни — малой частицы мира — до размеров вселенской катастрофы, никогда с такой страстностью не стремился «побороть» смерть «усиленным воскресения». И никогда более с таким экстатическим подъемом и верой не возводил на месте преходящей земной жизни иллюзорный мир жизни внепространственной, вневременной, беспредельной.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

Венец ее — любовь. Любовью только приближаются к ней. Бездны положила она между созданиями, и все создания жаждут слиться в общем объятии... Она — все.

В. Гёте. Природа.
(Перевод А. Герцена).

«Земную жизнь пройдя до половины...». В свои 35 лет один из героев Анатоля Франса вспомнил эти слова Данте: «И я прошел до половины путь жизни, если предположить, что путь этот равен для всех и ведет к старости».

Путь жизни Малера не привел его к старости. В 35 лет он писал Третью симфонию. Но в известном смысле для него 35 лет все-таки были «половиной земной жизни». После Третьей ему оставалось прожить 15 лет — как раз столько, сколько прошло с 1880 года, когда он закончил первое симфоническое произведение. Он подводил итоги...

«Лето принесло мне Третью,— может быть, это самое зрелое и своеобразное сочинение из всего, что я до сих пор сделал» (40, с. 154). Эти слова, написанные 17 августа 1895 г., навеяны не только обычным для композитора увлечением последней работой. Может быть, впервые у Малера здесь проскользнуло ощущение спокойной зрелости. А за несколько месяцев до того: «...я пришел к своего рода фатализму, который учит меня, в конце концов, с известным «интересом» смотреть на мою собственную жизнь, как бы она ни обернулась, и даже наслаждаться ею. Мир нравится мне все сильнее! Я глотаю все больше и больше книг. Ведь они — мои единственные друзья, которые всюду со мной. И какие друзья!» (40, с. 150).

Способность взглянуть на свою жизнь со стороны, правильно оценить себя и свои возможности, по-видимому, немало помогла Малеру принять решение не оставаться в провинции и повести борьбу за Вену. Но это случится лишь через два года. Пока же — Гамбург, театр, кружок друзей, среди которых молодая начинающая певица Анна Мильденбург — его невеста, юноша Бруно Вальтер. А летом — заслоняющая всё и вся огромная работа — Третья симфония.

Симфония родилась в Штейнбахе — местечке в Верхней Австрии, где Малер проводил отпуск. Работай он над ней в другом месте, музыка, вероятно, была бы иной. Но в Штейнбахе — полвека назад еще тихом местечке на берегу озера Аттер, окруженного суровыми синими горами, цветущим летом композитор постоянно видел перед собой нетронутую грань той природы, которая стала краеугольным камнем его новой симфонической концеп-

ции. Бруно Вальтер, приехавший в гости к Малеру в Штейнбах, сразу понял это: «По дороге к его дому, когда мой взгляд упал на горы, достойные преисподней, на суровые утесы, служившие фоном столь уютного в остальном пейзажа, Малер сказал мне: «Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил!» И он тотчас заговорил о построении первой части, вступление которой носило в набросках название «Что мне рассказывают скалистые горы» (40, с. 406). Одержимый новой симфонией, Малер стремился во время работы к полному уединению. Тогда-то впервые он стал удаляться в «домик для сочинения», специально сколоченный для него на поляне. Временами он покидал его и шел в поле или в горы смотреть и слушать. Для того чтобы «услышать» первую часть симфонии, ему понадобилось два лета: все, кроме № 1, было «готово в партитуре» к концу августа 1895 г. (40, с. 157); первая же часть была закончена летом 1896 г. (40, с. 409, 470).

«Симфоническая концепция» Третьей могла возникнуть лишь после преодоления тяжелого внутреннего кризиса, связанного с основной идеей Второй симфонии, после разрешения вопроса о личном бессмертии. «Вопрос «Для чего?» и «Куда?» («Wozu? Wohin?») получил ответ» (68, с. 109) Только после этого Малер мог создать грандиозную философскую концепцию неумирающей жизни Всего, концепцию неиссякаемости творческой силы природы, создающей и низшее, и высшее.

Как никакое другое произведение Малера, Третья обросла программными заголовками, нити от которых ведут ко множеству литературных ассоциаций. Многочисленные, постепенно меняющиеся названия частей, мелькающие в письмах, набросках и разговорах,—это своего рода образно-поэтические резюме прочитанного и продуманного, ставшее философской базой его новой симфонии. Уточнение замысла в процессе сочинения музыки нередко влекло за собой изменение и перестановку заголовков¹.

Приведем два наброска, судя по расположению частей, довольно поздние:

- I. «... I. Лето шествует вперед...
- II. Что р[ассказывают] м[не] цветы.
- III. Ч[то] р[ассказывают] м[не] звери.
- IV. Ч[то] р[ассказывает] м[не] ночь (человек).
- V. Ч[то] р[ассказывают] м[не] утренние колокола (ангелы)².
- Два последних номера с текстом и пением.
- VI. Ч[то] рассказывает м[не] любовь...

Как заключение — «Р[айское] ж[итие]»; Однако я дал ему окончательное название «Что рассказывает мне ребенок».

¹ Сохранилось несколько вариантов программных наименований. Два из них, не датированные, найденные среди набросков, приводит П. Беккер (68, с. 106).

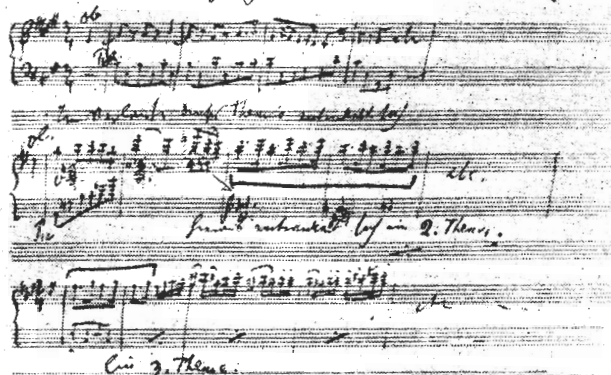
² Р. Стефан предполагает (103а, с. 6), что часть под этим заглавием не идентична нынешней пятой части («Три ангела пели»).

Symptome in F. der: Ein Sommerabend am?

Erlebungen: San erloscht

Mr. J. De Lauer is working on

In 2. Woch vor der Blüthe auf der Wiese ersiehbar.

[illegible]

Ein 2. Thema

Case 4. The same

214

1. Was sind die Folgen von Währungsinstabilität? (Punkte)

Fr 4 Was mir der Mensch erzählt. (alt. mis)

So 5 war mir die Engel orkhen (Pomeranien)

Nr 6 (Pallmann) Was mir die Liebe erzählt (Adagio)

Water, sub o. the River ... 1881 ... 1882

Water, and on the 11th of May, 1887, at 10:30 AM.

План Третьей симфонии, темы II части. *Факсимиле I*

2. «Симфония номер III»

«ВЕСЕЛАЯ НАУКА»

Сон в летнее утро.

I. Лето шествует вперед.

II. Что рассказывают мне цветы на лугу.

III. Что рассказывают мне звери в лесу.

IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло).

V. Что рассказывает мне утренний звон (женский хор с солирующим контральто).

VI. Что рассказывает мне любовь.

Motto¹:

Отец, взгляни на раны мои!

Нельзя, чтоб гибли творенья твои!

(Из «Волшебного рога мальчика»)

VII. Райское житье (сопрано соло; часть юмористическая)².

В этих подзаголовках — ключ к философской концепции симфонии, которую Малер многократно формулирует:

«Части со второй по пятую вкл[ючительно] должны запечатлеть восходящую последовательность всего сущего» (40, с. 155).

...«Мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая охватывает все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви!» (40, с. 181).

И об этой последней ступени «сущего»: «Здесь должна быть обозначена вершина, высшая ступень, с которой можно оглядеть весь мир. Я мог бы назвать эту часть примерно так: «Что рассказывает мне бог». Правда, именно в том смысле, что бога можно мыслить только как «любовь»» (40, с. 181).

Нетрудно понять, где источник «симфонической концепции» Малера: он в пантеистическом мировоззрении Гёте, символом которого является бог, то есть природа. В Третьей симфонии Малера развернута пантеистическая концепция мира в духе Спинозы и Гете. Все есть Единое, которое живет в каждой вещи. В каждом образе природы Малер как бы стремился показать ту «единую субстанцию, состоящую из бесконечных атрибутов», которую Спиноза в своей «Этике» именует «божеством», то всякое «создание», «всякое творение», которое, по словам Гете, «лишь тон, оттенок великой гармонии». И каждый подзаголовок, по мысли Малера, должен указывать на одно из проявлений той всеобъемлющей сущности, слияние с которой композитор стремился воплотить в финале.

Через несколько лет Малер отказался от «внемузыкального» выражения своей идеи, от каких-либо программных намеков в партитуре. Однако музыканту, которому предстоит дирижировать Третьей, он считал полезным сообщить свой замысел. В 1902 г. он писал Йозефу Круг-Вальдзее: «Названия ... наверняка смогут многое сказать Вам после того, как Вы познакомитесь с партитурой. Вы можете почерпнуть из них и намеков на то, как я представлял себе непрерывно нарастающую градацию чувства: от глухого, неподвижного, чисто стихийного бытия (царство природы) до хрупкой плоти человеческого сердца, которое стремится возвыситься над этой плотью и подняться к богу» (40, с. 219).

¹ Девиз, эпиграф (итал.).

² Письмо Ф. Леру от 29 августа 1895 г. (40, с. 155—157).

В этих словах композитора проскользнула нить к другому клубку поэтических ассоциаций Третьей симфонии, к другому важнейшему ее аспекту. Зарождение жизни, ее мучительное становление, преодолевающее темную, слепую силу извечной неподвижности, таинственное, непостижимое разумом одухотворение «косной», мертвой природы — такова вторая философская тема симфонии. Это полное драматизма и радостного напряжения становление природы вызвало в композиторе поэтические ассоциации с «Веселой наукой» Ницше, с выраженной в предисловии к ней, подобно эпиграфу, идеей духовного выздоровления: «Веселая наука» — это означает празднества духа, который терпеливо восставал против страшного, долгого гнета... веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы, пробуждающейся веры в завтра и в послезавтра (44, с. 21—22).

Ощущение великой стихийной силы природы вызвало у Малера философско-поэтические ассоциации с богом Дионисом и Паном. Малер понимал «дионисическое» и «аполлоновское» в духе разработанной Ницше идеалистической концепции, согласно которой бог Аполлон является символом формы и порядка, бог Дионис — символом разрушающих все формы бурных творческих порывов. Природа, в восприятии Малера, таила в себе не только идиллическое — «цветы», «птички», «лесной аромат», — но и дионисическую слепую силу, «великое и страшное» (40, с. 167). И это грозное, таинственное начало природы было особенно близко ему во время работы над Третьей. По мере сочинения музыки — уже в 1896 г. в письмах и разговорах Малера все чаще мелькает имя другого божества — Пана. Малер понимает Пана то как козлоногого спутника в свите Диониса, то в более позднем его значении — как философский символ совокупности «Всего», целостности Вселенной («Пан» — по-гречески — «всё»), в полном соответствии с изменчивой традицией поэтического и философского осмысления этого образа.

Грандиозная «симфоническая концепция» воплощена Малером с сильнейшей субъективной нотой, что было неотъемлемой частью замысла Третьей: «Выделение на первый план моих личных эмоций (что рассказывают мне вещи) отвечает своеобразному идейному содержанию» (разрядка моя. — И. Б.; 40, с. 155). В этой фразе ключ к пониманию тона, в котором ведется повествование. Музыкальная поэма о Единстве Всего излагается как бы от лица человека, который понимает свое место в «последовательности сущего». То, что пройдено в ходе «эволюционного развития» природы, рассказано им с ощущением дистанции между «я» и происходящим (первые три части). О том, что еще предстоит пройти природе в «последовательности сущего», рассказано в тоне глубокой серьезности (шестая часть) или остраненно (пятая). Так родились две интонации повествования, два полюса «личных эмоций» композитора, задающих тон рассказу: юмор и торжественность, ирония и восторженность. По мере продвижения к высшим ступеням «сущего» первая интонация постепенно вытесняется второй.

Нетрудно себе представить, что художник, поставивший перед собой столь грандиозную задачу — показать эволюцию Всего, — преисполнен торжественностью. Но редкое своеобразие Третьей — не в объективно-торжественном и потому безличном складе повествования, а именно в глубоко личном его тоне, допускающем порой веселое снижение «высокого слога», ироническое отношение к объекту рассказа. «К сожалению, все в целом заражено духом моего юмора, который стяжал себе весьма дурную репутацию...» (40, с. 405) — саркастически сообщает Малер летом 1896 г. Вальтеру; годом раньше о первой части: «В № 1 — «Лето шествует вперед» — должно быть выражено юмористически-субъективное содержание» (40, с. 156); или же: «Эта часть, введение, будет совершенно юмористической, даже причудливой» (40, с. 467). Итак, в пантеистическую концепцию мира, созданную Малером в Третьей, влилась чрезвычайно сильная образная струя гротеска, юмористического снижения, с наибольшей яркостью пробившаяся в первой части. И без этого гротескного аспекта природы и мира невозможно правильное понимание малеровской системы образов¹.

Когда столь нагруженное философскими и поэтическими связями сочинение появляется на свет со снятыми программными «указателями», фантазия слушателя сама выбирает себе дорогу. И музыка, особенно музыка вступительной части, увлекает его в свое русло. Так, Р. Штраусу, дирижировавшему симфонией, марш первой части напомнил поступь первомайских колонн. Тем не менее (и случай Штрауса только подтверждает это) эмоциональное разворачивание музыки — пробуждение титанической творческой энергии в первой части, все более высокие формы воплощения этой энергии в следующих частях, — по-видимому, будет верно почувствовано слушателем.

Своеобразная концепция Третьей симфонии породила совершенно необычную форму — шестичастный цикл² с колоссальной по длительности первой частью, которую Малер обычно называл «вступлением». «По-моему, я не отважился бы на такую гигантскую работу, как сочинение этой первой части, если бы не были готовы остальные, которые следуют теперь друг за другом, непохожие, разнообразные, как сам мир, достигая вершины и обретая свое всеразрешающее освобождение в «Любви»» (40, с. 470). Композитор понимал, как мало похожа на симфонию его Третья: «Название «симфония», которое я ей даю, собственно говоря, неточно, потому что традиционная форма в ней совершенно не выдержана» (40, с. 467). Интонационная фабула, связывающая важнейшие части цикла, не позволяет именовать ее и сюитой³.

¹ П. Беккер (68, с. 119), отмечая отдельные приемы гротеска, не рассматривает гротеск как самостоятельный образный пласт Третьей симфонии.

² Предполагаемая раньше седьмая часть — «Что рассказывает мне ребенок» — вошла в Четвертую симфонию.

³ П. Беккер (68, с. 128) приводит любопытную характеристику цикла, данную Малером: «Из замысла крепких взаимных связей между отдельными частями, о которых я мечтал вначале, ничего не получилось. Каждая стоит сама по себе, как законченное и своеобразное целое...». Он выделяет из этой оценки четвертую часть.

Однажды Малер назвал Третью «поэмой», имея в виду ее музыкально-философское содержание (40, с. 181). Может быть, сущность жанра Третьей точнее всего определило бы наименование «многочастная симфоническая поэма» или «свободная многочастная форма» с центром в финале. Конструкция Третьей вызвала у П. Беккера (68, с. 111) точное и образное сравнение с пирамидой: наиболее значительная, тяжелая масса материала — первая часть — расположена в основании, финал — «Любовь» — вершина пирамиды, идеальный центр цикла. От основания и отдельных частей пирамиды тянутся интонационные нити к ее вершине, собирающей, связывающей все смысловые линии симфонии. Именно это сквозное разворачивание музыкальных мыслей к вершине, эти интонационные токи превращают, на наш взгляд, Третью в организованное симфоническое целое.

Как же определить эмоциональное разворачивание симфонии? Его философско-поэтический смысл, как понимал его Малер, в пробуждении природы и становлении жизни, которому сопротивляется косная сила вечной неподвижности, и после победы сил жизни — в стремлении всего живого к совершенству, гармонии, вечной радости, имя которым — бог-любовь, гетевское «Венец ее — любовь». Музыкальное воплощение этой идеи — в становлении и мотивном разворачивании нескольких музыкальных тем, как бы олицетворяющих движение, активное, творящее начало жизни, которому препятствует целая система музыкальных образов, олицетворяющих контрдвижение, косное, низвергающее начало. Интонационная фабула Третьей¹ определяется взаимодействием сил движения и контрдвижения.

Основные силы pro et contra определяются в первой части (d-moll — F-dur). Колоссальное основание пирамиды играет и роль вступления, «прелюдии» (40, с. 467) по отношению к последующим пяти частям цикла, и роль экспозиции основных тем. В то же время это и важнейший акт в «драме становления», настолько богатый событиями, что грозит превратиться в «поэму в поэме». Понимая непропорциональность размеров вступительной части симфонии по отношению к остальным (длительность симфонии — полтора часа, длительность первой части — 45 минут) и ее обособленность, Малер в партитуре разделил симфонию на два отделения — Abteilung (во второе входят пять частей) и рекомендовал дирижерам делать между ними пятиминутный перерыв.

Пожалуй, ни одна из первых частей малеровских циклов не далека от схемы классического сонатного allegro в такой степени, как первая часть Третьей². Эта форма всецело вытекает из конкретной философ-

¹ Трудно согласиться с Д. Ньюлин, считающей, что тематический материал частей не имеет ничего общего, «если не считать маленькую цитату в финале» (85, с. 176).

² П. Беккер (68, с. 116) отмечает наибольшие противоречия музыковедов именно в анализе Третьей. Спор идет даже о том, что считать главной темой, где ее начало и окончание. Так, Л. Шидермайр полагает, что главная тема длится 3 такта, Э. Ноднагель — 101 такт.

ско-поэтической идеи и потому неповторима. Но все же ей можно найти приблизительное соответствие в классических формах: более всего она напоминает рондо-сонату с гигантскими масштабами каждой темы и своеобразным их строением (см. схему 10).

Раздел С содержит в себе черты и эпизода, и разработки. От формы эпизода идет его замкнутость, строфическое строение, а также самостоятельность образного содержания. От формы разработки — использование материала экспозиции. В крупном плане обращает на себя внимание тяготение к форме трех строф с одинаковыми «зачинами»: $AB A^1C A^1BV^1$. Раздел A^1 выполняет таким образом двойную функцию: репризы (Малер подчеркивает замыкающую роль A^1 длительным заключительным построением d)¹ и начала новой строфы. Своеобразно двукратное проведение парных тем — главной и связующей (aba^1b^1), как важнейший этап в становлении третьей — побочной темы.

Истинное же содержание формы первой части — процесс темообразования, многократные усилия преодолеть пассивное, аморфное начало, лишь в конце части увенчивающиеся успехом. Постепенность движения к цели, длительность и трудность пути к становлению определили неповторимое своеобразие этой гигантской формы.

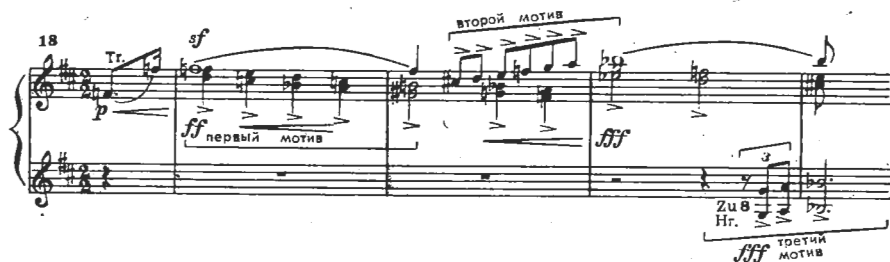
В первых же звуках симфонической эпопеи возникает ощущение извечного контраста: призыв — отклик, будящее — пробуждаемое, движение — неподвижность. Первый образ (П. Беккер называет его «будящая сила», 68, с. 113) воплощен в одноголосной мелодии маршевого характера (a) у восьми валторн в унисон. Второй — в мотиве-зародыше хоровального склада, состоящем из двух аккордов (d), вариантно повторяемых в низком регистре у хора тромбонов и тубы:

¹ Связующая партия в разделе A^1 имеет трехчастную репризную структуру с замыкающим дополнением: bcb^1d .

В этом сопоставлении, заключающем в себе завязку коллизии интонационной фабулы, заложено чрезвычайно много: ассоциации со светом и мраком, «верхом» и «низом», с высокой мелодической и ритмической организацией темы и еще мелодически безликой, ритмически примитивной, «сырой» аккордовой массой. Интонационный потенциал вступления огромен. Первый мотив-«зерно» (а) дает мелодический импульс для долгих поисков завершенной формы песенной темы — процесса, охватывающего связующую и побочную темы экспозиции и репризы. Зерно темы вступления — отрезок нисходящего тетра хорда, введенный восходящей квартой, подчиняет своей жизненной силе все темы, поначалу развивающиеся иначе. В результате сближения возникает ряд вариантов темы вступления (см. пример 168). Венчает эту серию вариантов тема финала.

Хоральный элемент — мотив двух аккордов в терцовом соотношении (d) — также включает в себе тематические ростки. В трансформированном виде этот мотив положен в основу связующей партии (см. пример 20), в четвертой части из аккордового материала родится все тематическое развитие (см. схему 11).

Иную роль играет в дальнейшем развитии интонационной фабулы кульминационный отрезок унисонной темы вступления — трехзвучный восходящий мотив с ямбическим ритмом (b) и посткульминационной нисходящей линией (с). Малер наделяет их разрушающей силой, сметающей достижения предшествующего развития, и использует в драматических прорывах. Условно назовем их «мотивами отрицания» или «низвержения»¹:



Итак, все, что следует за вступлением, — это отклик на тот призыв, что раздался в начале. Пожалуй, теме, выступающей в подобной роли, не хватает величия. Но в том-то и своеобразие тона малеровской эпопеи, что с первых же звуков в ней сквозит чуть ироническая улыбка. Быть может, она — в детски наивном, простом напеве темы, в скандированном ее «выкрикивании». Величие слышится в ответе — в тяжелом, постепенно угасающем усилии косной материи всколыхнуться.

¹ Далее мы будем называть «мотивы низвержения» в порядке их появления в первом драматическом «прорыве» (6 тактов перед ц. 29) — «первым», «вторым» и «третьим» (как показано в примере 18).

В интонационной емкости мотивов, в их неисчерпаемой способности развиваться — залог эстетического равновесия между 26-тактным вступлением и более чем 800-тактным симфоническим организмом. Попытаемся охарактеризовать эмоциональное содержание и основные вехи в разворачивании трех важнейших тем первой части так, как это нам представляется. От главной партии, словно воплощающей тяжелую, темную сферу недр мироздания (по Малеру — нежившая природа), к связующей партии, как бы олицетворяющей отклик хрупкого, светлого, далекого «верха» мироздания, идет волна пробуждения активности. Это — лишь подготовка к появлению третьей сферы — «земного», осязаемого в образе праздничного марша-шествия (по Малеру — «Лето шествует вперед»). Однако его становление осложнено действием сил *contra*, и первая попытка начать марш не удастся. Так мотивируется художественная обязательность двойного цикла в проведении главной и связующей тем (*a b a^I b^I*), якобы затягивающего действие.

Первый драматический перелом в марше создает вторжение «мотивов низвержения» в кульминационном пункте торжества, и эпопея становления начинается вновь. Реприза главной — связующей тем (*A^I*), завершающаяся дополнением идиллического характера, вновь подводит к маршу (*C*), который становится теперь ареной юмористического снижения и игрового переосмысления пробужденных к жизни активных образов. Потребность в их торжественном утверждении и резюмирующем возвышении приводит к новому повторению всего цикла тем (*A^{II} B^I*). Триумфальное шествие прерывается вторым драматическим переломом — вторжением «мотивов отрицания». Однако косное начало, олицетворенное в образах низвержения, низвергается само контрпрорывом сил движения, который приобретает не драматический, а юмористически-игровой, эксцентрический характер (кода). Действию сил контрдвижения противопоставлено, таким образом, сначала серьезное, а затем игровое действие сил движения. Таков крупный план интонационной фабулы первой части, определяющий ее форму. Все основные темы первой части носят жанровый характер: первая близка к похоронному маршу, вторая — к хоралу, третья — к торжественному маршу.

Главная тема раскрывается не в ясно очерченном экспозиционном изложении, но возникает медленно, так и не достигая своего завершения. Ее сущность — в процессе становления, в непрерывном движении к законченной форме, движении, продолжающемся на протяжении всей первой части. Задолго до появления первых тематических зародышей поднимается волна ритмических и мелодических импульсов, словно ряд мгновенных усилий, вспыхивающих и тут же гаснущих: от рисунка

большого барабана — , определяющего ритм траурного марша,

до фанфарного мотива труб.

В дальнейшем пассивном повторении отзвучавших мотивов (такты 7—11 после ц. 2) возникает угроза только что родившемуся движе-

нию — угроза статики. Отныне в разворачивании темы, действительно, будут уживаться стремление вернуться к неподвижности и — преодолеть ее. Зерно будущей темы прорывается в нижних пластах фактуры — *c* — *B* — *A*, затем *d*, *c*, *B*, *A* (ц. 3, 5 тактов после ц. 4); наконец, у валторн в возбужденном речитативе *giba* складываются первые «члено-раздельные» фразы темы. Это еще не законченная мысль, а нечто самое важное, чему, не раз меняясь, придется искать свой заверченный облик: обостренная изгибами нисходящая мелодическая линия, в основе которой хроматический ход от a^I до a^I (ц. 5). И лишь скорбная фраза трубы, начинающаяся патетическим восклицанием на интонации нисходящей кварты, с лирическим мотивом вздоха в кульминации появляется уже как вполне сложившаяся мысль, в дальнейшем интонационно не развивающаяся. Это — завязка одной из тем — будущих носительниц важной философской идеи симфонии:



Итак, в гигантской главной партии, каждый звук которой — гипертрофированное выражение усилия, возникло лишь несколько мелодически оформленных зерен. Но, может быть, именно благодаря такому расщепленному типу раскрытия образа и необычному вниманию к процессу становления темы композитору удалось так ярко создать ощущение косной силы, сопротивляющейся всякой организации, всякой законченности.

Еще трижды появляется в симфонии главная партия и почти всякий раз начинается с выкристаллизовавшейся фразы (ц. 5); интонационная подготовка отброшена¹. Но речь льется тяжело, восклицания прерываются цезурами. Образ пробуждающейся косной сферы так и не находит законченной, гармонично построенной темы. Тенденция к открытой форме проявилась в разворачивании этой темы с предельной яркостью.

Однако в ее развитии происходят важнейшие процессы. Один из них — преодоление скорби через «прорыв» полярно противоположного настроения: веселости, движения. В течение минорной темы неожиданно врываются мажорные фанфары ансамбля меди; темп внезапно ускоряется — *Vorwärts* (4 такта перед ц. 17 и ц. 32). В репризе A^I возникает эпизод «побудки» (4 такта после ц. 32) со сложнейшей полиритмией трех групп меди (валторны, трубы, тромбоны).

Но конечной целью образного разворачивания является другое — одухотворение косного; в мелодическом течении главной партии (A^I , ц. 33, соло тромбона) зарождаются новые — лирические интонации: это — мажорная секста (V —III ступени), опевание долго выдержанного

¹ Лишь в репризе (A^{II}) Малер повторяет начальную часть темы с мотивами-импульсами, что создает впечатление затянутости.

звука двумя вспомогательными. Они воскрешены в последней резюмирующей фразе главной партии (А^{II}; ц. 61—62).

Важнейшими средствами одухотворения стали ладовая и тембровая модуляции. Основная линия ладового развития части — от d-moll, через d-moll-dur, к тональности будущего финала — D-dur. Проведение темы у тромбона, английского рожка (А^I, ц. 34) и, наконец, у виолончелей (А^{II}, 9 тактов перед ц. 62) столь же красноречиво ведет к господствующему тембру финала — к струнной группе. Итак, последний мотив главной партии — это также не законченная тема, не завершение долгого пути, а лишь его начало, одна из нитей от основания пирамиды к ее вершине.

Средства, избранные Малером в хоральной связующей партии, — высокий регистр в *pianissimo*, тонко разработанный декоративный фон, красочность гармонии и инструментовки, — давно уже прочно связаны в нашем представлении (благодаря композиторам романтической школы — Мендельсону, Веберу и Берлиозу) с областью фантастического. Другая прочная ассоциация с «верхом», выработанная романтиками, особенно Листом и Вагнером, вызывается появлением хоральных тем в высоком регистре.

Опираясь на обе ассоциации, Малер создал музыкальный образ, в котором слились воедино причудливое царство Оберона и таинственный, недоступный мир народной религии — небо. Аккорды связующей темы дают импульс мелодическому разветвлению: уже при втором проведении хора возникает наивная песенная мелодия гобоя — разложенные аккорды, а в следующем проведении — более свободный ее вариант у солирующей скрипки:

Immer das gleiche Tempo
Kl. Fl.

Первое проведение

Второе проведение

Третье проведение

Ключевым образом первой части стал марш. По мере того как Малер воплощал его «в материале», образ менялся, озадачивая самого композитора неожиданностью форм, которые он принимал, как бы отстаивая свою внутреннюю логику: «Название «Лето шествует вперед» больше не подходит для вступления, после того, как все оформилось таким образом (разрядка моя.—И. Б.). Скорее это «Шествие Пана», а не Диониса! Здесь нет никакого дионисического настроения, скорее здесь толпятся сатиры и тому подобные грубоватые обитатели лесов и гор!» (40, с. 469). Свойство музыкального образа — жить относительно самостоятельной жизнью — оказалось много сильнее, чем предполагал Малер. Композитор хотел создать дионисическое ощущение стихийного расцвета природы, затем ему представилось, что он написал шествие Пана со свитой¹. По сути же Малер выпустил на улицу громадные колонны шагающих и поющих людей, объединенных чем-то большим, нежели вакханалия.

Постепенное раскрепощение заключенной в марше энергии может быть названо основной линией в развертывании первой части. Вехи этого пути — несостоявшееся начало марша (ц. 12 и дальше) и три больших шествия — в экспозиции (В), в эпизоде-разработке (С) и в репризе (В'), — три шествия с тремя различными развязками. Они-то и будут интересовать нас дальше.

Несостоявшаяся попытка начать шествие (Des-dur, ц. 12) и собственно переход к третьему образу экспозиции (2 такта перед ц. 19) ознаменованы ярким снижающим приемом. В хрупком фантастическом мирке связующей партии прозвучало нечто вполне земное и даже несколько вульгарное: комично-неуклюжий, крикливый аккорд 3-х кларнетов с форшлагом у кларнета in Es (ц. 12). Это — новый импульс для мелодического движения, поначалу не выходящего из общих форм, чей поток, однако, выносит на поверхность два важных мелодических зерна: у виолончелей и контрабасов (такты 3, 8 после ц. 12). И точно мелодический образ исчезает, растворившись в ритмическом образе, созданном причудливым ансамблем ударных (несколько тактов до ц. 13). Перед нами беспримерная для того времени тембровая модуляция: общие формы мелодического движения у струнных, появление мелодического зерна, передача его ударным, растворение его в общих формах ритмического движения ударных. Импульс угас.

Марш начался лишь со второй попытки (C-dur, ц. 19) сюитой тем и тематических зерен, структурно незавершенных, сцепленных друг с другом единством сквозного развертывания, маршево-танцевальным ритмом, общностью тембра и нюансировки (струнная группа *staccato*). Можно выделить четыре тематических зерна (a, b, c, d), на которые время от времени «наплывают» мотивы трезвучия у духовых (e), слов-

¹ Сюжет (но не выполнение), который обрисовал здесь Малер, оказался в ключе современного ему искусства. Пан, окруженный лесными сказочными обитателями, вакхическое шествие весны — эти заимствованные из античности образы стали весьма популярными у художников конца века, например у Бёклина.

но приносимые издалека. Ремаркой «Не строго в такт» в партии флейты пикколо Малер как бы узаконивает жизнь мотива вне темпа:

21a [20] *Wie aus weiter Ferne*
1. Vl. *deutlich*
[*ppp*]

216 *hervortretend*
Kl. b
p *pp*

21a 1. Vl. c
pp

21г 1. Vl. d
sempre ppp *f*

21д c 11b
Tr. *pp*

В дальнейшем разворачивании шествия участвуют тема вступления и связующая тема, внутренне сближенные маршевым ритмом, тональностью F-dur и, главное, пением тем, сменившим танцевальность. Обе сюиты повторены, образуя два цикла, по пропорциям почти равные. Все в целом — приближающееся издали («Wie aus weiter Ferne»¹) шествие, образующее единую волну нарастания. Такова композиция марша (см. схему 12).

Эфемерный фантастический марш словно спустился на улицу и превратился в грубоватое, предельно земное шествие. Песенная тема вступления подчинила себе все мелодическое разворачивание: ни разу не повторяясь, она порождает варианты-контрапункты, варианты-самостоятельные мелодии (ц. 23, 24, 26).

Песня принесла с собой и будоражащую атмосферу улицы: тембры, ритмы, фактуру, заимствованные из полковой музыки. Банда медных с солистами — валторной, тромбоном, батарея ударных с малым барабаном в главной роли заняли ведущее положение в симфоническом

¹ Как из дальней дали (нем.).

оркестре. Чего стоит, например, выступление «банды» на первых ролях, то с фальшивящими фанфарами (наложение аккордов Т и D), то с эпатирующими трелями у валторн (ц. 27 и далее). Или низведение рисунка басового голоса к простейшей, но неотразимой формуле: I—V!

Возбужденно-праздничное настроение этого первого марша смещается мотивами низвержения (такт 12 после ц. 28 и далее). При внешнем сходстве с классическим переломом в побочной партии сущность этого прорыва противоположна классическому: здесь перелом — проявление не активного, а пассивно-аморфного начала.

Во втором марше (эпизод-разработка) освобожденная жизненная энергия, активные силы находят выход в игре. Она проявляется в безудержном юмористически-гротескном переосмыслении, веселом снижении образов, вызванных к жизни «будущей силой». Как и первый марш, это — шествие на площади, но не торжественное, а карнавальное, снижающее все то, что дотоле было предметом серьезного восприятия. Лишь тема вступления, олицетворяющая «будущую силу», стремится противостоять игре: она возвышается и идеализируется. Так оба полюса гротеска — серьезное и юмор — живут рядом, образуя причудливое переплетение «верха» и «низа». Так уживаются рядом идеальное и вульгарное, торжественное и площадное.

Избранная Малером композиция марша (приближение-исчезновение) без очищающей или омрачающей кульминации оставляет сквозное действие неразрешенным. Так, по-видимому, возникла у композитора художественная потребность к продолжению разрывывания, оправдывающая третье проведение марша (B¹).

Трехчастное строение марша С подчинено замыслу, суть которого — показать, как среди гротескного шествия возникает идеальная, «разрешающая» тема, как она постепенно подчиняет себе окружающий музыкальный материал и все же растворяется, поглощенная шествием (см. схему 13).

Обратимся к музыкальным средствам юмористически-гротескного снижения, поскольку именно они составляют наиболее интересную сторону эпизода-разработки. Заметим, кстати, что отныне каждая из образных сфер имеет свою тональную окраску: возвышенное связано с тональностью C-dur, сниженное — с b-moll.

Если присмотреться к каждому звену в гротескной мозаике мотивов, то мы обнаружим в них искаженные или комически переосмысленные черты мотивного материала экспозиции. Ладово-гармоническое, темброво-регистровое, а также ритмическое переосмысление стоит здесь, пожалуй, на первом плане. Один из самых рафинированных — мотив скрипки соло из связующей партии — материализуется в эпатирующе-кричащий верхний голос, порученный смешанному тембру высоких деревянных духовых в терцию staccato на фоне грубовато-комичных октавных скачков у тромбонов (ц. 44—45).

Другой прием — полное выявление ранее завуалированных комических черточек — мы наблюдаем в мотиве мажорного трезвучия духовых

из начала побочной партии. Трагикомический минор подчеркнут хроматическими вспомогательными звуками в форшлаге, со «шлейфом» мелких нот у флейт и гобоев, вульгарным визгом малых кларнетов; мотив находит завершение в ладово-причудливой нисходящей мелодии духовых (ц. 44). Наконец, открытые, сочные музыкальные «плоскости», достигнутые гармоническим опрощением мотива (явление, обратное усложнению, обострению ладовых альтераций) связующей партии. Проведенный в ритмическом увеличении у четырех труб с сурдинами в момент неожиданно примитивной смены Т и D мотив срывает агрессивной банальностью!



В третьем разделе марша, Des-dur, где только что обретенная торжественность вновь низводится до карнавальной вакханалии, весьма двусмысленный музыкальный материал — разухабистые песенки, выкрикиваемые валторнами и трубами, буйные приступы топота в батарее ударных — красноречиво говорит о подчеркнуто площадном характере шествия (ц. 51 и далее). Если же отвести аналитическую лупу от частностей и взглянуть на мозаику издали, то она поразит насыщенностью полифонией, переплетением трех-четырех звуковых планов.

Эта со смаком написанная картинка заставляет вспомнить веселую иронию Малера по поводу «небезупречности» его вкуса: «А что я не могу в своих сочинениях обойтись без банальностей, — это уже общеизвестно. Но теперь они переходят все дозволенные границы». «Порою можно подумать, что находишься в кабаке или в конюшне» (40, с. 405). Шествие пронеслось, постепенно теряя мелодические и ритмические очертания. На его отзвуки наплывает новый ритмический рисунок: четкая дробь малых барабанов — предвестник «будущей» темы вступления. В момент ритмической модуляции уживаются два темпа (ц. 54—55).

Таков финал второго марша. Третий, очищенный от гротеска (это вариантное повторение значительной части экспозиции, обогащенное полифонически), вновь подводит к триумфальному звучанию темы вступления с торжественной контртемой у труб и прерывается драматическим сломом (ц. 74). Но здесь против сил, пытающихся помешать триумфу, выступает свое *contra*: трехзвучный мотив у трубы (фанфара по звукам мажорного трезвучия из побочной партии) и у валторн (мотив, раньше выступавший на драматических ролях третьего мотива низвержения). Однако этот контрпрорыв — не драматического, а буффонно-комического свойства, и выполнен он с нарочитой эксцентриадой. Трезвучные мотивы (ц. 75) в ритмическом уменьшении стремительно повторяются, словно вовлеченные в суматошно-праздничное круговое движение (гармоническое напряжение создано секстаккордом II пони-

женной). Затем вращательное движение становится столь быстрым, что «предмет» теряет очертания (в гармонии — трезвучие II диатонической). И, наконец, — мгновенная остановка (тоника F-dur).

И дальше, в последних тактах — шумный финальный парад «действующих лиц»: и тех, кто казался торжественным, и тех, кто был загадочным или причудливым. Парад с равными для всех шутовскими озорными минами и поклонами. Мы узнаем первую тему побочной партии. Теперь она звучит у труб с поднятыми раструбами в сопровождении батареи ударных и трескучего *col legno* струнных. Мы узнаем и октавный скачок басов, который некогда настораживал, предупреждая о начале второго марша (ц. 43), теперь же демонстрирует свою безобидно-комическую сущность. И, наконец, мы явственно слышим начало третьего раздела разработки — *regretting mobile* струнных, но без единого намека на былую торжественность. Невообразимый шум, который поднимается в группе ударных, делает уход «со сцены» последнего «героя» откровенно буффонным.

Таков финал эпопеи пробуждения жизни.

Место второй части (A-dur) в цикле столь же скромно, как и место Andante во Второй симфонии. Это — идиллия, интермеццо, лежащее в стороне от главной линии интонационной фабулы. И в то же время, по мысли Малера, это — первая и самая нехитрая, инфантильная ступень сущего.

Ощущение авторской дистанции возникает с первых же звуков: «...Это — самое беззаботное, что я вообще написал, такое беспечное, неомраченное, какими могут быть только цветы» (67, с. 33).

Однако безмятежная радость, увиденная растроганным взором взрослого, переплетается в музыке с пугающим ощущением чего-то таинственно-тревожного. Ведь и в мире детства есть свои тайны и страхи, уже забытые взрослыми и недоступные их пониманию.

Оба плана — безмятежность и причудливость — воплощены в танцах: реальном, но уже ушедшем в прошлое менуэте (танец XVIII века предстает здесь как символ беспечного детства), и «выдуманных» (ц. 4) или отдаленно напоминающих «реальные» быстрых танцах. Два из них похожи на тарантеллу: трехдольные — $\frac{3}{8}$ и $\frac{9}{8}$ (ц. 3 и 5). В третьем (ц. 11) есть черты чардаша. Естественна и музыкальная форма, близкая к рондо (вспоминается, что старое значение рондо — круг, хоровод): двойная трехчастная с вариантными повторениями середины и репризы (A B A^I B^I A^{II}). Оба эмоциональных плана разделены, таким образом, частями формы: первый — в рефрене, второй — в серединах.

Несколькими скупыми штрихами создал Малер хрупкую идиллию замкнутого в себе мира. Двухголосие детски наивной и грациозной темы кажется паутинным: капризная артикуляция мелодии у гобоя, тающая в воздухе гармоническая фигурация в *pizzicato* струнных. Это почти единственная мажорная тема второй части.

В повторениях рефрена (A^I, A^{II}) все более прихотливые торможения и возвращения в реальный мир танца составляют своеобразие внутренней жизни менуэта.

Область причудливого более многолика: цепь танцев (вновь группами), проскальзывающих и меняющих очертания при каждом возвращении. Аспект остранинности достигается главным образом средствами оркестрового и гармонического языка: высокий регистр, прозрачная фактура с *divisi* струнной группы, не говоря уже о характерной порхающей звучности струнных (прыгающий смычок, *staccato*, *pizzicato*, *col legno*, игра с сурдинами, обилие форшлагов и трелей), треск прута (ц. 12).

Следующая часть — скерцо (с-*moll*) — некогда имела подзаголовок «Что рассказывают мне звери». Это, по мысли Малера, еще одна «глава» о детстве природы, комически неуклюжем, наивном, забавном, символом которого подсознательно был для композитора лесной зверек.

В то же время в этом мире скрывалось для Малера много больше: в нем, как рассказывают люди, хорошо его знавшие, он чувствовал начало стихийное, необузданное, дикое, грубую энергию и инстинкт, которые просыпаются и находят выход в стремительном движении и которое может укротить лишь тоска (*Sehnsucht*) по гармонии и любви, заложенная, как думал Малер, в каждом живом существе. Так второе интермеццо включается в симфоническую эпопею, становится новой, более высокой ступенью пирамиды.

Противоборство стихийного и гармонического определило форму третьей части — сложную трехчастную с реминисценцией трио и кульминацией в коде¹ — и особенности образного развития (см. схему 14). Первый раздел (64 такта) заимствован Малером из песни «Смена караула летом» («*Ablosung im Sommer*») для голоса с фортепиано (сборник «Четырнадцать песен юношеских лет» на слова из «Волшебного рога мальчика»). И наивный характер музыки — детская песенка в народном духе, и вариантная многотемная форма пришли в симфонию из лесни. Начальный раздел третьей части (A) — группа однотональных (с-*moll* — C-*dur*) неконтрастных тем, отличающихся оттенками юмора, пластичностью или, наоборот, неуклюжестью движения (вспомним хотя бы забавные неловкости голосоведения — параллельные трезвучия в мелодии трех труб)².

Музыкальный образ, в котором Малер воплотил тоску о гармоническом начале, — наигрыш почтового рожка — неотъемлемый образ сельской пасторали, окутанный цепью романтических ассоциаций. По-

¹ Вызывает сомнение идущее от Малера (см. факсимиле на с. 105) и ставшее традиционным (68, с. 123) определение формы третьей части как рондо. Усеченное вторичное проведение материала трио (91 такт первый раз и 44 — второй) и дальнейшее уточнение фактуры напоминают не второй эпизод, а реминисценцию в коде.

² Г. Адлер отмечал в этой части наивность голосоведения в духе народного примитива (63 а, с. 64).

этичный звук рожка (Posthorn in B), раздающийся «вдали» на прозрачной педали разделенных скрипок в высоком регистре, простая мелодия, постепенно возникающая из начальных фанфар рожка и бесконечно льющаяся, — все это словно необработанный кусок живой жизни, вкрапленный в произведение искусства¹ (ремарка в партитуре: «Исполнять свободно, как мелодию почтового рожка»). Лишь в одном, но весьма существенном пункте чувство художественной меры не остановило композитора от прямого следования «необработанной природе»: в длительности наигрыша. Троекратное появление в разделе В темы, построенной по принципу цепляемости мотивов (с d d₁) и завершаемой фрагментами типа ритурнели (буква R) — с R d R d₁, создает длинноту. Угроза затянутости нависает также над первым и репризным разделами (А, А¹).

Единственная возможность в какой-то мере преодолеть ее — это исполнительски выявить содержательное внутреннее развитие материала части. Мы имеем в виду противоборство стихийного и гармонического, воплощенное в образах раскрепощаемого движения, с одной стороны, и — таинственного, далекого пения рожка, с другой. Невозможно поэтому недооценить выразительной и формообразующей роли стыков формы, разделов завершающих и переходных. Именно в замыкающем дополнении к А (ц. 11) и в доминантовом органном пункте перед кодой (ц. 25) получает выход причудливо-дикая сила, которая казалась при первоначальном изложении темы чем-то забавным, неуклюжим. Здесь и освобождение энергии в нагнетании движения (перед ц. 26), позже переходящего в полет; — условно назовем этот раздел ложной, фоновой репризой (ц. 30, в схеме обозначено ЛР). Здесь и всевозможные музыкальные грубости, вроде «иа» кларнета раструбом вверх (с³ — g ц. 11), резкости в партиях медных инструментов, играющих закрытым звуком (перед ц. 26).

И именно здесь слышится облагораживающий голос — одинокая фанфара трубы с сурдиной (4 такта перед ц. 12 и такт 3 после ц. 26). Несколько тактов фантастического соседства двух музыкальных планов (вновь с полифонией темпов), и тогда начинается реминисценция трио.

Высшая точка развития скерцо — прорыв в коде — представляет собой появление некой третьей силы, вмешивающейся в противоборство образов. Выполненный типично малеровскими средствами — фанфары меди (на интонациях многократно увеличенного мотива кларнета из начальной темы) на выдержанных аккордах духовых с пассажами арф — он несет и характерную для Малера смысловую нагрузку. Это не драматический слом, но «глас свыше», как бы напоминающий, что маленькая частица мироздания — грань необъятного целого. И авторская интонация здесь предельно серьезна.

Однако вмешательство «третьей силы» не останавливает движения, разве что направляет его в русло веселой разрядки. Бурное за-

¹ П. Беккер отмечал известный риск в этом перенесении «без художественной обработки» в трио мелодии народного характера, однако риск удавшийся (68, с. 126).

ключение коды (с ц. 32) в C-dur чрезвычайно напоминает шумный буфонный финал первой части.

Современный слушатель обычно воспринимает лишь внешне колористический контраст тем третьей части, не всегда обнаруживая конфликт стихийности и гармоничности, заложенный в музыке. Причина этого, возможно, лежит не только в известных композиционных длинностях, но и в быстром старении музыкальных средств (гармонических и оркестровых), призванных здесь выразить гротескное, в быстром переходе этих средств в периферию музыкальной выразительности.

Скерцо было как бы своеобразной вершиной мира неодолимой природы. Следующая часть симфонии (D-dur) знаменует начало второй, венчающей группы ступеней пирамиды, охватывающей, по Малеру, область человеческого духа. Процесс становления как бы начинается сначала. Вновь «низ», тьма: образ ночи, сна, олицетворением которых являлся аккордовый мотив вступления первой части, звучащий в начале каждой из двух строф Lied¹ как вступительная ригурнель. Из этой «сырой материи» произрастает новая линия симфонии. Отсюда словно начинается вторая ветвь мироздания: человек с его духовным миром. И первое слово в симфонии раздается именно здесь: «O Mensch!». Человек, еще беззащитный перед всемогущей полночью-природой, пробужденный к жизни из небытия-сна, одинокий перед бездонным миром, перед всей скорбью мира. Но из глубокой ночи видит он радость, которая сильнее тьмы, которая непреходяща и будет длиться вечно. Эту философскую элегию о бессмертии Малер нашел в стихах Ф. Ницше из его поэмы в прозе «Так сказал Заратустра»².

Музыка, следующая за вступительной ригурнелью (ц. 1), вызывает ощущение глубокого сумрака. «Темный» фон — длящаяся в низком регистре у контрабасов квинта, колеблемая ритмически аморфной фигурацией — освещается лишь бликами флажолетов (у струнных и арф). На этом фоне медленно, интонация за интонацией из начальной секунды (A—H—A) возникает вокально-инструментальная тема:



¹ Четвертая часть написана в строфической форме.

² Стихотворение входит в главу «Das andere Tanzlied!» («Другая плясовая песнь»). У Ницше оно состоит из одиннадцати мыслей Заратустры, возникающих у него, пока часы бьют полночь. Малер снял отсчет ударов часов и немного расширил стихотворение повторением отдельных слов, отказавшись таким образом от одиннадцатистрочного строения и связанной с ним символики.

246

O Mensch!

pp

Arch! mit Dämpf.

248

Gib Acht!

(< >)

249

Hr.

p

molto espress.

244

5

v

breit

ppp

sempre ppp

Смысл ее в общей концепции симфонии вскоре открывается. Вспомним, что в момент завязки в интонационной фабуле первой части ее мелодическое зерно в миноре было одним из немногих, сразу оформившихся мелодических импульсов (см. пример 19). В четвертой части эта мелодическая фраза, войдя в кульминационные разделы обеих строф (ц. 5) песни¹, становится носителем ее философского резюме.

Передаваясь от голоса к солирующей скрипке, в скорбном диалоге с духовыми инструментами, музыкальная тема словно освещается поэтическим текстом: «Tief ist ihr Weh!»² (ц. 8).

Скорбный смысл фразы преодолен лишь в философском резюме четвертой части (ц. 10): тема тихо и торжественно звучит в D-dur у струнных: «Doch alle Lust will Ewigkeit!»³.

Томлению о вечной радости противостоит в Lied скорбный голос ночи. Это — одинокие восклицания у гобоя на интонации восходящей малой терции (ремарка Малера «wie ein Naturlaut» — «Как звук приро-

¹ Первая кульминация с композиционной точки зрения является интерлюдией.

² «Глубока его [мира] скорбы!».

³ «Но всякая радость стремится к вечности!»

ды»), обрывающиеся затем экспрессивными ниспадающими фразами (см. ц. 6).

Четвертая часть стоит на самом перепутье образных и тематических связей симфонии. От первой части она берет «начало начал» интонационной фабулы симфонии — сырую материю вступительных аккордов, а также фразу труб, уже в пределах первой части включенную в драматический прорыв. В финал она посылает этот мотив поэтически, философски осмысленным: «Но всякая радость стремится к вечности».

Следующая ступень сущего в концепции Малера — попытка человеческого духа подняться над земной юдолью и проникнуть в область, где «над всем царит в нас вечная любовь» (40, с. 156). Для воплощения идеи вознесения Малер обратился к традиционной религиозной образности: избавление от адских мук, обретение райского блаженства, Христос, открывающий перед прощенным грешником путь в рай. Однако эти образы нужны Малеру не в их религиозной буквальности: они — просто общепонятные символы, столь же исконно связанные с занимавшей композитора идеей, как, скажем, мифологические образы Папа или Диониса — с содержанием первой части. Lied Малера — не лирическое исповедание веры, а картинка, причем несколько даже лубочная. Этому способствует и выбор текста — детской песенки из «Волшебного рога мальчика» — «Es sungen drei Engel» («Три ангела пели»¹), и в еще большей степени — своеобразный музыкальный язык части.

Ведь рассказчики — младенцы-ангелы, фигуры традиционные, в народном воображении неизменно связанные с таинственной, недоступно далекой жизнью «небесного града». Так возник в музыке остранный-инфантильный тон рассказа.

Перед нами — сценка, разыгранная «на разные голоса» ангелами в небе. «Место действия» целиком определило декор крайних разделов — выбор колорита и регистра: светлые, безоблачные, холодноватые краски, создающие ощущение выси. Из состава оркестра крайних частей Lied совершенно исключены скрипки и альты, ведущую роль приобретает группа деревянных духовых и тембры, имитирующие колокольный звон: четыре настроенных колокола, колокольчики, две арфы, треугольник. Тембровый и регистровый подбор голосов аналогичен: женский хор и хор мальчиков, подражающий колокольному перезвону и поющий «бим-бам».

¹ В сборнике Арнима и Брентано песня называется «Armer Kinder Bettlerlied» — «Песня нищих детей». Ее текст был зафиксирован уже в 1605 г. в Майнцском кантуале под названием «Ein ander alt Gesang» (87, с. 129). Музыку песни Малер, по утверждению Пауля Беккера (68, с. 130), написал для симфонии, а не перенес ее из более раннего сочинения. Эту мысль подтверждает датировка песни, приведенная у Ф. Э. Памера — 1895 г. (87, с. 117). Общий материал с финалом Четвертой симфонии (середина «Es sungen drei Engel») — след несостоявшихся интонационных связей между пятой и планировавшейся седьмой частью симфонии.

Совершенно иные, утрированно сумрачные краски — в середине песни, где ангел повествует о страданиях согрешившего Петра. Здесь Малер вводит низкий регистр в inferнально окрашенные тембры: четыре тромбона с сурдинами, валторны и низкие трубы, тамтам и тарелки с палочкой от литавр, а также струнные альты.

Жанр представления «в лицах» (отголосок средневекового площадного театра с его тремя ярусами, символизирующими мистериальную трехплановость мира: рай — земля — ад) определил и различные интонации вокального исполнения: различный склад фактуры, подачи звука.

Особенно выделяются три интонации пения¹. Первая у женского хора-рассказчика, поющего *forte*, в унисон (важнейшее исключение — заключительное трехголосное резюме). Вторая — у хора, благоговейно повествующего о чудесных проявлениях божьей силы. Хор поет аккордами, всегда *piano* (ремарка — *sanft*, «нежно»). Третья — в диалоге (у контральто соло и части хора), изображающем жалобы грешника и увещания его утешителей. Здесь пение — только *piano* с особым горестным выражением (ремарка — *bitterlich*, «горько»).

Каждая манера исполнения этого представления в лицах связана с определенным интонационным материалом. Унисонная тема хора (ц. 1) решена в духе нарочито наивном. Это — детская песенка маршевого характера с четкой артикуляцией простой поступенной мелодии. В хоральных фрагментах, напротив, обыгрывается фактура и гармонические обороты духовной музыки (такт 7 после ц. 1).

Жалобы грешника дали выход совсем особой эмоциональной струе, сущность которой — остроконечное выражение страдания и страха. С нею связан ряд «омрачающих» интонационных средств — нисходящие альтерации минора (с акцентом на II низкую), утрированные форшлагами и переченными «интонации вздоха» в оркестре и в голосе (такт 6 после ц. 3).

Перед репризой, в кульминации песни (ц. 6), таинственная миниатюра уступает место развернутому оркестровому эпизоду. Настроенное текстом песни воображение угадывает в музыке картины будущих мук грешника, нарисованные в тоне остроконечного драматизма. Ощущение загадочности вызывает нарочитость «страшного» и в то же время несоответствие inferнального колорита, преувеличенного пафоса этого раздела с почти лубочно безмятежным тоном всего предшествующего и последующего изложения.

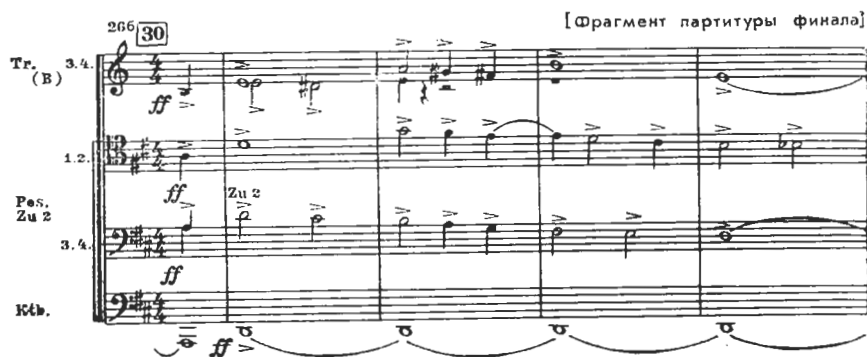
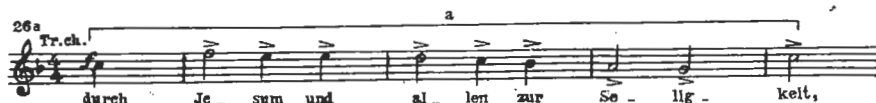
Зашифрованность авторской интонации так и не снимается. Что это — театр ангелов или за игрой стоит вечная тема горестей мира? Игра в жизнь или сама жизнь? Вопрос не получает ответа, и в этой загадочности, недосказанности, невозможности постичь до конца происходящее «на театре» скрыто странное очарование музыки.

¹ Мы не касаемся сейчас четвертой манеры хорового исполнения: имитаций колокольного звона (*bim, bam*).

В пятой части, так же как и в предшествующей, сосредоточены важные события интонационной фабулы симфонии. Обе песни «сцеплены» мотивом секунды, начинающим и завершающим каждую из частей:



Более важной оказывается линия скрытой интонационной связи с финалом (см. схему 11). Мелодия, несущая философское резюме пятой части — «durch Jesum und allen zur Seligkeit» («Через Христа все приходят к блаженству»), таит в себе два ценных мелодических зерна финала. Ее первое проведение (пример 26a), инструментально предвосхищенное в контрапункте трубы (ц. 2), звучит в коде финала у 3-го, 4-го тромбонов (26б). Второе проведение (в), в оркестре темброво и регистрово раздробленное (первый такт — у женского хора, второй — у 1-го, 2-го тромбонов), ложится в основу начальной темы финала:



26a [Фрагмент партитуры пятой части (перед 80)]

Kn. chor,
Fr. chor

1. 2. Pos.

durch Je - sun und al - len zur Se - lig - keit.

p

[тема финала]

«Торжественность — это расширение своего «я», его слияние с вечно сущим, которое в нем повторяется и в котором оно себя узнает». Эти прекрасные слова Томаса Манна (41, с. 807) словно обращены к финалу Третьей..

Окончен долгий путь, длительное восхождение, приближение к вершине сущего, имя которой — Любовь. Любовь в том обобщающем, философском смысле, который вкладывал в это слово Малер: как начало, сливающее воедино жизнь, природу, ее неиссякаемую творческую силу, бога. Чувство беспредельности того, что заключалось для композитора в понятии бог-природа, потрясавшее всю душу постижение своей причастности к «вечно сущему», самозабвенное, восторженное переживание той радости, той любви, что сливает все живое «в общем объятии», — все это в музыке финала вылилось в величественный гимн.

Вершина пирамиды — медленный финал (D-dur) — инструментальна. Одна лишь музыка выражает то душевное состояние, для которого уже трудно найти соответствие в поэтическом слове: возвышенное созерцание гармонии, переходящее в сильнейшее внутреннее волнение перед лицом всего сущего.

Эмоциональное crescendo финала нашло отражение в характерном для малеровского стиля постепенном воплощении главного музыкального образа — первой темы (A), появляющейся четырежды (схема 15).

Безмерная полнота чувства, скрытая в первой теме медленного финала, вылилась в торжественную кантилену. Царственное спокойствие мелодического и ритмического рисунка первого периода¹ создано классически чистой линией верхнего голоса, плавно устремленного вверх, а также ровным хоральным движением медленных четвертей. Но как напряженна внутренняя жизнь диалогической фактуры под гармоничным контуром мелодии! И сколько одухотворенности и внутреннего жара сообщает музыке избранный Малером тембр — струнный оркестр в наиболее напряженных его тесситурах, — отныне ведущий тембр этой темы!

¹ Тема написана в простой трехчастной форме с развивающей серединой, состоящей из 2-х предложений (b, b¹), и развернутым дополнением (d).

Лишь середина темы (построение *b*), развивающая как раз те наиболее напряженные интонации первого периода, которые вырвались из поступенного движения — повторение звука *e*¹ (такты 3-4) и терцовый скачок *g*¹-*h*¹ (такты 5-6), образующие задержание, а также восходящая альтерация среднего голоса (*a-ais-h*) навстречу нисходящему задержанию у виолончелей дает выход накопившемуся чувству. И вновь (построение *b*¹) сдержанная, медлительная речь, впитавшая в ритмическом увеличении мотив с задержанием (*fis*¹-*a*¹).

В репризе регистровое развертывание темы обновлено двойным контрапунктом октавы, обогащено скачками, возносящими голоса ввысь и рассеивающими мелодическое русло на сеть тонких, прозрачных линий. В заключительном дополнении величавое предкульминационное развертывание медленно угасает.

Эта, казалось бы, столь совершенная в своей законченности тема, ни разу, за исключением коды, не прозвучит «с начала», с первого периода, но будет включаться (*A*^I, *A*^{II}) со своей наиболее напряженной части — с середины, предложения которой переставлены (*b*^I, *b*) и оба

насыщены выразительным ритмом  у виолончелей (ц. 9).

Все возрастающую экспрессию в трех проведениях создает также постепенное напряжение связи аккордов в средних голосах темы: альтерации диатонических ступеней, проходящие септимы (ср. ц. 1, 22, 28).

Тембровое развитие темы постепенным включением оркестровых групп напоминает вступление к «Лознгрину»: сначала одни струнные (*A*), затем присоединяются деревянные духовые (реприза *A*^I), потом медные духовые, литавры (ложный ход к завершению) в *A*^{II}, *A*^{III}.

Но в финале живут и иные чувства: здесь в последний раз, уже как воспоминание, возникает то скорбное, горестное, что было преодолено в восхождении к высшей ступени сущего. Эти настроения запечатлелись в нескольких темах. В скорбном хоре струнных, хрупко звучащем в высоком регистре (тема *i*), вскоре выделяется более взволнованная мелодическая линия противосложения (*к*). Став далее самостоятельной темой гобоя, она проходит одновременно с собственным противосложением (*l*) у скрипок. В следующем проведении середины (*B*^I) отпочковывание противосложения (*т*) продолжается в теме *l*:



276 Vl. *ppp* *ppp* *k*

278 Hb I *p* *espr.* *Griffbrett* *pp espr.* *k*

279 Fl. I. Vl. *pp* *pp* *m*

С последней темой (l), звучащей в романсовом синкопированном сопровождении, в финал неожиданно врывается струя подчеркнуто земной, элегической лирики, взволнованного, открыто эмоционального выражения скорбного чувства. И если первая тема (i) интонационно связана со славянской народной песней, то вторая и третья (k, l) — с городской Lied (очень характерен общий для обеих тем патетический ход на восходящую сексту).

Противопоставление двух интонационных сфер финала в главной теме и в середине, первая из которых покоряет строгостью мелодического отбора, благородной выдержанностью, другая же — увлекает страстно, хотя и несколько тривиально выраженной лирической силой, невольно воспринимается как символ философского противопоставления вечного и преходящего, которое так важно было высказать здесь композитору.

В финале Третьей, по характеру столь не похожем на драматического типа финалы предшествующих симфонических циклов, как и в них, сильнее всего сказывается тенденция Малера к открытой форме. Правда, завязок новых интонационных линий (как во Второй

или Первой) он не содержит. Но в движении интонационной фабулы не наступает момент прекращения действия — констатации достигнутого, оно сосредоточивает в себе решающие события. Избранная Малером в финале структура — вариантная двойная трехчастная форма с кодой — трактована им чрезвычайно динамично. Лишь в коде, то есть фактически в последних минутах звучания грандиозной симфонической концепции разрешает Малер интонационную коллизию симфонии: противоборство «будящего», жизнеутверждающего, гармоничного и — скорбного, отрицающего начала. Первое олицетворяет теперь тема финала, синтезирующая и образно перевоплощающая все интонационное развитие начального зерна вступления к первой части. Второе — реминисценции кульминаций-переломов из первой части, построенные на мотивах «низвержения», здесь — трансформированных.

Трижды возникает в финале интонационная коллизия (такт 6 после ц. 6; ц. 19; такт 10 перед ц. 23), в которой скрещиваются антагонистические мотивные сферы, и каждый раз проведение мелодической линии финальной темы неизменно пресекается драматическим переломом с «мотивами отрицания». О подлинном преодолении низвергающего, пассивного начала можно говорить лишь дальше, когда после третьей, генеральной кульминации (4 такта перед ц. 23) и динамического спада за нею вновь звучит второй мотив «низвержения»:

The musical score is written for woodwinds (Flute, Clarinet, Violin) and strings (Bassoon, Violin, Viola, Cello, Double Bass). It consists of two systems of staves. The first system includes a Flute (Fl.) part starting at measure 25, marked 'Langsam' and 'pp'. The second system includes a Bassoon (Br.) part, a Clarinet (Cl.) part, and a Violin (VI.) part, all marked 'molto rit.'. The string parts (Vc. Kb.) are marked 'ppp'. The tempo is 'Langsam' (Slow) and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The score is in G major and 4/4 time. The first system ends with a 'rit.' (ritardando) marking. The second system ends with a 'ppp' marking and a 'Vc. Kb.' marking.

Но теперь он слышится в высоком регистре в хрупком звучании малой и большой флейт на фоне тремоло скрипок, как бы вознесенный в высоту, уже не доступный земному чувству. Только здесь скорбь словно отступает, становясь прошлым, и главная тема финала проходит в наиболее совершенном и законченном облике, начинаясь в сера-

фически далекой звучности меди еще как видение и завершаясь торжественным, царственно грандиозным утверждением.

В заключительном дополнении к коде (ц. 30) находят завершение и интонационные нити, тянущиеся от четвертой и пятой частей. В верхних голосах (Малер подчеркивает эту линию звучностью деревянных духовых раструбами вверх) слышится мелодическая линия, близкая к резюмирующей фразе четвертой части, текст которой — «Но всякая радость стремится к вечности». В медной группе (см. пример 266) звучит мелодия философского резюме пятой части — музыка к словам «Через Христа и все (придут) к блаженству». Так, лишь увенчивая вершину пирамиды, в последний миг звучания симфонии, длящейся полтора часа, композитор связал в один узел окончания всех интонационных нитей, все тематические резюме, олицетворяющие философскую идею симфонии: тягу всего живущего к гармонии, к вечной радости.

Быть может, Малер-мыслитель предъявил слишком большие требования музыкальному искусству, и его грандиозная философская концепция (в сущности, идеалистическая), нагруженная сложной сетью внутренних нераскрытых литературных ассоциаций, остается для слушателя не воспринятой или воспринятой лишь частично. Ощущая это, композитор снял все программные указания, представив фантазии слушателя свободно и своевольно идти вслед за эмоциональным развитием музыки.

Быть может, мы встретились здесь с неподчинением музыкального материала общему замыслу симфонии, что наиболее заметно проявилось в первой, меньше — в третьей части. Помимо того, музыка второй и третьей частей слишком изолирована от общей интонационной линии симфонии. Малер ясно чувствовал эти недостатки. Противоречие замысла и выполнения, выразившееся в известной разобщенности цикла, постоянно отмечается и слушателем.

Наиболее цельны как раз те разделы, где усиливается напряжение интонационной фабулы симфонии. Три завершающие «пирамиду» части, в которых с такой силой запечатлено видение последних ступеней развития сущего, как представлял их себе Малер, захватывают красотой музыки, совершенством воплощения идейного замысла. Захватывают и заставляют простить все негармоничное в этой симфонической грезе о гармонии.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

- Ведь все ради этой строки написано?
- Как всякие стихи — ради
последней строки.
- Которая приходит первой.

М. Цветаева. «Нездешний вечер»

(Диалог Марины Цветаевой
и Михаила Кузмина).

В большей степени, нежели о любом другом сочинении Малера, о Четвертой можно сказать: симфония, родившаяся из песни. Этой песней стала вокальная миниатюра для голоса с оркестром «Мы вкушаем небесные радости», или «Райское житье», на текст из «Волшебного рога мальчика»¹. Малер написал ее в 1892 г. в Гамбурге² во время работы над Второй симфонией, которая была еще очень далека от окончания. Характерно, что песня «Wir geniessen die himmlischen Freuden» («Мы вкушаем небесные радости») писалась в один год с другой песней — «Первозданный свет». Их сближает и философская проблематика, и общая судьба: статья через некоторое время частью симфонического цикла (песнь «Первозданный свет» через два года ушла свое место во Второй симфонии). Что касается песни «Мы вкушаем небесные радости», то нужна была огромная внутренняя работа, прежде чем заключенная в ней идея воплотилась в законченное, стройное целое, в котором, казалось бы, все организовано единственно возможным образом, — в Четвертую симфонию.

Наброски заголовков открывают нам любопытнейшую страницу в истории песни. Начав писать Третью, композитор решил сделать «Райское житье» финальной, седьмой частью симфонии, дав

¹ В сборнике «Волшебный рог» песня называется «Небо полно скрипок» («Der Himmel hängt voll Geigen»). Стихотворение возникло около 1774 или 1778 г. из песни Петера Марцелина Штурма «После крестной муки» (P. M. Sturm. «Nach Kreuz und ausgewandenen Leiden»). Мелодию, сочиненную Штурмом на близкий текст — «Auf eitle sündhafte Freude» («На суетную, греховную радость»), — распространил в своем альманахе Фридрих Николаи (87, с. 126). Малер выпустил из текста четыре строки последней строфы.

² Титульный лист рукописи партитуры песни гласит:

“Das himmlische Leben”.

(Gedicht aus “Des Knaben Wunderhorn”)

Eine Humoreske (Nr. 4) für eine Singstimme
mit Orchester

von

Gustav Mahler.

На последней странице имеется дата: 12 марта 1892 г. При использовании песни в качестве финала симфонии композитор, помимо незначительной оркестровой ретуши, не внес никаких изменений. Рукопись клавира песни, датированная 10 февраля 1892 г., содержит точные указания инструментов; это заставляет предположить, что песня была задумана для голоса с оркестром (92).

ей заголовок «Что рассказывает мне ребенок» (40, с. 155—156). Но через некоторое время Малер отказался от мысли использовать «Райское жите» в Третьей и решил сделать его финалом Четвертой симфонии¹.

Сравнение эскизов плана Третьей и Четвертой заставляет предположить, что они набрасывались почти одновременно: видимо «Утренний звон» из эскиза Четвертой вошел в Третью симфонию (ее пятая часть), «Райское жите», напротив, стало основой Четвертой. Столь же интересно сравнение общего музыкального материала обеих симфоний. Приводим его:

1) 4 такта до ц. 3, 4 такта до ц. 7, ц. 10 в финале Четвертой и ц. 4, 7 тактов до ц. 6 в пятой части Третьей (хорал);

2) ц. 4 (частично), ц. 5 в финале Четвертой (средняя часть) и такт 5 после ц. 3 в пятой части Третьей (средняя часть);

3) 4 такта до ц. 9 в финале Четвертой и ц. 5 во второй части Третьей;

4) заключительная вокальная фраза финала Четвертой: «dass Alles für Freuden erwacht»² и заключительная фраза женского хора (первые сопрано) в пятой части Третьей: «durch Jesum uns allen zur Seligkeit».

Планы обеих симфоний были тесно связаны. Лишь постепенно замысел Четвертой дифференцировался и развивался в совершенно самостоятельную симфоническую «юмореску», начатую с «последней строки». Несколько лет симфония ждала своего часа. Он пробил в 1899 г., когда композитор принялся за сочинение музыки Четвертой. Симфония писалась в Майерниге и Вене и была закончена в 1901 г.³

Песня, которая пришла «первой», определила в симфонии буквально все: образное содержание, внутреннюю программу, тематизм. Из песни родилась камерность Четвертой, миниатюрность размеров (конечно, относительная: симфония длится 54 минуты), отношение к оркестру, как к дифференцированному малому составу с тенденцией приближения к камерному ансамблю солистов. «Собственно говоря, я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров», — признался позже композитор (40, с. 492).

¹ П. Беккер (68, с. 145, 358) публикует имеющиеся в его архиве наброски плана Четвертой: Sinfonie № 4 (Humoreske). № 1. Die Welt der ewigen Jetztzeit (Мир бесконечного настоящего), G-dur. № 2. Das irdische Leben (Земная жизнь), es-moll. № 3. Caritas (Милосердие), H-dur (Adagio). № 4. Morgenglocken (Утренний звон), F-dur. № 5. Die Welt ohne Schwere (Мир без тягостей), D-dur (Scherzo). № 6. Das himmlische Leben (Райское жите), G-dur.

Вызывает интерес предполагавшееся Малером включение в симфонию песни «Земная жизнь» в es-moll.

² Чтобы все пробудилось для радости (нем.).

³ Указываемая обычно в работах о Малере дата окончания симфонии — 1900 г. требует уточнения. Как сообщает Э. Ратц (92), в рукописи содержится единственная дата — дата окончания второй части: Вена, 5 января 1901 г.

Образный строй Четвертой определил то особенное в музыкальном языке, что нередко ставит в тупик слушателя, впервые знакомящегося с произведением. Необычность этого языка состояла не в его сложности, а как раз наоборот — в его эпатирующей простоте, порой «старомодности», в чистосердечность которых современники отказывались верить, полагая, что композитор издевается над публикой. Свидетельство тому — холодное противодействие со стороны оркестра при разучивании симфонии Венскими филармониками, скандальные премьеры в Мюнхене 25 ноября 1901 г., во Франкфурте, Берлине, Вене.

Скрытый источник подобного воздействия Четвертой заключен прежде всего в гротескной карнавальной образности текста «Мы вкушаем небесные радости», оставившей неизгладимый след в музыке (см. об этом во Введении, с. 25—26). «Святая Марта будет кухаркой» — вот «правило» игры бедняков (подобный мотив можно найти и в немецких народных сказках, хотя бы в сказке «Мужичок на небе» из собрания братьев Grimm). Знаменательно, что Малер не только с поразительной остротой почувствовал забытый смысл народных образов текста, но и поднял на поверхность их глубоко скрытую амбивалентность, уже с трудом слышимую современником. В музыке Малера святые словно остаются в воображении народа при своих нимбах, им не отказано в знаках нарочитого благоговения. Стилизация хора (близ ц. 3, 7, 10 финала) при упоминании о прислуживающих беднякам святых тончайшим образом оттеняет этот момент текста. Так же и в повествовании о небесных радостях бедняков музыка финала проникнута ощущением ирреальности ситуации; серьезность и игра перемешаны в ней, образуя поистине фантастический сплав. Таков один из источников острого взгляда на мир в музыке финала, а вслед за ним и остальных частей симфонии.

Но в Четвертой есть еще один аспект, отсутствующий в тексте. Рассказ ведется от лица ребенка, видящего на небе исполнение своих земных грез. В таком преломлении народный сюжет приблизился к жанру «святочного рассказа», положившего основу ряду литературных произведений второй половины XIX века. В 1876 г. этот сюжет впервые был поднят Достоевским до высоты подлинного произведения искусства. Рождественский рассказ русского писателя «Мальчик у Христа на елке» о замерзшем ребенке, которому в предсмертных видениях грежится елка у Христа на небе, был переведен на многие европейские языки и получил большой резонанс на Западе. Он оказал, в частности, определенное влияние на «Ганнеле» Г. Гауптмана (1893), нашу мевшую в свое время пьесу об умирающей девочке, нищей сиротке, которой представляется небо, ангелы и сам Христос. Оба эти произведения могли быть известны Малеру. Так возникает в Четвертой симфонии аспект инфантильности.

Основанный на подобной образности эмоциональный строй симфонии сам композитор определил как «...безоблачность иного, более возвышенного, чуждого нам мира, в ней есть нечто пугающее и страшное

для нас. В последней части («Мы вкушаем небесные радости») ребенок, который в своей детской невинности принадлежит все же этому высшему миру, объясняет, как все задумано» (40, с. 500). Таким образом на ирреальность и инфантильность музыки Четвертой наброшена еще и вуаль трансцендентального.

Сложный мировоззренческий сплав, прихотливое сплетение народных и культурных, философско-литературных традиций служат в Четвертой симфонии решению одной из вечных тем человечества. «Последние вопросы» этой симфонии — жизнь — смерть — бессмертие, добро и зло. И все ее неповторимое своеобразие заключено в том, что эти вопросы поставлены и ответ на них высказан остранным языком философской сказки или притчи, в котором причудливо сплелись наивность и рафинированность фантазии и музыкальной речи, огромный пласт традиционной образности и традиционного музыкального словаря и — субъективная неповторимость видения, присущая Малеру — художнику начинающегося XX столетия.

Добро и зло предстают в музыке Четвертой как обобщенно-абстрагированные категории: Гармония и Дисгармоническое. Гармония как бы воплощает в себе изначально присущую человечеству мечту о прекрасном мире, но мечту, преломленную в причудливо-субъективной фантазии художника, прошедшего школу романтиков.

Дисгармония — сила, враждебная Гармонии, нарушающая и разрушающая ее. Это и фольклорные Лихо-беда, старуха Смерть (в немецком фольклоре *Freund Hein*), и катастрофа, крушение, война — в бытии современного человека. Коллизии Четвертой — в извечной активности, агрессивности Зла. Кто же одерживает верх в конфликте? Композитор разрешает его в духе религиозной народной образности: одерживает верх Гармония, но это — Гармония «Небесных радостей», Гармония рая. И она невозможна без вмешательства высшей силы, на незримое присутствие которой намекают аксессуары и нерархия рая в тексте финала. Эта высшая сила — бог народной религии. Но только ли народной? Возможно ли для художника создать подобный триптих (жизнь — смерть — бессмертие) без глубокой веры и без внутреннего участия?

Лирика третьей части рассеивает малейшие сомнения в искренности, серьезности и религиозного чувства композитора, и сострадания его к горестям земли. Но одновременно с возвышенной верой в бессмертие в нем самом живет и дух снижающей игры. Ведь, подобно Лоренсу Стерну, он получил от бледной богини трагедии дар — постичь «все страдания этого мира» и исполниться «бесконечной жалостью», а от «розовой богини шутки» — комическую маску и шутовские бубенцы. Для того, кто стремится по-настоящему услышать Четвертую, понять юмор «...этого рода (его нужно отличать от остроты, от веселой шутки)» (40, с. 224), опаснее всего впадать в одностороннюю серьезность либо в одностороннюю скерцозность восприятия. Да, наедине с самим собою композитор умолкает, охваченный мыслями о творце, или

говорит о нем со всей присущей ему откровенностью чувства. Но в своих владениях он сам — творец.

И сотворил он небо и землю.

И сказал он: да будет добро; и создал страну Гармонии;

И сказал он: да будет на тверди небесной рай. И увидел он, что хорошо, и предался игре; и стал творить чудо за чудом. И приоткрыл он врата в рай, чтобы показать самого бога; но тотчас, ослепленный, отпрянул и умолк в смущении.

Четвертая — это философская сказка рассказанная поэтом, в руках у которого шутовской колпак с бубенцами и волшебная палочка.

Немногие симфонии Малера могут сравниться с Четвертой по обилию взаимосвязанных тем и мотивов. «Такое сочинение, — писал Малер о Четвертой, — должно заключать в себе множество живых ростков и их богатое органическое развитие, иначе оно не заслуживает названия симфонии» (40, с. 499).

Действительно, Четвертая организована в единое целое и интонационной фабулой, и интонационным единством. Все ее мотивные «~~живые ростки~~», как в фокусе, собираются в финале. Вернее, из финала песни, написанной первой, устремлены назад, в начальные части симфоний, как снопы лучей, десятки то рельефных, то едва заметных интонационных и фабульных нитей. Финал отмыкает смысл происшедшего, он — ключ и замок, но замок с секретом.

Амбивалентность финала осложнила и придала некоторую двусмысленность интонационно-фабульным связям симфонии. Расстановка сил *pro* и *contra*, принадлежность тем к миру Гармонии или Дисгармонии не всегда угадывается сразу, фабульный смысл происходящего долго остается таинственным, если вообще поддается однозначному пониманию. Трудную загадку загадал в Четвертой композитор слушателю, и в этой загадочности самой интонационной фабулы — небольшая доля притягательности музыки.

После долгого вслушивания начинают вырисовываться очертания интонационной фабулы. Тогда весь образный мир симфонии представляется трехплановым. Это — коллизия Гармонии и Дисгармонии и ее разрешение в «Небесных радостях». Если Дисгармоническое разрушает уютную идиллию мира Гармонии, то «высшая сила» — мир неба прерывает течение времени иначе. Ее появление подобно чуду. Большинство эмоциональных переходов в симфонии носит характер неожиданного сдвига или перелома: либо вторжение дисгармонических сил, либо восстановление Гармонии, либо явление персонажей рая. Такое переключение регистров в образном разворачивании цикла, эти неожиданно распахивающиеся сказочные двери, врата, за которыми скрыто нечто пугающее или нечто прекрасное, в немалой степени создает ощущение сказочности происходящего. Наметим же веки интонационной фабулы в Четвертой (см. схему 16).

Мир Гармонии раскрывается в экспозиции первой части, начало коллизии падает на разработку. Здесь Дисгармоническое предстает как искажение Гармонического, как причудливая трансформация материала экспозиции. Лишь во второй части — апогее Дисгармонии — эта последняя обретает самостоятельный тематизм. Третья часть поднимает коллизию Гармония — Дисгармония в философско-поэтический план и, по существу, разрешает ее в религиозном духе. Однако завязки тем рая уже появлялись на протяжении трех начальных частей, которые составляют своеобразную предысторию «Небесных радостей». Это — второй (ц. 10) и четвертый (ц. 16) разделы разработки первой части, первое и второе трио второй части (такт 16 после ц. 3 в партии валторны, ц. 10 в партии кларнета и ц. 11, начинающая самостоятельный эпизод), кульминация третьей части (ц. 12 и далее). Фабульные нити сферы рая завершаются «разрешающим словом», высказыванием философского резюме симфонии в финале: «Мы вкушаем небесные радости» (ц. 1) и «Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen» («Ангельские голоса ободряют душу», ц. 15). Чрезвычайно важная в смысловом отношении последняя резюмирующая фраза финала: «...dass Alles für Freuden erwacht» («Чтобы все пробудилось для радости») — в интонационном отношении несколько выпадает из музыкальной фабулы Четвертой. Перед нами след интонационно-фабульных связей с Третьей симфонией, а именно с философским резюме песни «Три ангела пели»: «...durch Jesum und allen zur Seligkeit».

Интонационная фабула Четвертой симфонии довольно четко прорисована ладотональными средствами. Основной тональный треугольник — G-dur — e-moll — E-dur — возник уже в песне «Мы вкушаем небесные радости» и определил собой тональный план всей симфонии. Сфера Гармонии неотделима от основной тональности G-dur. Такова экспозиция первой части, заканчивающаяся вопреки всем канонам сонатной формы в начальной тональности, такова основная тема третьей части и, наконец, начальная тема финала, связанная, правда, уже с гармонией небесной. Имеет доминирующую тональную окраску и Дисгармоническое. С дисгармоническими сдвигами связан e-moll: начало разработки первой части, начало второго проведения репризы, где «дисгармонический» материал замещает ожидаемую главную тему (такт 6 после ц. 22), вторая тема третьей части (ц. 2), наконец, оркестровая интерлюдия и сам средний куплет финальной песни (ц. 4). Со сферой Дисгармонии связан и ряд побочных тональностей: c-moll второй части, es-moll, f-moll разработки первой части. Наконец, рай с его небесными радостями окрашен E-dur. Такова кульминация-прорыв третьей части и кода финала. Сфера небесных радостей имеет самую богатую гамму побочных мажорных тональностей: A-dur в разработке первой части, F-dur, D-dur в трио второй части.

Остается сказать несколько слов о краткой трехтактной теме вступления к первой части. Этот персонаж, отвесив приветственный поклон и побряцав бубенцами (именно этот инструмент — Schelle — применил

здесь Малер), так и не снимает маски. Он остается вне партий интонационной фабулы, но постоянно вмешивается в нее, появляясь обычно на гранях действия, словно просовывая в проем захлопывающегося занавеса колпак с бубенцами. В первой части это — грани между двумя проведениями экспозиции, экспозицией и разработкой, разработкой и репризой, между двумя проведениями репризы, в финале — грань между строфами-куплетами. Правда, иногда, как, например, внутри разработки первой части, он теряется в толпе остранных персонажей экспозиции. В финале же его появление производит эффект снижения. Здесь звон бубенцов, форшлаг у валторн *gestopft*¹, *glissandi* у валторн, фагота, английского рожка, виолончелей и прочие эпатажирующие «выходки» солистов возникают именно после благоговейного хора ла о святых.

Темы финала, как в зародыше, содержат в себе мотивы большинства тем симфонии. Часть из них рождается из четырех мотивов финальной темы (a, b, c, d):

1. 29a, IV₄, Kl., ppp. Motifs: a, b, c, d.

2. IV₁, Kl., ff. Motif: a.

3. IV₁, Br. Vc. Kb., p. Motif: a.

4. IV₁, Vc., p. Motif: a.

5. IV₁, Vc., sf. Motif: a.

¹ В известной авторской записи финала в фортепианном исполнении (см. серию «Композиторы играют свои произведения», фирма «Мелодия») Малер нарочито подчеркивает эту деталь.

6. IV_2 Hb. *a* *b*
вариант

7. IV_2 Kl. *b* *a* *pp*

8. IV_3 Vc. *pp* *b*

9. IV_4 $\frac{4}{4}$ Fl. *f* *b* *pp* *f*

296 Hb. Kl. Hr. IV_4 $\frac{4}{4}$ *f* *b* *c*

Hb. Kl. IV_4 $\frac{4}{4}$ *f* *b* *c* *9*

Fag. *ff*

IV_4 $\frac{4}{4}$ *p* *b* *5*
nicht ellen
Jo_han_nes das Lämmlein aus_las_set, der Metz_ger He_ro_des drauf pas_set!

298 IV_2 *(pp)* *c*
Sanct Pe_ter im Him_mel sieht zu!

2. *IV₃. 2. Vl.* *ppp*

3. *IV₃. 3 Tr.* *ff*

1. *29r IV₄. Flvl.* *ppp* *f*

2. *IV₃. [2] Hb.* *klagend sehr ausdrucksvoll* *p* *f* *pp*

3. *IV₃. Br.* *f*

4. *IV₄. Vl. p.* *f* *pp*

5. *IV₄. [4] Hb.* *p* *f*

6. *IV₂. Horn* *f*

7. *IV₂. 1.2. Hb.* *pp* *f*

Пунктирная ритмика некоторых тем симфонии также связана с ритмикой финальной темы.

Минорный вариант песни и хорал в ее середине также порождает ряд тем (см. пример 29 б, в). Наконец, тема коды финала дает свою серию мотивов. Часть из них образует лирическую струю, часть скерцозную (см. пример 29 г). Так, задача сделать организм симфонии «...единым, без всяких швов и связок», так как «...в нем не может быть ничего неорганичного» (40, с. 500), потребовала от композитора искусства совсем особого рода: филигранного мотивного шитья одной нитью, почти не оставляющего места интонационным контрастам классического типа, на которых обычно строилась симфоническая коллизия.

Итак, перед нами — «страна Гармонии». Ее границы замкнуты рамками экспозиции сонатного *allegro*. В мире Гармонии нет противоречий, нет и ощутимых контрастов. Каждая из тем на свой лад поет о доброте и уюте, неспешной размеренности, безоблачности. В темах главной партии ощущение гармонии раскрывается в безмятежно-непринужденном диалоге, в связующей партии (ц. 2) — в радостном, стремительном игровом движении. В побочной партии (ц. 3) — в самозабвенном пении, вызывающем в памяти своим трогательным усердием «Поющих ангелов» Ван Эйка, в заключительной партии (ц. 4) — в забавной, медлительной трусце.

Возводя страну Гармонии, Малер воспользовался старым строительным материалом — языком и формами венского классицизма. Однако к ним обращался композитор, чрезвычайно далекий от академического отношения к старому языку, увлеченный игрой с материалом. Объектом композиторской игры стали и интонационный строй, и структурные формы классической музыки.

Внешне экспозиция сонатного *allegro* Четвертой симфонии маскируется под классическую форму. Казалось бы, что как не два традиционных сходных предложения представляют собой построения А и А¹ (см. схему на с. 145)? За ними следует связующая партия, затем побочная в трехчастной репризной форме и заключительная партия и, наконец, повторение главной партии, как в экспозиции рондо-сонаты. Как будто бы налицо все признаки классической формы.

Однако привычные классические структурные «кубики» раскладываются композитором так, что в конечном счете вырисовывается тенденция к открытой форме: с формы спадают привычные старые маски, открываются варианты структуры, по-новому организующие музыкальное пространство. Композитор стремится продлить созерцание, по существу, единственного образа экспозиции, ибо страна Гармонии не знает контрастов света и тени, в ней разлит ровный, ясный свет со множеством оттенков. Это ощущение во многом создает форма: комплекс неконтрастных тем, в широком смысле слова — последовательность вариантов двух-трех мотивов, воспринимающихся как вереница подобных тем. Малер насчитывает в экспозиции семь тем (40, с. 499); можно выделить еще несколько. Центральными оказываются все же группы тем главной и побочной партий.

После того как собственно тема главной партии завершается полной совершенной каденцией (такт 7 первой части), слух начинает различать излюбленный Малером прием объединения нескольких тем, примененный им в пределах главной партии. Перед нами — двойной вариантный цикл неконтрастных тем с замещающей темой (а) во втором проведении, которая ярче исходной темы (b):

$$\begin{array}{ccc} \text{такт 4} & & \text{ц. 1} \\ a & b & b^I \\ \hline 4 \text{ такта} + 4 + 6 & & 4 + 4 + 6 \text{ (структурно)} \\ A & & A^I \text{ разомкнуты} \end{array}$$

«По-детски простая, как будто не сознающая самое себя» (67, с. 153) первая тема (a) включает в себе почти все элементы дальнейших тем главной партии: и ритм трех восьмых в затакте, и опевание звука двумя задержаниями, и поступенное движение в пунктирном ритме, и гаммообразную фразку шестнадцатыми:

Recht gemächlich
i. VI.

Br. Ve. Kb. Br. Hr. Hr. v. Ve. Kb.

pp espr. *pp leggiero*

Все эти элементы (напомним, что они — отраженный луч финальных тем) становятся в дальнейшем объектом изящной, замысловатой мотивной игры. В пределах главной партии она протекает как диалог мотивов-голосов, где каждый голос персонифицирован. Подобный диалог не предполагает контрастов, он разворачивается как обмен репликами, звучащими то одна вслед за другой, то одновременно, многоголосно. Эта беседа полна дружелюбия, непринужденности и остроумия.

Первую мысль сменяет реплика струнных басов (такты 7—9), ее подхватывает «на полуслове» валторна. Далее беседу ведут струнные басы и скрипки, галантно возвращающие басам их реплику (такты

11—12, прием свободного обращения). В разговор вступает новый «персонаж» (после ц. 1) — мотив кларнетов и фаготов, тут же стусеивающийся; поначалу он может быть воспринят как третьестепенный фоновый голос. Но в завершении экспозиции именно ему (ц. 7, пример 29 а⁵) предназначена первая роль (партия виолончелей).

Если в главной партии группа неконтрастных тем объединена диалогом, то в побочной (ц. 3) — перед нами Lied. Этот уголок страны Гармонии отведен лирическим излияниям (разумеется, в принятом здесь духе совместного, общинного чувствования), истовому пению. Ее структура — трехчастная песня, с вариантной серединой, выдающей себя за самостоятельную тему, и синтезирующей репризой. В обеих темах поющая мелодия виолончелей начинается секстовым ходом (V—III ступени), в обеих — однотипные сопровождающие голоса: pizzicato струнных басов (чередование I—V ступеней) и развитый певучий средний голос (ремарка «Ton!») у струнных, затем кларнетов. Сходны и краткие кульминации на нисходящей секунде. Главное же — родство ритмиче-

ских групп:



Натешившись игрой в «классические кубики», композитор принимается за игру в варианты структуры, то есть в те новые композиционные закономерности, которые столько лет разрабатывал в трех предыдущих симфониях. Первые такты после завершения заключительной партии (такт 6 после ц. 5) наводят на мысль о том, что начнется вариантное повторение экспозиции: звучит тема вступления, а за ней и главная партия (ц. 6), полифонически сконцентрированная в одном проведении тем. Удостоверившись в том, что наступила знакомая каденция в конце главной партии (ср. такты 2 до цц. 2 и 7), мы уже готовимся прослушать все последующие темы экспозиции. Но композитор с большим юмором обманывает наши ожидания. Вместо связующей партии с присущим ей ускорением темпа (*Frisch*) звучит заключительное построение в G-dur в неожиданно медленном темпе (*wieder sehr ruhig und etwas zurückhaltend*¹). Прервав игру, а вместе с ней и повторение экспозиции, композитор вернулся к прежней — классической раскладке формы, так напоминающей экспозицию рондо-сонаты. Ведь мир Гармонии — это мир завершенности, равновесия и покоя. Голоса-персонажи в полном согласии умолкают, в наступившей тишине (1 такт перед ц. 8) четко обозначилась граница страны Гармонии. Круг замкнулся.

Вторжение Дисгармонии в первых же звуках разработки неузнаваемо искажает очертания тем. Дисгармония — это мир Гармонии, словно отраженный в кривом зеркале.

Музыкальные средства, которыми композитор рисует превращения, происшедшие с голосами-персонажами и с темами экспозиции, отчасти

¹ Опять очень спокойно и несколько замедляя (нем.).

уже знакомы нам. Это — дадово-гармоническая, оркестровая, метрическая трансформация мотивов, вычлененных из тем экспозиции, подобная той, которая применялась в эпизоде-марше из первой части Третьей. Темы экспозиции подвергаются в разработке совершенно необычной — не драматической, не динамизирующей и даже не карнавальской — в духе Третьей симфонии — снижающей трансформации. Эта трансформация — гротескно-фантастическая.

Во втором же такте разработки мотив экспозиции не расчленяется, а дается целиком, и трансформация касается лишь гармонии и инструментовки: в истонченном, пронзительном тембре солирующей скрипки трудно узнать спокойно-благодушную реплику басов из главной партии. Фраза скрипки уведена в высший регистр, и ее звуки остаются там в пугающем одиночестве (такт 5 после ц. 8). В еще более искаженном облике предстает эта фраза позже, у двух гобоев в высшем регистре, играющих ратрубами вверх, удвоенных малым кларнетом *in Es* и кларнетом *in C* (такт 7 после ц. 11). Фантастически преломлен и другой элемент главной партии: галантный кадансовый мотив валторн, приобретающий теперь острохарактеристичные черты фрейлехса (такт 6 до ц. 9). Интонационное развитие второй части этого мотива — повторяющегося звука *staccato* — в союзе с его тембровым переосмыслением приводит к еще более острающим трансформациям: к химерическому танцу-хоралу у четырех флейт *staccato* в сопровождении таинственных звуков треугольника (цц. 13, 14). Гармонические обострения-искривления мотива, равно как и предпочтение немелодических способов игры на струнных (*col legno*, аккорды *pizzicato* на синкопах, *glissando*, флажолеты арфы) усиливают фантазмагоричность музыки.

В разработке нет ни единого мотива из экспозиции, который не испытал бы на себе воздействия Дисгармонии. Избранные Малером средства трансформации, оставляющие узнаваемым ритмико-мелодический облик интонаций, позволили композитору создать безотказный механизм фантастического «искривления» и в то же время художественно компенсировать бесконтрастность экспозиции сильнейшим контрастом с ней разработки.

Мир Дисгармонии имеет свои коллизии. Их смысл — в стремлении тем экспозиции освободиться от наваждения и восстановить мир Гармонии. Дважды на протяжении разработки в музыкальном развитии возникает попытка вырваться из власти Дисгармонии, и дважды она терпит неудачу. Эти моменты связаны с первой темой главной партии, с заключенной в ней активностью и лирической силой. Попытка восстановить гармонию и связанные с этим события определяют структуру разработки. В ней можно выделить четыре раздела (см. схему 17).

Первый содержит в себе очертания всей коллизии разработки: это — дисгармоническая трансформация тем экспозиции и попытка восстановить утраченную идиллию усилиями темы главной партии. Она пресекается резким торможением мелодического развертывания у скрипок и октавным «сбрасыванием» мелодии вниз. Дисгармоническое на-

чало остается музыкально не выявленным, как бы скрытым «за занавесом».

Следующий раздел разработки — видение «темы ответа», иллюзорное появление одного из мотивов, олицетворяющих рай, завязка в интонационной фабуле новой линии (см. пример 29 а⁹). Его тема — не хорал, а фантастический марш (ц. 10). Композитор не снижает, как в Третьей симфонии, а остраняет привычные формулы военной музыки: басы литавр темброво «транспонированы» в pizzicato контрабасов, дробь малого барабана — в трель виолончелей, звучность fortissimo — в призрачное pianissimo (за исключением флейт). Пригодился опыт имитации ударных струнной группой (мелизмы: группетто, форшлаги, трели) в Militärlied из «Волшебного рога мальчика» (1-я тетрадь №№ 1, 3). Музыка эпизода также попадает под воздействие фантазматической трансформации (такт 4 после ц. 11), превращаясь в призрачную баталию.

Третий раздел разработки начинает новый цикл дисгармонических изменений. В нем воспроизведены интонационные события первого раздела. Однако, прежде чем второй дисгармонический перелом пресечет попытки главной темы выйти из-под власти Дисгармонического, в разработке вновь возникает видение «темы ответа». Как обычно у Малера, при второй попытке оно звучит не иллюзорно, а дифирамбически. Это — четвертый раздел разработки. Здесь звучат тема «небесных радостей» (труба), тема связующей партии (дерево), а также мотивы из главной партии экспозиции. Этот дифирамбический разноголосый хор написан с нарочитой инфантильностью, отдельные мотивы напоминают мелодии детских песен. Мгновенное переключение в сферу Гармонии, свойственное этой кульминации-перелому, не обошлось, по видимому, без вмешательства «сил неба», вызванных на сцену фантазией художника. Внезапность праздничной кульминации (C-dur) разительно не соответствует кропотливым усилиям, которые ее готовят. Она не достигается, а дарится как чудо.

Однако в разгар праздника происходит второй дисгармонический перелом; его эффект подобен прикосновению палочки злого волшебника, от которого все цепенеет. Нужно обладать поистине детской фантазией, чтобы с такой серьезностью играть в злых волшебников, чтобы так осязаемо передать в музыке наступившее затем «оживание». В момент второго перелома C-dur'ные гаммки у струнных налетают и разбиваются об аккордовую преграду (бифункциональное сочетание V и II_{II}). И опять сказочная дверь распахнулась за «занавесом»: Дисгармоническое осталось мелодически неперсонифицированным, а «на сцене» — лишь деформированный мотив с — тема трубы, «искривленная» уменьшенным септаккордом (ц. 17).

Захватывающе интересен следующий, долго длящийся миг оцепенения. Воздействие Дисгармонического ощутил и персонаж в маске — тема вступления, в очередной раз «высовывающаяся», но, как и все вокруг, искаженная (трансформация интервала чистой квинты в тритон

у четырех флейт), и тема главной партии. Она появляется в том месте, где должна начаться реприза, мелодически почти неизменная, «нота в ноту», но тем не менее неузнаваемая, «неживая» (такт 5 перед ц. 18). Этот поразительный эффект создала оркестрово-гармоническая трансформация: тема перекрашена во враждебную ей тональность Дисгармонического — *fis* и *h-moll*. Она, кроме того, возникла на звуке *fis*² в тембре гобоев и кларнетов как естественное продолжение педального звука *fis*² у трубы соло с сурдиной. Вместе со звуковой окраской передается начальному мотиву главной темы и дух нежити, мертвенности, веющий вокруг трубных фанфар (Дисгармоническое, наконец, приоткрыло свою мелодическую сущность), таинственно скользящих вокруг главной темы. Реприза наступила, но Гармонии и жизни нет. Ощущение «неживой» темы создаст и ее расчленение «на кусочки»: последний звук каждого мотива затянут на полтора, затем на $\frac{3}{4}$ такта, он как бы замирает.

Чудо расколдовывания, оживление происходит в момент ферматы, оно совершается «за занавесом», в молчании и тайне. Чрезвычайно важно здесь, что композитор требует перед ферматой ровного, словно механически заведенного темпа («строго в такт») без напрашивающегося *ritenuto* и исполнения мелодии духовых «без выражения», а после ферматы — начального темпа экспозиции («Как в начале: очень спокойно, уютно»).

Итак, чудо свершилось, и перед нами как ни в чем не бывало звучит последний такт темы главной партии в первоначальной инструментовке, в первоначальной гармонизации. С величайшим облегчением воспринимаем мы это возвращение в мир Гармонии.

Реприза также полна неожиданностей, немаловажных для интонационной фабулы. Замечая связующую партию, вновь возникает «тема ответа», решенная как реминисценция в *G-dur* прорыва-кульминации из разработки (ц. 19). Лишь третья попытка становления темы «небесных радостей» увенчалась успехом: более не прерываясь дисгармоническими сдвигами, тема «небесных радостей» (партия трубы) естественно переходит в тему связующей партии (деревянные духовые), вслед за которой идут другие темы репризы. Так возникает характерная для Малера однотональная группа подобных тем, связанных на основе вариантности. Скрепляющим элементом стал вариант *a* — контрапункт у валторн и фаготов:





Однако противоборство двух начал еще не кончилось. Дважды Дисгармоническое пытается повлиять на ход репризы и незаметно вытеснить ее материал. В интонационном отношении важен намек на мотивно-тембровую трансформацию в полуторатактовой вставке (такты 5—6 после ц. 21) и в начале второго проведения репризы (такт 5 после ц. 22), аналогично такту 6 после ц. 5. Переход к ожидаемой по экспозиции теме главной партии и ее проведение (4 такта) замещается дисгармоническим материалом в *e-moll* (вставка 11 тактов). Он маскируется под классическую коду — вторую разработку, однако ничего общего со второй разработкой не имеет. Выход из Дисгармонического вновь чудесно внезапен: без изменений темпа (такт 4 перед ц. 23) как ни в чем не бывало звучит второе построение главной темы, соответствующее такту 5 после ц. 6, и далее следует аналогичное экспозиционному второе проведение главной партии и прерывающее его замыкающее построение (такт 7 перед ц. 24).

Первая часть завершается прощальной игрой с главной темой; это любованье отдельными ее гранями-мотивами — сначала задумчивое у гобоя, валторны, затем шутовское «попробую задом наперед» (ракоход у валторны), затем любовное созерцание целого во всей чистоте его линий (у скрипок, такты 2—13 после ц. 24). И вдруг с чисто детской непосредственностью перехода, еще повторяя «последнее слово» (интонация сексты), — радостный скак, бег, пение и веселый, шумный конец. Замкнулся большой круг страны Гармонии.

✓ Вторая часть симфонии — *c-moll* — написана в духе скерцо, хотя и не названа так (*In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast*¹). Гармония и Дисгармония, как и в первой части, составляют стержень музыкального развертывания, но расстановка акцентов иная: характер части определяется Дисгармоническим. Воображение композитора отталкивалось здесь, как указывали современники (68, с. 358), от фольклорного образа смерти — *Freund Hein*, образа, производившего на современников Малера особенно сильное впечатление благодаря известной картине популярного в то время А. Бёклина (102, с. 232). Возможно, что, пробиваясь сквозь эту типичную для *fin de siècle* образность, здесь были скрыты более глубокие ассоциации со средневековыми и возрожденческими «*Bilder des Todes*»² (у Ганса Гольбейна и др.), главное действующее лицо которых — гротескная фигура убивающей и смеющейся

¹ В спокойном движении. Не торопясь (нем.).

² Пляска смерти (нем.).

смерти¹. При исполнении и напечатании симфонии Малер снял подзаголовков «Freund Hein spielt auf»², и как намек на зловещего скрипача в партитуре сохранилась лишь ремарка в партии солирующей скрипки: «Wie eine Fidel»³.

Этому сумрачному образному миру противостоит Гармоническое. Многочисленные музыкально-фабульные связи с финалом, текст которого разъясняет смысл событий «предыстории», дают понять, что Гармония второй части относится уже к области «небесных радостей». Обе образные сферы постоянно сменяют друг друга, структурно организованные в стройную двойную, трехчастную форму с развернутым трехчастно расчлененным первым разделом. Рефрен связан с Дисгармоническим, все срединные разделы — с Гармоническим. Ладовой контраст — C-dur, F-dur, D-dur на одном полюсе; c-moll — g-moll на другом — делает это противопоставление образов предельно четким. Однако и эта тяготеющая к концентричности композиция с педантично выполненными репризами одушевлена сквозным интонационным движением: в недрах первого и второго трио зреет заключительная тема финала («Die englischen Stimmen ermuntern die Sinne»). Ее становление (в пределах второй части) завершается в ре-мажорном вставном разделе (ц. 11). Этот эпизод-прорыв благодаря своему местоположению в третьей четверти композиции создает важный для симфонии смысловой акцент: здесь в кульминации находится завязка темы финала.

Связующим звеном между двумя музыкальными образами оказывается тема валторны. Нарочито простой и в интонационном, и в ритмическом отношении, этот примитив напоминает своей законченностью детскую песню (см. пример 29 г⁶). В дальнейшем эта тема-тембр уподобляется своеобразному комментатору событий в духе немецких старинных рыночных певцов-рассказчиков (Bänkelsänger). Неизменно возникая на крупных гранях формы, она словно представляет слушателю важнейшие темы в их контрастной череде: оба трио и все рефрены (такты перед ц. 3, 5, 9 — здесь валторну замещает труба, ц. 12). Помимо того, валторна как бы «комментирует» происходящее в рефренах (ц. 5, 7), сопровождая тему в качестве партии obligato. Так возникает странное несоответствие характера исполнения в партии солирующей скрипки («leidenschaftlich»⁴ — ц. 5) и в партии валторны («lustig hervortretend»⁵ — 14 тактами позже, «lustig» — 14 тактов после ц. 7), олицетворяя само происходящее и рассказ о нем.

Вслед за вступлением словно нажимается рычаг, и все вдруг начинает двигаться вкось и вкось со зловещей механичностью. «Венская» формула сопровождения — большое или малое трезвучие — деформи-

¹ Трудно сказать, был ли знаком с ними Малер, но именно эти ассоциации возникли у его младшего современника П. Беккера (68, с. 157).

² «Смерть наигрывает» (нем.).

³ Как скрипка (нем.).

⁴ Со страстью (нем.).

⁵ Весело выделяясь (нем.).

руется, превращаясь в увеличенное, лейтгармонию рефрена. Линии флейт и кларнетов образуют пронзительные перекрещивания. Через два такта на них наползает и соло скрипки, ради напряженности звучания перестроенной на тон выше. Наконец, в механическом кружении нащупываются ладотональные рамки — с-moll — и начинается тема (1—10 такты). Но «трусящее», темброво истонченное и пронзительное движение солирующих голосов, где каждый самостоятелен и ритмически, и мелодически, продолжается. К концу репризы при появлении аккордов pizzicato тема обретает мрачную щеголеватость *danse macabre*.

Сколь зловеща фантастика мира Дисгармонии, столь же ясен постепенно открывающийся мир «небесных радостей». В противоположность ладотональной неустойчивости рефрена тема середины скерцо (C-dur) и музыка трио (F-dur) подчеркнута тяготеют к гармонической устойчивости. Музыкальная мысль после прихотливой и опасной игры на острие ножа словно отдыхает, покаясь на опорах тонических органических пунктов и оркестровых педалей, с которыми она не расстается ни в одном из отклонений (ц. 1). Это пристрастие к органическим пунктам тоники по всем регистрам придает кружению мелодического рисунка сходство со звучностью некоего таинственного механического инструмента (не из райского ли оркестра св. Цецилии?).

Трио отличает чисто детская приветливость и общительность. Характер музыки очерчен в трех певучих темах-дуэтах гомофонного склада; в первом преобладают черты лендлера. В инфантильном мире первого трио возникают многочисленные интонационные намеки на тематизм «небесных радостей». Таков мотив двух гобоев, в финале «расшифровывающийся» как мотив придворных музыкантов св. Цецилии:



Такова и готовящая «завязку» темы «Die englischen Stimmen» мелодия в первом трио, возникающая у валторны¹ (33 а), во втором у кларнета (33 б). Внезапное введение у кларнетов D-dur (33 в), подкрепленное оркестровым tutti на pp и замедлением темпа, вновь создало эффект распахнувшихся сказочных врат:

¹ В книге Р. Шпехта (102, с. 233) первое появление финальной темы указано неточно, а ре-мажорный раздел ошибочно назван кодой.



На сей раз за ними открылся рай.

Законы режиссуры целого потребовали от художника «опустить занавес» над открывшимся «видом на рай» и вернуть действие во власть Freund Hein. Последний рефрен второй части наиболее причудлив. На прощание, словно хихиканье, звучит мотив пульсирующего трезвучия у гобоев в притворно праведном облике — в виде мажорного трезвучия.

И вот внутренний взор художника, его душа устремились к созерцанию самого высокого, самого сокровенного, доступного, как ему кажется, всем и мудрецу, и ребенку, — к возвышенному религиозному созерцанию бога, к мыслям о земле и небе, о грядущем бессмертии. Такова идея медленной части — *Ruhevoll* (Poco Adagio). Теперь композитор серьезен, как в самые торжественные мгновения своих творений.

Тема, которая неизменно связывается у нас с образом созерцания, написана так, будто композитор располагал только струнной группой симфонического оркестра, хотя в изложении темы участвуют и гобой, и фаготы, и валторны. Начиная изложение темы с уменьшенного состава струнных (альты, виолончели, контрабасы), а позже вводя весь струнный оркестр, Малер создал иллюзию включения все новых и новых групп инструментов. И это нарочитое самоограничение понятно. Плотность и материальность звучания, присущие большому оркестру даже при самой тончайшей инструментровке, вряд ли смогли бы передать одухотворенность созерцания в неуловимый момент его зарождения и вместе с тем — глубокую растроганность. Это чувство, так неразрывно связывающее в себе дух и душу, растет, ширится и в миг, когда оно кажется уже безмерным, медленно отпускает нас.

Избранная Малером форма изложения этой темы — трехкратное ее проведение (16 + 20 + 25 тактов) со все более глубокими вариантами изменениями — как нельзя более соответствует идее волнообразного нарастания и затухания чувства. В начале третьего проведения (т. 37), в момент беспредельной сосредоточенности созерцания, мело-

дический голос начинает спускаться со своих высот. Если до того в мелодии преобладала восходящая линия (34 б), то теперь — это ниспадающее (34 а), как зеркальное отражение подъема:



Этой же идее подчинена и собственно тема — шестнадцатитактный незамкнутый период. Мелодическую линию виолончелей отличает плавное секундовое движение большими длительностями, в теме всего несколько терцовых ходов, один квартовый, но они не нарушают, а, наоборот, делают более напряженным спрятанное в скрытом голосоведении секундовое движение. Каждый новый звук этой хоральной кантилены выпевается весь, до конца, прежде чем возникает новый. Опорой темы являются гулкие *pizzicati* контрабасов.

В этом исходном звуковом облике первое построение темы Росо *Adagio* больше не появится ни разу. Во всех репризах медленной части, где синтезирована двойная трехчастная форма и вариации¹ (АВА¹В¹А¹¹) музыкальный образ будет безвозвратно удалиться от первоначального, неузнаваемо изменяться.

Вторая тема медленной части (В) интонационно рождена из восходящего поступенного движения первой виолончельной темы и одного

из ее ритмических мотивов —  В басу у фагота *staccato*

мы также узнаем рисунок контрабасовых *pizzicati*. Это как бы негативное, омраченное отражение первой темы, где нет и следа ее духовного воспарения; это словно пробуждение от грез в дольном мире. Жалоба гобоя, каждый звук которого отмечен у Малера экспрессивными микро-*crescendi* и микро-*diminuendi* в сопровождении тощей, отрывистой звучности фагота, создает удивительно острое ощущение сиротливой скорбности. Оно сменяется настроением, также далеким от возвышенного созерцания. Волнообразные мотивы скрипок, оканчивающиеся задержаниями, а также сам тип мелодического развертывания настойчиво напоминают другого симфониста конца XIX века (такты 5 и далее после щ. 2, 3).

Переходящее границы мелодическое сходство с Чайковским (особенно в разделе В¹) — результат подсознательного родства эмоций, но,

¹ Определение структуры третьей части как формы вариаций на две темы (85, с. 116—117) не схватывает наиболее характерного в ней: объектом варьирования становится по существу лишь одна — главная тема.

видимо, и недостаточно строгого контроля над материалом. Вступив на путь открытой эмоциональности лирического высказывания, Малер оказался под гипнозом композитора, в творчестве которого эта область выразительности наиболее разработана. Мелодии, написанные на чужом языке, окружены, однако, такой «малеровской» музыкой, что остается лишь удивляться природе этого почти цитатного сходства. Чисто малеровское — тембровое дробление мелодии, свободная смена количества голосов (например, переход от пятиголосия к двухголосию в тактах 10—11 после ц. 2). Наконец, малеровская экспрессивность мелодии в конце каждого предложения: нисходящие скачки на сексту, большую септиму, сексту через октаву, в малеровской мотивной символике воплощающие низвержение, падение с высот, — нарочито подчеркнуты приемом глissандо у струнных и у валторн и короткими *crescendi*. Особенно выразительны низвергающиеся скачки (ff у дерева и меди раструбами вверх) в контрапункте с хроматической линией трех гобоев и трубы с сурдиной (такты 9 после ц. 3, 6 после ц. 8).

Дальнейшее развитие медленной части уникально. В процессе варьирования главная тема подвергается трансформации, которая снижает торжественность высокого созерцания первой темы. Так же, как и на образы предыдущих частей симфонии, на нее падает свет остраннения, но остраннения совершенно особого рода. Созерцательная тема оказывается втянутой в карнавальное кружение. О нем оповещает изменение темпа и размера: во втором проведении рефрена Малер требует постепенного ускорения четырехдольного движения, в третьем проведении размер становится трехдольным, затем двухдольным; четырежды меняется темп (от *Andante* до *Allegro molto*) на протяжении 61 такта. Новые темпы и размеры связаны с изменением жанровой окраски темы. В ней становятся все более ощутимыми признаки танцевальности: во втором проведении рефрена — чинной, благопристойной, в последнем рефрене — все более стремительной, затем — неудержимой. В череде танцевальных темпов особенно ярок вальс ($3/4$) и галоп ($2/4$) в E- и G-dur. Черты снижения высокого и серьезного здесь несомненны: как позже «объясняет» текст финала, тут возник чисто гротескный образ танцующих 11 тысяч девственниц и «смеющейся этому» святой Урсулы. С отмеченной здесь сферой образности *Adagio* связано другое рожденное ею свойство стиля. Вариантное мелодическое изменение темы-канвы, ее прихотливое ритмическое дробление при жанровой трансформации — основное средство удивительной и игры мастера с материалом, который только что казался бережно хранимым. А то, что здесь — игра не только развеселившихся девственниц и попавших на небо мальчиков и девочек, но и самого создателя, увлеченного стихией веселых и затейливых трансформаций серьезной музыкальной мысли, не подлежит сомнению. Стоит лишь взглянуть, с каким веселым искусством «закруживается» тема созерцания. Так, в обыгрывании контрапункта к первой теме сначала возникает его нарочито упрощенный вариант у гобоя, а затем свободно обра-

щенное его проведение у флейт и одновременно точное обращение нового варианта у струнных басов в уменьшении. Эта интонационная игра проводится как полифонический слой к почти неизменному звучанию первой темы у вторых скрипок и виолончелей (14 тактов до ц. 5).

Предел хороводной фантазмагии кладет внезапное возвращение музыки в начальный темп, что при огромном разбеге танцевального движения равносильно его остановке (ц. 11). словно чья-то рука пода-ла знак хороводу остановиться, а его участникам вспомнить о забро-шенном занятии — благочестивом созерцании (та же рука, по-видимо-му, указала мастеру, что пора оставить игру и вернуться к возвышен-ному). Это происходит в конце второго проведения темы на гармонии тонического квартсектаккорда с педалью в высоком регистре скрипок на звуке d^3 (сравни. такт 31 и ц. 11), когда валторны и фаготы ведут кантилену (виолончели сняты). Временно сохраненная трехдольность метра несколько смягчает переход от хоровода к вещательной фразе валторн, а затем (размер $\frac{4}{4}$) следует третье построение начальной темы в созерцательном ее облике.

После завершения темы в G-dur, после возвышенно проникновен-ного ее «ухода», когда медленная часть должна окончиться, происходит нежданное: в наступившей тишине словно разверзлись земные пределы и открылось видение рая.

Но сначала тема не слышна: ослепленным глазам как бы предстает лишь свет — ми-мажорный аккорд tutti с потоком встречающих фигура-ций струнной группы. Лишь через несколько тактов изливающегося на нас сияния возникает у трех труб (раструбами вверх) прощальный мо-тив только что звучавшей темы (нисходящая секунда) и, наконец, про-возглашается четырьмя валторнами то, ради чего и было откровение: начало темы «небесных радостей» (6 тактов до ц. 13). Последние не-сколько тактов Adagio подобны нескончаемому вздоху после небывало-го радостного потрясения. Малер завершил его мерцающим аккордом D-dur, в доминантовой тональности обеих последних частей.

✓ И вот в финале (Sehr behaglich¹) симфонии ее философское ре-зюме высказано детскими устами «В последней части («Мы вкушаем не-бесные радости») ребенок... объясняет, как все задумано» (40, с. 500). Поет женский голос — сопрано, но мыслится детский².

Казалось бы, заключительная Lied представляет собой финал в ду-хе классической тенденции к замкнутой форме. Действительно, в пер-вых же его звуках коллизия цикла разрешена, Гармония достигнута, и именно в первой строфе изречено философское резюме симфонии: «Мы вкушаем небесные радости». Однако развитие интонационной фа-булы лишь вступает в область наибольшей концентрации мотивных

¹ Очень благодушно (нем.).

² Ремарка в партитуре: «Голос с детски веселым выражением; без малейшего пародирования».

связей. Подобно микрокосму, финальная песня содержит в себе оба полюса: и Гармоническое, и Дисгармоническое — ведь это «последняя строка», «которая пришла первой». И от начального «Мы вкушаем небесные радости» к заключительному «Чтобы всё пробуждалось для радости» лежит преодоление Дисгармонического в его трансцендентальном своеобразии.

Текст этого раздела песни («Johannes das Lämmlein auslasset»¹) особенно насыщен снижающей травестией образов Священного писания. Насколько важен был Малеру образный строй этого фрагмента, ясно по тому, что в музыкальной форме ему отведен самостоятельный раздел (B), и сниженные образы Евангелия приобретают в музыкальном воплощении оттенок горестной омраченности. Дальнейшее образное разворачивание песни (A¹) восстанавливает пошатнувшуюся было гармоничность мироощущения и делает акцент на материальных радостях райского житья. Но песня заканчивается не картиной жующей, обжиральной Шлараффии; в коде (раздел C) возникает другой аспект амбивалентной гротескной образности: выход в возвышенное, духовное, орфическое. Последнее, высшее наслаждение небесной жизни, последняя цель сущего — в ангельской музыке, пробуждающей к вечной радости всё и вся: «Ангельские голоса ободряют душу». Так образность текста подсказала композитору структуру песни. Ее крупный план тяготеет к строфической сложной трехчастной форме с кодой — АВА¹С. В то же время средний раздел — В — благодаря оркестровой ригурнели а¹ воспринимается как свободный вариант первого — А (мы полагаем необходимым учитывать в пропорциях строфической формы все оркестровые ригурнели). В более мелких членениях возникают черты рондо с рефреном (а) и четырьмя эпизодами (b, c, d, f), в завершении которого появляется самостоятельная тема коды (e). Все крупные членения прослоены второй оркестровой ригурнелью (x) на теме вступления к первой части (см. схему 18).

Сплетение плотских и духовных радостей, отраженное в наивной душе ребенка, наложило неизгладимый отпечаток на музыку песни. Она полна простодушия и лукавства, какой-то странной истовости и загадочности. Идущие от детской песни интонационная простота и наивность сочетаются в начальной теме с едва уловимым налетом таинственности. Следы ее в первых же звуках вступительной ригурнели: в настойчивом многозначительном повторе-раскачивании на звуке d² то с форшлагом у кларнета, то со вспомогательным звуком e¹, в распеве слова «himmlischen» наивным детским голосом.

Следы загадочности и в зыбкой фактуре баса — гулкий звон арфы и глиссандо виолончелей с сурдиной в ригурнели, «курлыкающие» звуки басовой линии кларнета в низком регистре и фагота в высоком, и в эфемерности инструментальных голосов с «чирикающими» форшлагами и трелями скрипок (такты 7—9, 18—19), и в скандированной выра-

Иоанн выпускает я

¹ «Иоанн выпускает ягнечка».

зительности отдельных интонаций — увеличенной кварты на слове «im Himmel», уменьшенной квинты на слове «sanftester Ruh» («сладостный покой»), которые тревожно приковывают внимание на фоне белой диатоники темы.

Сочетание наивности и таинственной многозначительности (посвященности невинных) составляет очарование и дальнейших разделов финала. Середина — В — омраченное повествование о «моральных проблемах» райского житья. Предваряющая ее оркестровая ригурнель — это своего рода дисгармоническая трансформация темы финала средствами лада (минор) и инструментовки, отчасти напоминающая сдвиг в начале разработки первой части. Прозрачная тема финала тревожно и огрубленно звучит у валторны, двух гобоев и двух кларнетов *forte*. Следующая затем вокальная строфа отличается тонким лукавством. Наивно бесстрастное повествование сопрано сопровождается ламентацией гобоя (интонация вздоха — нисходящая секунда с форшлагом) — дань сострадания судьбе «невинного ягнечка» (ц. 5). Во втором проведении темы ламентация приемом двойного контрапункта октавы переносится в бас (ведь речь идет о закалываемом быке) и звучит в сложном тембре контрабаса соло, валторны и басового кларнета. Горький юмор, оттенок игровой скорби еще более заострен.

Но вот моральные проблемы отброшены, и рай безмятежно предается плотским радостям (разделы *a^{II}*, *d*). Детски веселый напев вокальной партии (эпизод *d*) окружен стремительным движением в оркестре (оно было и раньше — в эпизоде *b*). Это струящееся, порхающее-воздушное (тембр скрипок, флейт) течение шестнадцатых долей, в которых есть что-то от птичьей хлопотливости, — не что иное, как свободная реминисценция из второй части Третьей симфонии (ц. 5).

В чередѣ различных тем время от времени возникает ригурнель (*x*) — реминисценция темы вступления, а в виде каденции к каждой строфе песни появляется хорал в момент упоминания святых и ангелов (многим песням Малера свойственна тождественность каденций при различии начальных построений в строфической форме). Малер написал его в нарочито архаической манере: хорал гармонизован параллельными октавами и квинтами, что сближает его с октавными и квинтовыми микстурами органного письма (63а, с. 64).

Наконец мотивы сытости отступают, и обитатели рая предаются духовным радостям небесного житья: «Нет на земле музыки, которая может сравниться с нашей». Этой строфе (*a^{III}*) Малер предваряет ремарку: «Очень нежно и таинственно до конца». Дымка таинственности окутывает коду с первого до последнего звука. Как отдаленные переборы струнных инструментов, раздаются фигурации арф в низком регистре (контроктава), причудливые, тихие звуки неведомых волюнок — протянутые ноты английского рожка с форшлагом, которые кто-то (чуть позже мы узнаем, что «Цецилия со своими родственниками — отличные придворные музыканты») с усердием возобновляет. На этом эфемерном фоне возникают новые темы. Одна из них (ц. 14) появля-

лась ранее — в вокальной партии раздела A¹ (такты 7—9 после ц. 7) как вариант-контрапункт к основной теме финала. Эмансипировавшись в коде, она способствовала созданию типичной для малеровского долгого временного развертывания группы подобных тем-вариантов. Другая — тема последнего философского резюме — обрамляет коду. Таинственны скольльзящие звуки скрипок *glissando* с сурдинами, таинствен вещей распев и *glissando* сопрано на словах: «Даже святая Урсула смеется этому». Проникновеннейшим и наивным лиризмом окружил Малер наслаждение небесной поэзией и небесной музыкой, перед которым отступают все материальные соблазны Шлараффии. Этот неповторимый апофеоз Духовного композитор транспонировал в «тональность» трансцендентального: финал заканчивают найденные в последних тактах Третьей симфонии переборы тонического — доминантового баса, но звучат они не у литавр ff, а у арфы *morendo*. Как самое сокровенное, бережно и задумчиво произносит сопрано последние слова: «Чтобы все пробудилось для радости», — и эта тончайшая радость Поэзии находит путь ко всем сердцам.

Создавая в Четвертой симфонии мир Гармонии, Малер обратился к языку прошлого: к музыкальному материалу венской классики и народной детской песни. И та и другая языковая струя — и музыкальное искусство XVIII века, поры зарождения симфонии, и детская песня — неизменно ассоциировались у композитора с идеей «золотого века», стали для него воплощением «мира безоблачности», играющего такую важную роль в симфонической концепции Четвертой. Это субъективное представление композитора опиралось на прочную общезначимую ассоциацию: в воображении человека начала XX в. язык классического искусства конца XVIII ст. неизменно связывался с гармонией, идиллией.

Использование музыкальных форм, языка другой эпохи — важнейшая черта стиля Четвертой симфонии. В этом отношении Малер не представляет единичного явления; напротив, все искусства, начиная с последних десятилетий XIX в., проявляют заметный интерес к художественному языку прошлого. Обращение искусства к формам прошедших веков имеет столь же длительную историю, как и самое искусство. И на протяжении всего развития художественного творчества оно отличалось исключительным многообразием. Не претендуя здесь ни на то, чтобы проследить историю использования в новом искусстве форм искусства прошлого, ни на то, чтобы охватить вопрос во всей его широте, мы коснемся в связи с Четвертой симфонией Малера лишь одной линии в ориентации художественного мышления на искусство прошлого, а именно линии стилизации. Само явление стилизации в искусстве также представляется нам далеко не однозначным и однородным. В нем можно, на наш взгляд, выделить несколько видов, тесно соприкасающихся, иногда переплетающихся друг с другом. Предлагаемое разделение в какой-то мере условно, но в то же время оно помо-

гает уяснить специфические признаки различного отношения к материалу в стилизации.

I. Новое искусство обращается к искусству прошлого в поисках близкого ему в данный исторический момент содержания, которое и стремится воскресить в формах искусства прошлого. Таковы попытки воскресить монументальное, эпическое, героическое искусство прошлых эпох в моменты, вызывающие исторические аналогии с ситуацией, в которой родилось воскрешаемое искусство. Один из ранних примеров — «Энеида» Вергилия, возрождающая героико-патриотический эпос в духе греческого эпоса («Илиада», «Одиссея») и в его традиционных формах. Такого рода искусство не ощущает себя стилизующим, хотя по существу представляет собой стилизацию. Его жизнеспособность определяется тем, есть ли в нем элемент творческого переосмысления форм старого современным художником, или речь идет о реставрации содержания и формы старого искусства. В первом случае искусство, обращаясь к старым формам, делает новый шаг и оставляет определенный след в истории. Примером может служить хотя бы оперное творчество Спонтини.

Его интерес к серьезной трагической опере в духе Глюка (продолжавшего линию созданной Люлли французской лирической трагедии) как нельзя более пришелся к духу времени и был поддержан при дворе Наполеона. Беря за образец «условия» и «стиль» «лирической трагедии, созданной Глюком», Спонтини «почувствовал необходимость развить в своих произведениях многие стороны, едва затронутые Глюком» (49, с. 360), и подготовил таким образом французскую большую оперу.

Во втором случае стилизация с течением времени оказывается за пределами искусства. Примером может служить имевшая место в 40-х годах XIX в. в царствование Николая I, при его личном покровительстве, попытка восстановить большой национальный стиль в архитектуре. Предпринятая архитектором Тоном реставрация старых архитектурных форм и мотивов (теремки, крыльца, система декоративного убранства в духе XVII в.), не получивших нового творческого развития, привела к созданию так называемого «древнерусского», а по существу ложнонационального, фальшивого, мертворожденного стиля.

II. Новое искусство обращается к формам искусства прошлого, видя в них свой объект. Формы старого искусства, жанры и связанная с ними традиционная тематика, язык становятся таким образом содержанием нового искусства. Использование старых форм нередко превращается в этом типе стилизации в своеобразную творческую «игру с материалом»¹. В подобном воспроизведении форм и духа искусства другой эпохи всегда есть дистанция, авторское, художническое отноше-

¹ «Наша игра есть игра со всеми смыслами и ценностями культуры, мастер играет ими, как в эпоху расцвета живописи художник играл красками своей палитры», — писал Г. Гессе (16, с. 39).

ние современного мастера к старому материалу. Эта дистанция обуславливает явную или скрытую в стилизации такого рода иронию. К подобному типу стилизации близко, а иногда сплетается с ней неразрывно пародирование, иронически имитирующее стиль письма определенных художников и даже конкретных произведений.

Второй тип стилизации получил значительное развитие в искусстве многих эпох, начиная от александрийской, когда Каллимах написал свои гимны — изощренно ироническую стилизацию архаических Гомеровых гимнов, и до наших дней.

Объектом игры с материалом нередко становились формы народного — и крестьянского, и городского искусства. К примеру, в живописи нашего времени часто обыгрываются такие народные жанры и связанные с ними мотивы, манера письма, как вывеска (М. Ларионов, Ю. Шукин), лубок (Т. Маврина), роспись подноса (И. Машков); особую разновидность составляет детский рисунок (П. Пикассо, П. Клее, Ганс Эрнст). В музыке — различные типы народных представлений («Петрушка», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского), прибаутка, детская музыка.

В других случаях объектом стилизации оказываются формы и язык профессионального искусства определенного периода и стиля. Несколько картин П. Кончаловского представляют собой обыгрывание сюжетов и композиций конкретных полотен старых мастеров. Таковы «Лежащая женщина (с зеркалом)», имитирующая «Даная» Тициана, «Автопортрет», имитирующий рембрандтовский автопортрет с Саскией, «Автопортрет с больным ухом» — вариация на «Автопортрет с отрезанным ухом» Ван Гога. Так возникла Восьмая симфония Бетховена, юмористически обыгрывающая язык и формы классицистского искусства конца XVII в. (стиль, созданный Люлли) и ранней венской классики (32, с. 30—31). Так через сто лет после нее возникла «Классическая симфония» С. Прокофьева, иронически ориентированная на язык и формы Гайдна. Подобного же рода художественные задачи ставил себе Стравинский в «Пульчинелле», «Поцелуе феи».

III. Новое искусство обращается к формам старого искусства для выражения содержания, не присущего старому искусству, а выдвинутого новым историческим периодом. В отличие от первого вида стилизации, этот тип воскрешает формы старого искусства не в серьезном, академическом тоне, а с непременным привкусом иронии. В отличие от второго типа стилизации, третий тип не ограничивается тем, что делает формы искусства прошлого содержанием нового искусства. Оставшись объектом художнической игры, материал старого искусства поставлен на службу проблематике нового искусства, становится частью новой художественной концепции. Таким образом, третий тип стилизации с первыми двумя соприкасается очень тесно, так что порой между ними (особенно часто между вторым и третьим) трудно провести грань.

Грусть художника, стоящего на пороге «неслыханных перемен» и ясно ощущающего близящееся крушение старого мира, грусть по «зо-

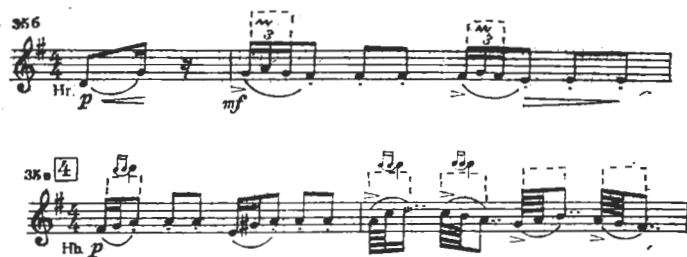
лотому веку» — одна из ведущих идей в творчестве мастеров группы «Мир искусства» в России рубежа XIX—XX вв. Почти все художники «Мира искусства» видели «золотой век» в уходящем прошлом. Но каждому из них грезились как идеал прошлого своя эпоха минувшего, иная страна и уклад. Отсюда — различие объекта стилизации, различие стилизуемого материала. А. Бенуа обращался к эпохе Людовика XIV, объектом его «игры» стал «галантный жанр», созданный Ватто в совокупности его сюжетики, образности, настроения и манеры письма. В таком же духе Лансере обращался к Елизаветинской эпохе в России, Кустодиев — к русскому купеческому укладу. Отличительная особенность стилизации «Мира искусства» — меньший акцент на использовании старых форм и внимание к стилизации самой образности, которая несет в себе одновременно печать иронического и поэтического отношения. К тому же роду стилизации близка серия античных рисунков Пикассо. Обращение к античным образам в преломлении графической манеры Энгра является важнейшим средством для создания концепции, которую можно назвать «Жизнь — художник — творчество»; символом вечно-живого орфеевского начала становится классическое искусство.

Родственное третьему типу стилизации обращение к материалу прошлого играло огромную роль в творчестве Т. Манна. Игра с библейским повествовательным материалом, вовлеченная в художественную концепцию произведения, составляет отличительную особенность стиля тетралогии «Иосиф и его братья». Игра со словарем и синтаксисом Гёте придает особый облик этически-философской проблематике «Лотты в Веймаре». Ироническое, пародийное обращение к сюжетике, образам, языку западноевропейского средневековья — житию, куртуазному роману — положено в основу романа «Избранник».

Стилизацию языка и форм XVIII в. в Четвертой симфонии Малера можно отнести к третьему типу. Игра с языком эпохи венской классики стала для композитора сильнейшим художественным средством для создания мира Гармонии, игра с языком народного «примитива» и детского музицирования помогла воплотить дух инфантильности. Так оба объекта стилизации оказались вовлеченными в философскую концепцию Четвертой симфонии.

В первой части симфонии композитор сделал предметом творческой игры различные стороны языка венской классики: мелодику, гармонию, инструментовку. В мелодике основных тем Четвертой тонко обыгрываются некоторые характерные особенности стиля Моцарта, раннего Бетховена. Такова, например, мелизматика: длинные и короткие форшлаги, морденты, группетто. Они ясно различимы слухом, хотя и скрыты «для глаза», так как записаны в уже расшифрованном виде:





От классики идут нити к поступенному, гаммообразному или арпеджированному строению мелодических линий, когда вся мелодия темы или ее отрезок представляют собой мелодическую или гармоническую фигурацию тематического значения (см. пример 29 а). Эта особенность чужого языка вполне «всерьез» вошла в интонационный словарь Малера уже в Первой симфонии. В стилизации же Четвертой с мягким юмором обнаруживается истинное происхождение этих интонаций.

Немало общего с венскими классиками и в гармонии первой части: простота гармонического строения тем, почти не выходящих из круга Т—S—D—Т, развернутые полные совершенные кадансы, с еще не утраченной свежестью заключительного росчерка — S K₄₆ D T. Особенно интересна каденция перед побочной партией: доминанта связующей партии принимается за тонику в побочной партии (2 такта до ц. 3).

Обращение к языку венских классиков коснулось и оркестровой фактуры. Здесь объектом композиторской игры стали типичные приметы традиционных классических жанров и отдельные приемы оркестрового изложения. Первая тема главной партии написана в духе серенады (мелодию первых скрипок сопровождает струнная группа *pizzicato*), так часто встречающейся в раннеклассических симфониях и квартетах (например, Гайдн, симфонии №№ 15, 31, квартет ор. 3 № 5). Обыгрывается прием ранней классики, кажущийся архаическим уже в последних симфониях Гайдна, — дублирование виолончелей и контрабасов альтами в третью октаву, создающее перекрещивание баса со средними, а часто и с мелодическим верхним голосом (такты 7—9). Подобное «примитивное» голосоведение в изобилии встречается в первых симфониях Гайдна (№№ 21, 15). В связующей партии воспроизведен другой прием изложения классиков: дублированное двухголосие у струнных, к которому присоединяется педаль у духовых.

Однако в обращении к языку венской классики Малер далек от академического воспроизведения. Дистанция времени, личное отношение мастера к материалу XVIII в. очень сильны, и в этом все обаяние музыки Малера. Игра мастера XX в. с формами XVIII столетия заключается не в копировании языка прошлого, а в его переосмыслении, подчас весьма ироническом. Так, во второй теме главной партии удвоение баса в трех октавах проходит на фоне гармонической пульсации восьмыми. Довольно распространенный в классике тип пульсации (см.

главную партию первой части Второй Бетховена) воспринимался обычно как второй план; повторяющиеся аккорды инструментовались обычно в том же тембре, что и главная линия, то есть у струнных («прячущаяся» пульсация). Малер в подобном случае поручает пульсацию унисону трех кларнетов и трех фаготов *staccato*, а позже (такт 4 после ц. 1) — четырем валторнам *staccato*. Пульсирующие аккорды эпатирующе выделяются на фоне струнных басов, второстепенный элемент выдвигается на первый план. В этой гипертрофии детали, звучащей юмористически, предельно ясно ощущается дистанция времени. В связующей партии Четвертой (ц. 2), как только слух настраивается на традиционное дублированное двухголосие, Малер вводит и ожидаемую педаль. Но, вместо классической протянутой педали труб и валторн на доминантовом звуке, мы слышим хроматически сползающий с V ступени и вновь возвращающийся к ней «ёрзающий», пронзительно выделяющийся голос, инструментованный, как принято у классиков, в октаву, но двумя валторнами и тремя гобоями. Эта пародированная педаль сознательно выпячена и акцентуацией, и динамикой. Ее гипертрофированная выразительность воспринимается с улыбкой. Характерно, что Малер почти не воспользовался таким приемом, как воспроизведение архаических особенностей изложения натуральной меди.

Другой интонационной сферой прошлого, вовлеченной в Четвертую симфонию, стала для Малера народная детская песня и детское музицирование. За исключением *Roco Adagio* материал детской песни проник буквально во все части симфонии. От народной детской песни идут в Четвертой многие особенности тематизма: ясная структурная расчлененность, краткость дыхания в попевках, предельная четкость ритма и прежде всего — простота мелодии. Звуковой объем попевок — всегда диатонических — не превышает обычно четырех-пяти тонов, часты повторения звуков (см. пример 29 б, г).

Сам по себе тематизм в народном духе еще не представляет собой стилизации в том смысле, о котором мы до сих пор говорили по отношению к Малеру. Эта последняя начинается лишь тогда, когда возникает дух игры с материалом. Здесь как раз и появляется второй музыкальный объект стилизации, связанный с миром инфантильности, а именно клавирный стиль XVIII в. на заре его зарождения, то есть по сути дела еще не сформировавшееся, «детское» — в историческом смысле — мышление. Итак, народный примитив Малер стилизует в духе раннего классицизма. Детское и классическое музицирование как бы смыкаются в представлении композитора, превращаясь в символ безыскусственности, идиллической простоты мира гармонии. Объектом игры в примитив Малер делает три типа клавирной фактуры XVIII в.:

1) суховатое, «беспедальное» двухголосие (редко трехголосие, аккорды) с мелодически самостоятельным басом, отличающееся отчетливым ударом. Такого рода фактура, рожденная спецификой клавесинной игры и распространенная в первых сочинениях для фортепиано, не раз обыгрывалась Малером еще раньше, в его песнях для голоса с фор-

тепизано в жанре *Kinderlieder*. Сравним с фактурой клавесинистов:

36 a *Lustig* Г. Малер „Um schlimme Kinder artig zu machen“

mf

ohne Ped.

366 *Vif et légèrement* Ф. Дандрие. Дудочки

mf

2) гомофонная фактура с фигурацией в левой руке типа альбертиевых басов, охотно применяемая в XVIII—XIX вв. в музыке «в народном духе» и в музыке, написанной для детей:

37 „Um schlimme Kinder.“

mf

p

mit Ped.

3) гомофонная фактура с гармонической пульсацией в сопровождении (трезвучия в тесном расположении).

Само по себе возвращение к подобного рода фактуре ранней классики в конце XIX в., после расцвета романтического пианизма, — уже не что иное, как стилизация. Но Малер пошел еще дальше: классическая фортепианная фактура обыгрывается им (не только в Четвертой, но и в ряде песен) в условиях оркестрового изложения. Дистанция между художником XX в. и формами искусства прошлого подчеркнута здесь ироническим усердием (не без примеси любования), с которым композитор, владеющий всем богатством современной оркестровой палитры, воспроизводит в оркестре нарочито простую фактуру, свойственную старинной клавирной технике. В оркестровом изложении отдельных разделов Четвертой (так же, как и некоторых песен из «Волшебного рога») мы найдем все три приема клавирной

техники. Здесь и нарочитое двухголосие (иногда трехголосие) со скандированием каждой линии посредством *staccato*, акцентуации. Иногда двух-, трехголосие «обрастает» педалями, но родство с подобного рода фактурой остается как в типе мелодии, так и в скандированности изложения (трио второй части, ц. 3).

Здесь и многочисленные случаи изложения баса в духе альбертиевых басов, «приправленное» оркестровой педалью. И, наконец, привлекает внимание группа тем финала с подчеркнуто инфантильной фактурой: аккордовая пульсация, так сказать, «в левой руке» (партия валторн, ц. 9; струнных, 3 такта после ц. 9) или в «правой» (партия флейт, ц. 5). Как правило, подобная пульсация отдана деревянным духовым или валторнам, она нарочито и странно выпячена.

По всей вероятности, с такого рода ориентацией на язык доромантической эпохи связана отчасти поразительная особенность камерного оркестрового мышления Малера. Оркестровый и фортепианный варианты его песен часто почти тождественны, ложатся звук в звук, и в то же время каждой версии нельзя отказать ни в оркестровой, ни в фортепианной специфичности. Предельно своеобразна эта стилизация в оркестре в духе доромантического пианизма, в которой серьезное, поэтизирующее восприятие так незаметно переходит в ироническую улыбку.

Четвертую симфонию можно назвать вратами в среднюю трилогию (Пятая — Шестая — Седьмая). Стремление к полифонизации фактуры, заметно возросшее уже в Третьей симфонии, нашло идеального союзника в лице малого состава, избранного в Четвертой, по своей трактовке уже приближавшегося к камерному оркестру. Именно здесь полимелодическая техника Малера была отточена до филигранности, вобрав в себя опыт оркестрового письма песенных циклов. Принципы формостроения и оркестрового мышления, характерные для симфонии и песни, тесно сплетенные в Первой — Второй — Третьей, дали в Четвертой внешне неожиданный, но по существу подготовленный процессом дифференциации ткани в ранних симфониях крен к камерному оркестру. Результатом явился один из шедевров Малера. Характерен подобный же процесс на грани среднего и позднего периодов, когда после Восьмой симфонии была написана «Песня о земле» — вторая в творчестве Малера «тихая вершина» песенного симфонизма.

В то же время Четвертая еще в полной мере несет на себе печать стиля довенского периода, органично замыкая раннюю тетралогию, несмотря на то, что она была первым сочинением, написанным в венское десятилетие (1897—1907). Она входит в круг симфоний, связанных с «Волшебным рогом мальчика». После Четвертой Малер никогда более не возвращался к этим текстам в симфониях; изобилие «Волшебного рога» оказалось исчерпанным для него.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

О друг! В каких гимнах можно
передать восторг созерцания гармоничного мира тех времен!

Р. Вагнер. Письмо Ф. Ницше

«...Я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой» (40, с. 516). В этих прекрасных словах, написанных Малеру после исполнения его Пятой симфонии, Шенберг передал охватившее его ощущение глубокого кризиса, происходящего в душе Малера, напряженных, мучительных внутренних метаний и поисков, свидетельствующих о каком-то чрезвычайно значительном творческом переломе.

Эта симфония (1901—1902) начинает инструментальную трилогию — Пятая — Шестая — Седьмая. Для Малера это означало гораздо больше, нежели просто отказ от включения поэтического слова. Композитор, привыкший рассчитывать для выражения идеи симфонии на литературные, философские или иные внемузыкальные ассоциации, привлекавший поэтический текст в качестве носителя разрешающего слова, отныне ограничивает себя в воплощении своих мыслей кругом чисто музыкальных средств. Знаменательно, что на Пятой пресекаются и толкования своей музыки друзьям в беседах и письмах¹. «Ни из единого разговора с Малером я не узнал, ни в единой ноте я не увидел каких-либо внемузыкальных чувств и мыслей, которые повлияли бы на сочинение Пятой», — писал Вальтер (106, с. 91). Тем не менее симфонии Малера по-прежнему насыщены философской и этической проблематикой, и композитор не склонен отказываться от принципа симфонического повествования: интонационная фабула остается стержнем формообразования. Возросла лишь смысловая нагрузка на музыкальную ткань, пластическая выразительность, динамика, экспрессия которой должны как бы особым образом компенсировать отринутое разрешающее слово, конкретизирующее мотивную символику. Без сомнения, речь идет о стилистическом переломе. Его симптомы — вспышка полифонической активности факту-

¹ Последние комментарии этого рода были записаны Н. Бауэр-Лехнер именно о Пятой летом 1901 г. (67, с. 497).

ры, несущей мысль, эмансипация отдельных голосов ткани, как бы стремящихся к предельно выразительному самовысказыванию. Усиление экспрессивной нагрузки на музыкальную ткань повлекло за собой и новые требования к технике оркестровых инструментов, эксплуатация всех ресурсов которых значительно возросла: «Пятая очень и очень трудна», — констатировал композитор (40, с. 242).

Нельзя не согласиться с Э. Ратцем, что собственно зрелый период творчества Малера включает в себя Шестую и Седьмую симфонии (90, с. 91). В Пятой же действительно постоянно ощущается сопротивление материала. Именно эта симфония оставила неудовлетворенным и композитора, и наиболее близких ему по духу слушателей. «... Это был первый и, по-моему, единственный раз, когда исполнение малеровской вещи под его собственным управлением не удовлетворило меня. Инструментовка не выявляла с достаточной отчетливостью сложной контрапунктической ткани голосов, и Малер жаловался мне потом, что здесь, кажется, он никогда не добьется мастерского оркестрового изложения. Действительно, позже он подверг инструментовку переработке самой радикальной из всех, какие когда-либо считал нужным сделать», — таковы были впечатления Бруно Вальтера от премьеры симфонии, состоявшейся 18 октября 1904 г. в Кёльне (40, с. 423—424). Пятая имела три редакции, последняя была сделана незадолго до смерти и содержала 270 изменений в инструментовке. 9 февраля 1911 г. композитор писал Г. Гёлеру, намеревавшемуся ее исполнить: «Пятая у меня уже готова: пришлось фактически переинструментировать ее. Для меня непостижимо, как мог я тогда снова ошибиться, словно новичок! (Очевидно, навык, приобретенный в работе над первыми четырьмя симфониями, полностью покинул меня на произвол судьбы: совершенно новый стиль требовал новой техники)» (40, с. 294).

Подобный стилистический перелом в творчестве такого художника, как Малер, мог быть вызван лишь существенным изменением содержания симфоний. Конечно, Малера по-прежнему занимают самые важные вопросы бытия, самые острые конфликты между искомой гармонией и всем, что стоит на пути ее поисков. Однако конфликты эти в симфониях среднего периода переводятся из общеполитического плана в план личной судьбы. Силы, противостоящие гармонии, выступают уже не в виде обобщенных категорий — Смерти, Зла. В поле зрения композитора входит мир с его противоречиями, со страданием и гибелью, которые нередко приносят столкновение с ним. «Мир» выступает как судьба, тяготеющая над отдельным человеком — героем симфонии — и им самим преодолеваемая. Поэтому переживание конфликта, утратившего космический характер, носит более непосредственный, эмоционально-напряженный характер.

Новый эмоциональный строй определил и новое соотношение симфонии и песни во второй трилогии Малера. Тексты из «Волшебного рога», с которыми тесно связаны ранние симфонии, композитор воспринимал как символы, как мифологемы, способные выразить самые об-

щие ситуации в «наглядной» форме. Потому песня и становилась лучшим толкователем обобщенной идеи симфонии и могла быть перенесена в нее непосредственно или в виде оркестровой транскрипции¹. Обратившись в зрелые годы в «Песнях об умерших детях» и «Песнях последних лет» к поэзии Рюккерта, Малер совершил переход к собственно лирике — лирике как фиксации моментов эмоционального состояния, порой самого напряженного и трагического, но всегда воплощаемого с полной непосредственностью. Такая песня не может войти целиком в симфонию, где во всей широте разворачивается картина эмоциональной жизни в динамике конфликтных столкновений. Связи с песней уходят в глубь музыкальной ткани, оборачиваясь более тонким тематическим ассоциированием. Интонационный намек в его косвенности, недосказанности связывает оба жанра новым единством — единством эмоционального содержания.

В Пятой симфонии Малер впервые выдвинул волнующую его в эти годы новую проблематику. С огромной силой выражено в сочинении переживание трагического конфликта с миром, эмоции страдания, отчаяния, волевого усилия, достигшего последнего предела, порой воспринимавшиеся слушателями как доминирующая в симфонии струя. А. Шенберг, понявший симфонию во всей широте ее эмоционального строя (см. высказывание его, приведенное в начале главы), очень ярко охарактеризовал именно эту сторону музыки: «Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину» (40, с. 517). Та же мысль сквозит в косвенном отзыве о симфонии П. Стефана: «Хоть и по-иному, чем Пятая, она (Шестая. — И. Б.) несла на себе отпечаток страдания, тщетной внутренней борьбы с собственным миром» (40, с. 452). Однако идея симфонии включает в себя и разрешение трагического противоречия, и — для Малера была не менее важна именно эта ее сторона — поиски гармонического исхода, преодоление трагического мироощущения. Найденное Малером разрешение конфликта обычно разочаровывает даже непредвзятого слушателя кажущейся неорганичностью. Быть может, нужно отклонить гипотезу прямолинейного декларирования гармонии в финале. Не видится ли Малеру исход симфонии в созерцании «гармонического мира тех времен» — времен классики? Этот гармонический мир принимает, как нам кажется, очертания «золотого века» прошлого, воплощенного в языке музыкального классицизма — в его образности, тематизме, структурах, приемах развития. Композитор предлагает нам иллюзию преодоления злых сил добрыми силами, символом которых становится гармоничность классического художественного мироощущения. Если взглянуть на финал с подобной точки

¹ Обращаясь к «авторским» текстам, Малер выбирал стихи философско-символического строя — «духовную песню» Клопштока, отрывок из «Заратустры» Ницше.

зрения, то услышишь в нем не сухую абстрактность и беспрекословность демагогического утверждения, а живую игру артистического духа в иллюзию золотого века. И уже дело слушателя — вступить или не вступить в игру, поверить гармонической, умиротворяющей эло силе художественного произвола или усомниться в жизненности монументальной постройки, имеющей столь хрупкую основу.

Симфоническая триада среднего периода начинается реакцией на стилистическую условность Четвертой симфонии. Первые части Пятой поражают полной эмоциональной раскованностью высказывания, словно прорвались все шлюзы, воздвигнутые в Четвертой внутренней и стилистической цензурой. Классицизм финала предстает в этой ситуации не только гармоническим исходом конфликта симфонии, но и неким уравнивающим началом, обуздывающим дионисическую стихийность первых частей.

Идейная концепция симфонии нашла пластическое воплощение в композиционном плане сочинения. Малер сам четко обозначил в партитуре вехи симфонического действия и членение формы в крупном масштабе. Пять частей симфонии он объединил в три раздела (Abteilung):

I Abteilung		II Abteilung	III Abteilung	
1 часть Trauer- marsch	2 часть Stürmisch bewegt, Mit grösster Vehemenz ¹	3 часть Scherzo	4 часть Adagietto	5 часть Rondo- Finale
cis-moll	a-moll	D-dur	F-dur	D-dur

Так возникла новая для Малера, чрезвычайно уравновешенная экстенсивная структура цикла с ярко выраженным центром во II Abteilung — Скерцо. Драматическая кульминация симфонии падает, таким образом, на I Abteilung. В ней имеются свои градации. Если первая часть — Trauermarsch — пролог события, то во второй части — Stürmisch bewegt — разыгрывается собственно действие, четко обозначена коллизия и намечен выход из кризиса — путь к гармонии. В репризе второй части ярко вырисовываются очертания будущего апофеоза (ц. 27—30).

Дальше следует ряд состояний, замкнутых в себе: третья, четвертая и пятая части. Наиболее динамично среди них скерцо. По существу это уже преодоление трагедии и обретение гармонии в динамике танца, выздоровление через движение. Это — сам процесс жизни, его энергия и радость. Центральное положение скерцо в цикле (II Abteilung) подчеркивает его важность в концепции симфонии.

Четвертая часть — Adagietto — рисует состояние философской медитации. Это — преддверие гармонического мира, как бы уводящее

¹ В бурном движении. С сильнейшим напором (нем.).

из мира фактов в созданный мастером мир художественного произвола. И, наконец, сама гармония — рондо-финал. Приметы золотого века останутся невидимыми, если не заметить музыкально-ассоциативных опор пятой части. Композитор включает в интонационную фабулу скрытые цитаты: чужие — бетховенские мотивы.

Итак, избранная Малером композиция цикла не характерна для его ранних «симфоний финалов». По типу она близка к классической концепции цикла, что соответствовало совершенно новой задаче, поставленной здесь композитором. Экстенсивность развития, начинающегося с высшей точки и затем медленно входящего в русло спокойного течения, ясно отражена в тональном плане. В нем имеется два цикла автентических тяготений к D-dur. Малый цикл включает три первые части (см. пример 38а), большой — первую, вторую, четвертую и пятую части (см. пример 38б). Первый тональный цикл подчеркивает потенциальную устойчивость скерцо, которое в принципе могло бы стать финалом в малеровском духе. Три последние части образуют мягкое закрепление тональности D-dur (см. пример 38в):



Несмотря на экстенсивную структуру цикла, его интонационная фабула сильно развита. Первая часть дает завязку экспозиционным темам сонатного allegro второй части. Линия финального апофеоза получает четкие очертания в репризе второй части, в Adagietto возникает материал будущей побочной партии финала (см. схему 19). Тем не менее экстенсивное строение цикла гасит активность интонационной фабулы. Пятой и в ней возникает известное противоречие. Так, в «композиции двух попыток» апофеоза (реприза второй части и кода финала) первая попытка настолько сильна и полнокровна, что вторая выглядит не обретением истины, а повторением, тем более, что после первой попытки драматический план и «достижение» кульминации снимаются. Вероятно, подобная композиция с аполлоновским равновесием в финале должна была компенсировать для Малера чрезмерную напряженность двух первых частей.

Симфония начинается траурным маршем. Его жанровые признаки настойчиво подчеркиваются и ремарками — «In gemessenem Schritt, Streng. Wie ein Kondukt» («Размеренным шагом. Строго. Как траурный марш»), и чисто музыкальными атрибутами похоронного шествия: скандированным ритмом шага, особенностями тематизма, инструментовки, неотделимой от тембра медной «банды» и ансамбля ударных инстру-

ментов, среди которых ведущая роль принадлежит малому барабану¹. Мрачная торжественность траурного марша Пятой впитала в себя, с одной стороны, традиции больших военных и революционных погребальных церемоний, с другой — традиции великих образцов симфонического и оперного похоронного марша в творчестве Бетховена, Вагнера.

Однако интонация музыкального повествования вызывает в памяти еще один жанр: о происшедшей трагедии рассказано в духе, близком балладному складу, хотя отношение автора к объекту повествования более сложно и остро. Между авторским «я» и событиями словно возникает дистанция (отсутствующая, к примеру, в близкой по жанру первой части Второй симфонии), не только отодвигающая трагедию в *Plusquamperfekt*, но и удаляющая, отчуждающая рассказчика от происшедшего, позволяющая ему заметить с иронической горечью: жизнь и смерть нам кажутся единственно значительными, но смотрите — все это достаточно банально. Это противоречивое сплетение трагичности и банальности материала, предложенного эмоциональной оценке, это напряженное сочувствие событиям и одновременно их снижение составляют важнейшую черту «Траурного марша», неизменно настораживающую, ставящую в тупик вкус слушателя, способную привлечь и оттолкнуть почти одновременно. Истоки отчужденной, внеличной манеры изложения можно найти у Малера в песнях «Волшебного рога», в частности в «Revelge» или в «Nicht wiedersehen»²; эта последняя на словах «Auf dem Kirchhof liegt sie begraben»³ имеет некоторое сходство с Траурным маршем в певучей, повествующей кантилене (ср. с ц. 2):



В момент, когда дистанция исчезает и рассказчик растворяется в происходящем (музыка эпизода, коды), возникает другая интонация изложения: не контролируемое внутренней цензурой, глубоко личное переживание трагедии.

Чередование обоих планов определяет форму траурного марша; она вызывает аналогии с сонатным *allegro* (вступление — А, главная партия — В, побочная партия — С), имеющим вместо разработки контррастный эпизод (D), отраженный затем в коде (Е). Отметим типичную для Малера двойную вариантную экспозицию; третья тема, функцио-

¹ В воспоминаниях Альмы Малер имеется любопытный штрих: по ее впечатлениям, которые она высказала композитору после первого прослушивания симфонии в оркестровом звучании, симфония казалась ей написанной для малого барабана (81, с. 95). Позже Малер значительно облегчил партию ударных.

² «Зоря», «Не увидится вновь» (нем.).

³ В церковной ограде она погребена (нем.).

нально близкая побочной партии, возникает лишь во второй экспозиции в результате продвижения материала (см. схему 20).

Унисонное начало темы вступления к траурному маршу (А) с первых же фанфарных звуков у трубы (мотив а) вызывает ряд ассоциаций: унисонный мотив в том же ритме из первой части Пятой Бетховена, «Похоронный марш» Мендельсона («Песня без слов» № 27). Эти ассоциативные опоры сразу же очерчивают эмоциональный круг темы, являющейся символом поверженного героического усилия. Военный сигнал (в партитуре композитор обращает на это особое внимание: «nach Art der Militärfanfaren»¹) целиком определяет рисунок всей темы: сочетание арпеджио с плавным движением (мотивы b, c), пунк-

тирный ритм (J.. J.. J..). «Взрывы» tutti в сопровождении тремоло

ударных (такты 13, 19) придают музыке траурного марша мрачную церемониальность.

С исключительной выразительностью мелодика вступительной темы символизирует взлет и низвержение. Персонифицированная в тембре медной группы, тема охватывает диапазон трех октав и одного полутона:

40

1. Tr. p sf sf sf

a a^{tr}

b c b^{tr} sf 2^{tr} p

sf molto f f

ff ff c^{tr} 2. p cresc.

6

a² 3 3 3 Hr. a

ff f ff p p p p p p

Br. Vc. Fag. schwer Pos.

d e ff p

¹ Как военная фанфара (нем.).

образа, и стоит его устранить и привести тон повествования в соответствие с характером материала, как произведение оказывается за той гранью, где начинается «плохая музыка».

Вторая тема экспозиции (С), подобно трио траурного марша, вносит настроение скорбной просветленности. Эта единственная в первой части мажорная тема изложена у деревянных духовых, чтобы нарочито приглушить чувственное обаяние, отличающее эту почти оперную мелодию (она звучит параллельными секстами). В репризе лирическая тема, обогащенная мотивами группетто в контрапунктическом голосе (1-е скрипки), испытывает на себе своеобразное воздействие¹ образности траурного марша: естественно и незаметно ее тематизм (такт 12 после ц. 14) приближается к интонациям припева № 1 из «Песен об умерших детях». Это не столько цитата, сколько интонационный намек, отсылающий к музыке родственного эмоционального строя:



Эпизод (D) внезапно включает план личного высказывания, заставляющего сжаться от безмерности дозволенного. Хаос чувств, обнажающих стихийное, необузданное отчаяние («Leidenschaftlich. Wild» — «Со страстью. Дико», — пишет композитор в партитуре), не знающее оглядок на оригинальность или неоригинальность слов, отличает эту музыку. Чувство ложится в готовые, ставшие всеобщими речевые формулы скорби; так выражают свое горе те, кто решается говорить о нем вслух, кричать о нем. Две скрещивающиеся мелодические линии в высоком регистре — острая по интервалике, нисходящая хроматизированная тема солирующей трубы и построенная на интонациях нисходящего задержания (вновь общезначимые музыкальные символы страдания) тема скрипок — спорят за первенство, образуя полимелодический поток, подхлестываемый синкопами трех тромбонов в сопровождении (ц. 7). Воплощающая смятенность чувств, эта тема представляет собой одну из самых экспрессивных страниц даже в творчестве Малера.

Форма эпизода² отличается той исключительной свободой в расположении тематического материала, которая вызывает в представлении

¹ Перелом в развертывании лирической темы можно сравнить с характерным для течения некоторых побочных тем вторжением материала главной партии на piano.

² Структура эпизода имеет в своей основе традиционный период повторного строения: ц. 7 и ц. 9 — начала крупномасштабных предложений.

поток сознания. Все новые мелодические построения врываются в ход мыслей, оттесняя предшествующие. Однако в этом мнимом хаосе идет напряженный процесс отбора интонаций. Многие из них будут использованы позже, в коде (тема g у трубы, тема h у шести валторн, их синтезирующий вариант i у струнных во втором предложении):



Кода (Е) воскрешает музыку эпизода, уступая ему, однако, в степени эмоционального накала. Музыкальный поток сознания возобновляется в ней: темы эпизода свободно перемежаются с новым материалом. Именно в коде, в первых ее тактах происходит завязка новой — действительно-драматической линии интонационной фабулы Пятой: в побочном голосе (альты) возникает чрезвычайно экспрессивная интонация восходящей малой ноты с секундовым разрешением (к), которая станет стержнем тематического разворачивания во второй части (см. пример 45, мотив к). Драматического характера нарастание, построенное на тематическом диалоге, в котором ведущую роль играют новые варианты мотивов g и i (их объединяет общий ритмический рисунок —

, приводит к кульминации (ц. 18). Ее произи-

тельно звучащий верхний голос воспроизводит в ритмическом увеличении одну из интонаций эпизода: хроматический нисходящий мотив трубы (ср. ц. 7, такт 4).

Словно символ непреложности страдания, он пресекает патетический диалог, возвращая развитие «на круги своя» — ко вступительной теме трубы. Последние события коды — метаморфоза музыки вступления: мотив (с) в ритмическом увеличении (с¹, такт 5 примера 44), словно постепенно угасая (pianissimo труб, ремарка «verlöschend» — «уга-

сая»), переходит к низким струнным (c^2) и становится основой скорбно-просветленного хора (ц. 19):



Его ирреальная торжественность (вновь после темы С на краткий миг появляется мажор) производит мистическое впечатление, усугубляемое таинственными отзвуками трубных сигналов.

Вторая часть симфонии — напряженнейшая точка драмы. Именно в ней открывается и путь к гармоническому исходу. Здесь сосредоточены важнейшие линии интонационной фабулы. Это — сердце симфонии, посылающее жизнь другим частям и питаемое тканями всего организма.

Говоря о форме второй части, нельзя не учитывать этой кровной связи с музыкой других частей, прежде всего с первой и пятой. Сонатная форма осложнена здесь многими особенностями, характерными для Малера вообще, и в частности для цикла Пятой. Трехчастная структура второй части Пятой (назовем их три раздела-круга) содержит в себе контур сонатного *allegro* (условно эти разделы могут быть названы экспозицией, разработкой, репризой; в схеме 21 отмечены сплошной чертой). В то же время структура экспозиции второй части осмысливается как два строфических построения, где второй круг представляет собой вариант первого с каденционными «рифмами» в конце В и В'; после второй начинается разработка С с дальнейшим фабульным развитием, вплоть до почти полного очерчивания темы апофеоза D (на той же схеме отмечено пунктиром). Многозначность функций формы, достаточно определившаяся в ранних симфониях, чрезвычайно усилилась здесь, доведенная до почти полного стирания функциональной определенности во втором круге: разработка в такой же мере может быть названа второй вариантной экспозицией. Наконец, композиционным стержнем второй части является многократное усилие возвести прочное здание в беспрестанно обрушивающемся мире. Каждая из тем (А, В), предлагаемая в качестве материала для сонатного *allegro*, отвергается, как бы уничтожается кульминацией-обрушением (знак ↓), и вся форма троекратно рушится (на той же схеме отмечено штрихом '—.—). Только после второй попытки (А↓А'↓) удастся

овладеть организацией формы, и лишь здесь начинается собственно сонатное *allegro* с главной темой А^{II}, связующей темой С и с новой побочной темой D (такт 5 после ц. 16 — ц. 18), становление которой удается лишь со второй попытки (ц. 27) в разделе формы, совмещающем функции второй вариантной экспозиции и разработки (в схеме 21 отмечено точками...). При этом во второй части происходит не прерывающийся диалог с темами первой части, которым обусловлены большие реминисценции фрагментов траурного марша (В, В^I, С, В^{II}, Е) со свободным расположением его материала.

Представляет интерес, что завершающие звенья тонального плана каждого раздела-круга (тоники Des-cis в первом, А во втором, D в третьем) образуют все тот же автентический цикл тяготения к тональности финала, которому подчинен и тональный план цикла (см. пример 38).

Как было сказано выше, течение музыки в каждом из трех кругов, в разделах А и в коде обрывается кульминациями-переломами на гармонии уменьшенного вводного VII₇, построенными из обрушивающихся пассажей деревянных духовых инструментов, деформирующих начальный мотив. Театральность приема, нарочито повторяемого, как бы предполагает режиссера, меняющего картины настоящего (разделы, связанные с материалом А и D) и прошлого (указанные выше реминисценции из траурного марша), то оставляющего героя наедине с его усилиями, то отвлекающего его воспоминаниями о происшедшей трагедии. Так при всей обнаженности, непосредственности выраженного в музыке мятежа, слушателя не оставляет мысль о сознательно воздвигнутой авторской дистанции.

Отношения двух разделов экспозиции (А и В) могут быть трактованы как отношения главной и побочной партий сонатного *allegro*, несмотря на откровенность приема реминисценции в последней (ремарка в партитуре «im Tempo des ersten Satzes «Trauermarsch»¹). Активность главной партии заключает в себе момент предельного, последнего усилия воли, стремящейся остановить хаотический поток чувств. Фиксация критического мгновения близящегося перелома придает музыке мучительную напряженность.

Группа тем главной партии организована в трехчастность обрамляющего типа (30 + 23 + 13), характер которой определяет начальная тема. Свойственная Малеру и раньше мозаичность мотивного строения темы впервые проявилась здесь так решительно. Составляющие целостность темы мотивы разбросаны по всем регистрам и темброво разобщены: мотив п — в басах оркестра, о — в верхнем регистре у четырех труб², р — в теноровом регистре у 3-х тромбонов, к — мотив ноны из первой части у деревянных духовых в высоком регистре, q, s, t — у скрипок в высоком регистре:

¹ В темпе первой части траурного марша (нем.).

² Удвоения струнными усиливают динамику, но не определяют тембровой стороны мотива.

Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz

45

rit. *a tempo* *rit.* *a tempo*

ff *ff* *ff* *ff*

o¹ *o¹* *o¹* *o¹*

veloce *ff* *ff* *ff*

3 Pos. *3 Fl.* *3 Kb.* *3 Kl.*

sempre ff *p¹* *p²* *p³* *p⁴*

Tr. *VI.* *+ VI.*

Fig. *K-Fag.* *Ve. Kb.*

Разделенные паузами начальные мотивы (п, о, р, к) представляют собой исключительно импульсивные образования (подчас — один аккорд), из которых тотчас разрастаются более протяженные мотивы-варианты (р¹, р², о¹). Взрывчатость темы преодолевается лишь в кульминационной зоне первого предложения: мотив s, разбег к кульминации — мотив р⁴, ее достижение — мотив t, волевой ритм и рисунок мелодии которого перекликается с мотивами с, с¹ первой части. Уже в группе главной партии, во второй ее теме (ц. 2) у трубы возникает мотив х, вносящий в музыку ощущение волевой собранности:



Остросубъективный план главной партии внезапно сменяется объективным повествованием. Побочную партию можно назвать свободным пересказом отдельных фрагментов траурного марша, не похожим на строгую реминисценцию. «Жанр» интонационного пересказа во многом объясняет и чрезвычайно свободное обращение с материалом первой части: его перестановку, сближение ранее далеких друг от друга фрагментов и их вариантное изменение. Представление об этой мотивной технике, которая воспринимается как неконтролируемый поток мыслей, дает первая же фраза. Вслед за небольшой ритурнелью с мотивами коды первой части (к, l) появляется мелодия виолончелей, все элементы которой построены на мотивах первой части (примеры 47 а, в): m — буквальное повторение (см. ц. 15 первой части), b¹ — мелодический вариант b, y¹ — мотив группетто из прорыва главной партии (такты 13—14 после ц. 14 первой части):



Балансирование между второй — вариантной экспозицией и разработкой разрешается, наконец, в пользу последней весьма традиционным штрихом: нисходящей секвенцией семитактного построения (такты 6, 13 после ц. 9), афористически подчеркнутой терцовыми ходами литавр ($A - C - A$, $G - B - G$). В дальнейшем в полном контрасте двуплановом развитии событий происходит, с одной стороны, продвижение интонационной фабулы, с другой — реминисценция, **отстранение от действия** вплоть до полного отключения от реальности времени (такт 13 после ц. 11)¹; в конце концов на первый план выступает воля к действию.

Развитие интонационной фабулы в разработке весьма значительно. В группе волевых интонаций появился новый мотив — z , отличающийся мелодической остротой (уменьшенная кварта) и нервностью ритмического рисунка (восьмая пауза, синкопа, триоли):

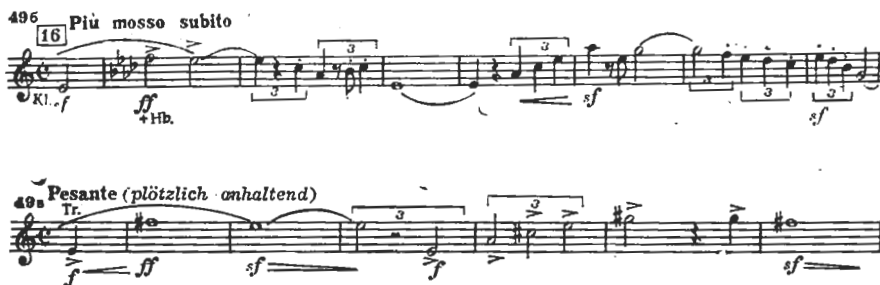


На нем и на мотиве x построена насыщенная полифоническая ткань разделов A^I и A^{II} (схема 21). Последний (ц. 14) начинается подобно прорыву главной темы в побочной партии, что вновь склоняет чашу весов в пользу второй вариантной экспозиции. И вновь контрастный материал взрывает целенаправленность интонационной работы. Большая точная (15 тактов) реминисценция мажорной темы первой части сопровождается внезапным замедлением темпа (ц. 15). Реминисценция темы первой части, введенная как ретардация в романе, прервала «на полуслове» готовящийся перелом событий. Новая мажорная тема (5 тактов после ц. 16), переплавленная из мотивов предшествующих тем, освобожденная от их напряженности, окрыленная и легкая, должна была начаться раньше (ц. 15) восходящей увеличенной ноной ($f^1 - gis^2 - fis^2$), как бы переосмысляющей мотив k . *Klagenmotiv*, *Schmerzenmotiv*², как часто называют его немецкие исследователи (68, с. 182), благодаря ладовой и ритмической трансформации становится мотивом, возвещающим апофеоз:



¹ Выделенный из окружающего сменой темпа и метра (*Langsam aber immer 2/2*) речитатив виолончелей, в функциональном отношении представляющий собой всего лишь доминантовый предыкт к *es-toll*, ломает и останавливает движение. Подобные моменты медитации, которых раньше у Малера не было, получают развитие в симфониях Шостаковича.

² Мотив жалобы, мотив боли (нем.).



Введение медной группы (без тромбонов) и квартетные ходы литавр А—Е, казалось бы, подтверждают это впечатление, которое, однако, тотчас рассеивается очередной «сменой картины» (ц. 18) — кульминацией-переломом. Почти полные очертания темы апофеоза возникают лишь в конце третьего «круга» событий — в репризе. Ему предшествует наиболее сильный взрыв хаотического в главной партии (А^{III}), как бы сметающего ожидаемый материал (ц. 2) и выбрасывающего на поверхность замещающий его тематизм побочной партии при старой фактуре (см. ц. 20).

Так, реминисцентный материал раздела В, обогащенный вкраплением темы эпизода первой части (такт 5 после ц. 22), подается не в тоне интонационного пересказа, а в «прямой речи», полной величайшего напряжения. Именно здесь в точке наивысшего эмоционального накала наступает, быть может, решающий момент в интонационной фабуле второй части — диалог голосов рго и сопра: мотива восходящей ноты и волевого мотива х, звучащего у валторн (ц. 26). Квартетный ход литавр с театральной зримостью напоминает о цели — апофеозе. И далее — вторая попытка апофеоза, царственный в своей торжественности и строгом спокойствии хорал как символ победы аполлоновского начала. Оба его раздела («Pesante» — ц. 27 и «Höhepunkt»¹ — 1 такт до ц. 29) величественно открываются одним и тем же интонационным жестом — «распрявленной» восходящей нотой (мотив к) — ныне октавой или секстой:



¹ Высшая точка (нем.).

Огромной динамической силы тема апофеоза (композитор применил здесь неполное, но блестящее по звучности *tutti*) мыслится Малером как иллюзия — предвестник достижения гармонического исхода. Повидимому, сознавая противоречие между полнокровностью оркестровой плоти и отдаленностью момента свершения, композитор вмешивается в происходящее как режиссер. Тема сходит на нет, не встречая прерывающей ее извне кульминации — перелома. Лишь *post factum* ее уход отмечен «тихим переломом» (ц. 30 в начале коды). Возвращение к реальности напоминает репризу главной партии в финале Первой (14 тактов до ц. 45). Ценой чрезмерного усилия потерявшая целостность тема А как бы составляется, сшивается из мотивов (ц. 30) и, овладев инерцией движения¹, пускается в тяжкий предначертанный ей путь, чтобы вскоре погибнуть. Как в тупик, попадает мелодическая мысль в кругообразное движение мотива *s*; стремясь вырваться, она (ее ведут валторны, к которым присоединяются два фагота) бросается ко все более высоким звукам (a^1 , h^1 , c^2), пока не задыхается в тембровом перенапряжении (такты 8—15 после ц. 32).

Перед тем как в драме второй части падает занавес, вновь возникает тематизм главной партии. Бесплотное движение басов (разорванный паузами мотив *q*) на призрачно мерцающем фоне флажолетов струнных трагической ирреальностью оставляет впечатление тайны (пример 196 в).

«Часть невероятно трудная по своему построению и требует во всех отношениях и во всех деталях величайшего художественного мастерства. В ней мнимый беспорядок должен разрешаться в высший порядок и гармонию, как в готическом соборе», — говорил Малер о скерцо Пятой симфонии (40, с. 497). Эта гармония мыслилась композитором не как миг равновесия и остановки, а как напряженное балансирование на высшей точке подъема, как полное динамики сопротивление инерции — тяге назад, к спокойной устойчивости. Исключительность скерцо Пятой среди других малеровских скерцо — в радостном ощущении «неслыханной силы» (67, с. 165), в пафосе деятельности², творческой игры, способной противостоять и суеде суеда мира с его «бесцельным кружением» (идея скерцо Второй), и тоске по идиллии покоя. Взаимодействие этих трех планов скерцо и составляет стержень музыкального развития.

Скерцо Пятой облечено в плоть симфонического вальса большого плана. В его ритмике, в способности цепи танцев к длительному развитию, венчающемуся кодой-финалом, тематизм скерцо черпает зажигательную силу, заряженность движением. Форма большого венского вальса, каким он был в первой половине XIX века, оказала на струк-

¹ Этому ощущению способствуют и триольные трансформации мотива *s* (ц. 31).

² Лучше всего это свойство характеризует немецкое слово «Tätigkeit» (букв. «деятельность», «деловитость»).

туру скерцо Пятой решающее влияние. Это — цепь танцев, включающая варианты одной темы (а) и новые колена (б, в, г), завершаемая традиционной кодой-финалом. Однако скерцо Пятой — поистине симфонический вальс. В цепь танцев вторгается сильнейшая разрабочная струя, а структура целого с ясно выраженными контрастами тем близка к сложной трехчастной форме с кодой, отражающей материал середины (по типу третьей части Третьей симфонии). Так же, как и там, важную роль играет связующий материал: ходы и обратный ход (см. схему 22). Эта характеристика композиционного плана скерцо будет неполной, если не сказать о пронизывающих форму, особенно репризу и коду, тематических коллизиях. Они возникают в связи с экспансией темы а: стремясь выявить подлинно симфонические потенции, эта тема подавляет созерцательную сферу и в трио, и в «ложном трио» коды (г, г¹ в разделах С и С¹, см. схему).

Характер скерцо обнаруживает себя в первых шести тактах, представляющих собой внезапное перевоплощение заключительных звуков второй части: мотива k — малой ноны (e — f¹) — и нисходящего мотива, покорно скатывающегося равными длительностями по V, III, II, I ступеням (см. пример 196 в). В скерцо фразы валторны очерчивают большую нону a — h¹ крутым разбегом на *accelerando* (h — cis¹ — d¹ — fis¹), замирает на звуке h¹, раздвиг его до *fortissimo*. А затем весело, упруго «соскакивает» с победоносными ритмическими остановками «где хочу» — четверть с точкой на V, на I ступенях:



Замысел третьей части предъявил композиторской изобретательности Малера особые требования. «Я без конца натываюсь в ней на препятствия и подводные камни. Все дело в простоте ее тем, которые строятся исключительно на тонике и доминанте. Теперь никто не осмелился бы это сделать. Поэтому так трудна гармонизация, особенно с моим правилом, по которому ничего нельзя повторять дважды, и все должно непрерывно и естественно развиваться» (40, с. 497). Гармоническую простоту и нарочитую мелодическую наивность (в побочных голосах у валторн мелькают обороты йодлей: такты 27—34) Малер компенсировал полифонической разработанностью оркестровой фактуры. Ткань почти сплошь полимелодична, оркестр дифференцирован на сольные партии, среди которых особо выделена валторна *obligato*.

Основной теме скерцо противопоставлено жесткое *perpetuum mobile* (ц. 2), на время оттесняющее гибкую динамику вальса. Колючая, скандированная звучность струнных альтов восьмыми с секундовыми наложениями трех кларнетов в верхнем регистре создает новый аспект музыки, продолжающий линию скерцо Второй и Четвертой

симфоний. Последующие проведения этой темы (ц. 8, 19) средствами оркестровой вариантности предельно усиливают агрессивную механичность *perpetuum mobile*.

Иного рода контраст главной теме создает материал В (ц. 6), уже близкий идиллической сфере трио. Характер спокойной, задумчивой темы определяет легкая звучность струнной группы и изящно завуалированные нисходящие задержания в дуэте скрипок и виолончелей (вступает лишь половина группы виолончелей). Контрапункт гобоя во втором предложении создает ассоциации с трио из скерцо Первой симфонии.

Однако подлинная антитеза блеску и жизнеспособности основной темы скерцо возникает лишь в трио (11 тактов до ц. 9). Его отличает беспокойный внутренний ход мысли, ищущей некий идеальный образ, быть может видение безвозвратно утраченной жизни. Это центростремительное движение к эфемерной идиллии (ц. 11), вслед за которой начинается новый прилив энергии вальса, насыщено калейдоскопическим чередованием тематических фрагментов с разными темповыми обозначениями; колена вальса мыслятся в непрерывной тональной смене. Зарождаясь в связующем ходе (ц. 8), в *perpetuum mobile* (см. пример 52), мотивы трио, особенно секундовая интонация (b, c) преодолевают и активность темы a, в частности господствующий в момент *accelegerando* в медной группе (12 тактов до ц. 10 и далее) ритми-

ческий рисунок



Лишь после разряжающего напряжение взрыва — кульминации (ц. 10) — звука f^1 , который выкрикивают поочередно вступающие 4 валторны раструбами вверх, начинается центральный раздел трио (8 тактов после ц. 10).

Музыка редкой поэтичности объята ностальгией по прошлому, столько в ней грусти и любования им. Диалог валторны — как бы охотничьего рога — и хора низких струнных (поддержанных деревянными духовыми), тихо напевающего лендлер, словно воспоминание о музыке, звучавшей в детстве, сменяется эпизодом еще большего очарования. Тема охотничьего рога (такт 8 после ц. 10) вплетается в звучание вальса, наигрываемого струнным оркестром *pizzicato* (ц. 11). Его призрачные очертания полны тембровых иллюзий, напоминающих о когда-то живых красках: в соло альты *pizzicato* слышится то тембр трубы с сурдиной, то голос, похожий на гобой; хриловатое *staccato* фагота с грустным юмором маскируется под виолончели *pizzicato*; здесь и воспоминание (реминисценция) о музыке раздела В (фрагмент в *f-moll*).

В идиллии трио забыт и долг артистической изобретательности, навязанный современному художнику развитием музыкальной цивилизации. Здесь все — наивная красота естественности: одноголосное пение, хорал, простая фактура вальса. С каким трудом давалось Малеру это искусство безыскусственности, говорят приведенные выше его слова о работе над скерцо. В «ложном трио» коды сладостное бегство от действительности, тоска по наивности, смешанная с печальной иронией, дают себя знать еще сильнее.

Наиболее напряженный момент в развитии скерцо после первого «разработочного колена» (ц. 15) расположен в коде. Ее коллизия — стремление различных эмоциональных сфер скерцо овладеть положением — оказывает особенно сильное влияние на динамику формы. Двойная попытка вернуться к трио (такт 13 после ц. 23 и такты вокруг ц. 28, на схеме — буквы $г^1$, $г^2$) вступает в противоречие с необычайным напором, экспансией темы a , стремящейся в бравурной, блестящей коде закрепить достигнутый в процессе тематической разработки синтез (два «захода на коду» начинаются в такте 6 после ц. 24 и в такте 9 после ц. 30). В последнем повороте к заключению материал фрагмен-

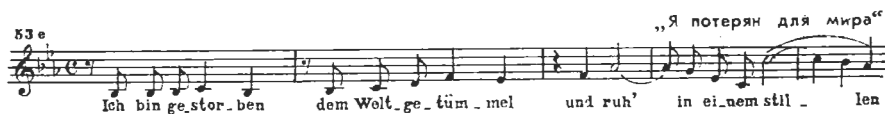
та б — ритмический рисунок  кларнетов у боль-

шого барабана соло и ритм *perpetuum mobile*  у струн-

ных еще внешне господствуют над тематизмом раздела a , хотя энергия *perpetuum mobile* направлена в новое русло. Лишь в последних тактах скерцо, выскакивая, как черт из табакерки, тема вальса (a) утверждает свое превосходство совершенно в духе скерцо Первой симфонии.

Медленная часть Пятой — *Adagietto*, а не традиционное *Adagio*. Это название определяет не темп — Малер требует в партитуре очень медленного движения (*sehr langsam*), — а жанр: *Adagietto* — это маленькое *Adagio*. Вероятно, Малер не решился поставить под удар рондо-финал введением подлинного *Adagio*, которое обескровило бы последнюю часть. Положением в цикле *Adagietto* напоминает «*Urlicht*» из Второй симфонии. Это — *Lied*, играющая роль эпитафии к финалу, но *Lied* инструментальная. Кажется несоразмерно хрупкими для симфонии подобного масштаба и миниатюрность размеров *Adagietto*, написанного в простой трехчастной форме, и избранный здесь состав оркестра: струнная группа с арфой. Однако идеальный мир *Adagietto* обладает силой духовного порядка, способной противостоять физической массивности окружающих его частей. Время словно замедляет течение, останавливается: субъективное время погруженного в себя человека не совпадает с ходом времени, в котором существуют другие

части симфонии. В какой-то мере программна внутренняя связь Adagietto с песней «Я потерян для мира» (написанной позже). Заключительные слова Lied — «Ich leb' allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied» («Я живу один в моем небе, в моей любви, в моей песне») бросают ретроспективный свет на лирику Adagietto. Музыкальное сходство с Lied не только в близком по фактуре фигуративном аккомпанементе арфы или в общности пентатонного звукоряда некоторых фрагментов, но и в прямой интонационной зависимости:



В Adagietto рождается совершенно новый для Пятой симфонии интонационный строй: ясная мажорная диатоника с мотивами восходящего задержания. И мелкие мелодические построения (ядро темы — пример 54a), и более широкие линии (например, начало репризы — пример 54b) подчинены единому пластическому рисунку — плавно текущему поступенному движению:



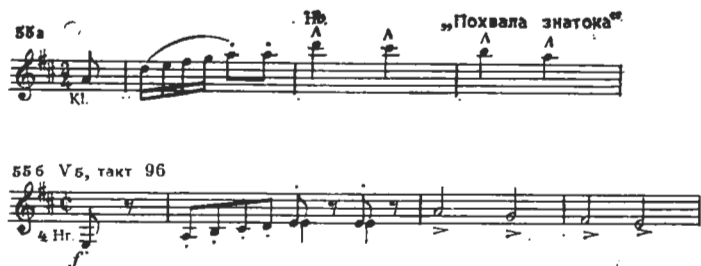
В первом же звуке — c^1 — заключен замкнутый, покоящийся в себе мир, постепенно вбирающий в себя другие звуки, которые образуют столь же законченные, уравновешенные мотивы — волны, разделенные знаком цезуры ('), неторопливая смена которых вновь приводит к исходной точке — тихо вибрирующему у струнных c (такты 9—10, 23, цц. 3, 4). И крупный план Adagietto охвачен идеей мелодической волны: медлительное восхождение каждый раз ко все более высокому тону завершается бурным ниспадением, сосредоточивающим в себе огромную мелодическую энергию (такты 15, 29, 93).

Средняя часть Adagietto, напротив, вносит движение, ее настроение можно было бы определить немецким словом *Sehnsucht*. Мотив восходящей секунды уступает место своему обращению — нисходящей малой септимере (такт 54), которая становится ключевой интонацией в лирике Adagietto. Здесь (такты 50—56) на внезапном *pianissimo* (*subito pp*), как обычно у Малера, происходит завязка новой линии в интонационной фабуле симфонии, ведущей к побочной партии финала.

Образный мир рондо-финала подчинен особому рода реальности — реальности художественного вымысла. Его противоречия, его движущие импульсы лежат в иной плоскости, нежели драматические коллизии I Abteilung. Сущность этой музыки не столько в языке эмоций, сколько в языке формы, архитектоники, стиля в значении XVIII века. Это — язык, на котором разговаривают между собой мастера цеха музыкантов, посылая в будущее или принимая из прошлого знаки вдохновения, зрелости, победы над материалом. Общение с музыкой прошлого через музыку настоящего, ее оценка — приятие или спор с ней, «восторг» ее «созерцания» или добродушно веселая игра в стиль и технику прошлого — составляют сокровенный смысл произведений, подобных рондо-финалу Пятой. Он полон сигналов из прошлого, причем из прошлого классического искусства. В общении с «гармоническим миром тех времен», в вольной беседе с его мастерами почерпнул Малер периода Пятой силу жить в трагическом мире сегодняшнего дня, в нем обрел он аполлоновское равновесие духа и высшую радость мейстерзингера.

Художественная позиция Малера в Пятой по отношению к мастерству прошлого понималась исследователями по-разному. П. Беккер

полагал, что обращение к старому рондо и к фуге — «не формальная игра или ослабление художественных возможностей музыкального конструирования» (68, с. 196). Форма как олицетворение внутренне становящегося, рвущегося к воплощению — проблема малеровского творчества вообще — здесь находит, по Беккеру, новое решение: вновь рождать старую схему в силу глубочайшей воли к жизни (68, с. 197). Э. Клемм, напротив, склонен видеть в финале игру со старыми формами (77). Это противоречие примиряется, на наш взгляд, самим типом художественного мышления Малера, органично соединяющего серьезность и игру. Для Малера существенно лишь противоречие духа и буквы искусства, вдохновения, мастерства и — мертвого канона. Рондо-финал — дискуссия на эти темы с мастерами прошлого. В нее вовлечены и персонажи, которые вели этот спор раньше. В скрытых, подчас перефразированных цитатах мелькают намеки на темы из «Мейстерзингеров»¹, фраза (такт 96) из песни Малера о певческом состязании кукушки и соловья, судимом ослом (отмечено Клеммом — 77):



Творческая воля мастера, радость деятельности утверждают себя в полном задора вызове бекмесерам всех времен, весело опровергая старые каноны, выдвигая свои правила построения фуги, рондо, сонаты, способные воплотить владеющую художником идею.

Форма финала в крупном плане напоминает хитроумный лабиринт. Заблудившийся в его комнатах и переходах никогда не найдет спасительной ниточки, если не вспомнит вовремя о чисто малеровском феномене — индивидуальности, неповторимости композиционной структуры, не поддающейся типизации.

В рондо-финале налицо черты трех классических форм, тесно переплетенных между собой: сонаты, рондо, фуги. О сонатности говорит как трехчастное членение целого (по типу: экспозиция, разработка, реприза), так и строение экспозиции: темы А, В (см. схему 23) выполняют функцию главной партии, С — связующей партии, D, Е — побочной и заключительной партий. Постоянное возвращение к темам А, В

¹ Переход к разработке (ц. 9), предшествующей очередному «взрыву» фуги, тематизмом и инструментовкой (деревянные духовые *staccatissimo*) напоминает бекмесеровскую трансформацию главной темы увертюры (раздел *Es-dur*) «Мейстерзингеров».

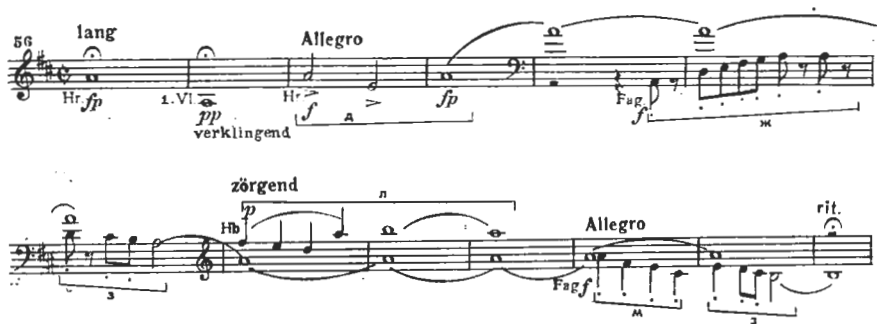
позволяет считать их рефреном. Фуга, пронизывающая все разделы финала (В), выполняет двоякую роль: функцию тематического продвижения и одновременно функцию второго рефрена. Картина осложняется тем, что три композиционных типа воплощены в духе открытой формы:

1) Трехчастность сонатного *allegro* трактована по типу трех вариантов разделов-кругов, каждый из которых, повторяя структуру предыдущего, удаляется от его тематизма в непреклонном движении к апофеозу. Функции второго и третьего разделов-кругов многозначны: разработка является одновременно второй вариантной экспозицией, реприза — кодой¹ и новым, самым сильным развивающим вариантом.

2) Рефрен представляет собой группу тем, связанных по принципу взаимодополнения. Но если тема А стабильна и появляется всегда в тональности D-dur (обозначим эту часть рефрена R^I), то раздел В мобилен (R^{II}): и тематизм его, и тональность изменчивы. Любая из тем (и А, и В) способна выступать в роли рефрена, как это было принято в *Konzertform* XVIII века. Этот аспект формы финала можно считать двойным рондо.

3) Фуга — стержень энергичного тематического продвижения, цель которого — выковать тему апофеоза. Оно осуществляется средствами мотивной вариантности и тематического замещения. «Правильная», тематически стабильная фуга остается объектом юмора.

В первых же тактах пасторального вступления к рондо-финалу между будущими его мотивами как бы разыгрывается диалогическая сценка, цель которой — представиться публике. Смена темпов, регистров и тембров делает диалог поразительно живым. Одни мотивы-персонажи (всего их шесть), казалось бы, принадлежат к сфере *Tätigkeit* (ж, з, м), в других доминирует робость и неуверенность (л, л^I). Среди них темы из апофеоза (л, м, сравн. с цц. 29—30 второй части). Наконец, один из них (з^I) решается начать:



¹ Ритмическая вариация темы А (ц. 21) сразу же создает характер движения, свойственный заключительному разделу.

The musical score is for a piece in G major, marked 'Allegro'. It features two staves: Horn (Hr.) and Clarinet (Kl.). The Horn part begins with a forte (f) dynamic and a crescendo leading to a piano (p) section. The Clarinet part enters with a piano (p) dynamic and a crescendo. The tempo changes to 'Etwas langsamer' (Somewhat slower) for the Clarinet part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В рефрене А(R^I) с юмором обыгранная наивность крестьянской музыки — истовое пение валторн в сопровождении волыночного баса, смешные неуклюжести голосоведения (параллельные квинты в тактах 25—26) — сочетается с внутренними ссылками на произведения, написанные во времена венской классики. Смысл этих скрытых цитат трудно переоценить. Исход коллизии Пятой симфонии неожиданно проясняется разрешением мотива (а) из траурного марша — скрытой цитаты

из Пятой Бетховена () — в гармоничных мотивах, намекаю-

щих на бетховенские темы из Hammerklavier (пример 57а) и побочную партию финала Второй симфонии (пример 57б):

Бетховен, Hammerklavier, 6-й г.

57а

The image shows a musical score for the 6th movement of Beethoven's Hammerklavier Sonata, Op. 106. The score is in G major, 3/4 time, and features a complex texture with multiple voices and a large fermata over the final measure. The score is labeled 'Бетховен, Hammerklavier, 6-й г.' and '57а'.

Малер V₅, 35-й т.

Fl. Hb Kl.
Kl. Fagstf.
Fag. Hr.

576 Бетховен, II, 12-й т.

f *Vi.*

3247.

I.VI. *p*
Kl. A-dur



D-dur — излюбленная тональность классического аллегро, выбранная здесь Малером, — словно подтверждает, что адресат найден. Рефрен А заканчивается мотивом ф (см. пример 58), продолжающим работу над тематизмом апофеоза, начатую во второй части («выпрямление» малой ноты в мотиве к).

Рефрен В (R^{II}) представляет собой двойную фугу. Нарочитая строгость ее построения поначалу, так мало характерная для полифонии Малера — точность реальных ответов в совместной экспозиции (она начинается со второго проведения первой темы — ц), — склоняет к мысли о стилизации академической фуги. Если в первой теме (см. пример 58, ц) ритмическая энергия равномерных восьмых как бы символизирует сферу *Tätigkeit*¹, то вторая тема (такты 63—66) — реминисценция фрагмента вступления (мотивы л^I, м, з) — уже содержит в себе тот дух инфантильности и юмора, который будет окрашивать все дальнейшее течение фуги. С такта 79 (тема ш, см. пример 58) возникает иллюзия тройной фуги. Но как раз здесь и начинаются веселые обманы, игра, правило которой — обойти все правила. Третья тема фуги (ш) — так сказать, переменная величина, все время вносящая путаницу. В очередном проведении (ц. 3) исчезает вторая тема, а в третьей происходит замещение мелодического рисунка далеким вариантом при тождестве ритма: вместо ожидаемой в очередном проведении темы (ш) звучит другая тема (щ). В следующем проведении фуги, внезапно опять тройной, в доминантовом ответе (такт 94) вместо этой темы (щ) выскакивает скомбинированная из разных мотивов (д, ж, з) новая тема. В рефрене В^I (R^{II}) иллюзорна уже двойная фуга. Вместо чередования Т — D в темах и ответах композитор применяет тональную смену: B-dur — D-dur — Ges-dur (проведение прервано). Работа над тематизмом финала идет своим чередом: новый вариант (э), отталкиваясь от общей начальной кварты, замещает предшествующую тему (комбинация мотивов д, ж, з) и интонационно приближается к теме побочной партии финала (D):



¹ Деятельность (нем.).

3 Fl. Hb Kl. Hb Kl.

ff

94-й т. д. ж. а.

Hr. f

Sempre l'istesso tempo

190-й т. н.п. LVI. 2. а.

Grazioso

Во втором разделе-круге, применяя (ц. 10) разные типы нормативной техники (соединение двух-трех тем, канон, канон с пропостой и риспостой в увеличении и т. д.), наслаждаясь изобретательной игрой мысли, композитор тем не менее не упускает из виду своей основной цели — поисков нового тематизма. Так рождаются темы-варианты ю:

59 Sempre l'istesso tempo

f. 4. Hr. ю. 1. VI. 2. VI. Vln.

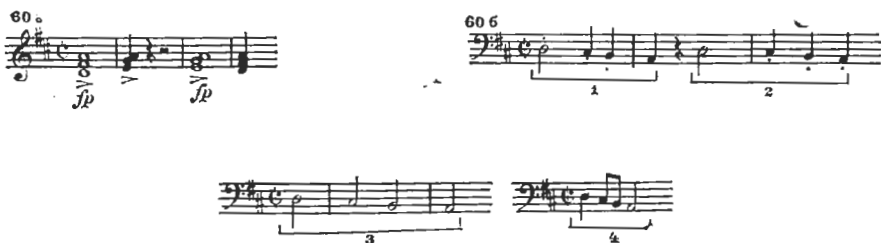
Все новые варианты тем фуги будут всплывать на поверхность и дальше (ц. 17, 23). Стабилизация тематического материала произойдет лишь в предыкте к C-dur (9 тактов до ц. 25) и завершится окончательным выбором тем для апофеоза (темы щ, л — в увеличении, ц. 32).

Общее впечатление хорошо налаженной, деловитой фуги на всем протяжении рондо-финала зиждется на ритмическом регретium mobile первой темы (ц) и умелых замещениях третьей темы, скрывааемых слуховой инерцией. Этот эксперимент, разумеется, не только остроумная шутка. Малеровская фуга в Пятой несет в себе функцию, которую в классической технике выполняла Durchführung. Оставаясь, как и в прежние эпохи, выразителем «глубочайшей воли к жизни» (68, с. 197), фуга Малера ставит себе иные, нежели раньше, задачи: она тематиче-

ски продуктивна и потому способна к продвижению интонационной фабулы.

Музыка эпизодов С и D принадлежит к лирической сфере рондо-финала. Простота и прозрачность мелодических очертаний фактуры, диатонизм гармонии, выбранные здесь с несомненной внутренней ссылкой на симфонические темы раннего венского классицизма, придают характеру музыки ясность и объективность. Лирика связующей партии (С) скерцозна (Малер пишет в партитуре: *Grazioso*) даже в момент, когда у деревянных духовых звучит кантилена (ц. 4). В побочной партии (D) в какой-то мере воскрешена лирическая насыщенность *Adagietto*, особенно в момент реминисценции его материала (9 тактов перед ц. 8). Однако дух *grazioso* преобладает, а начало темы на инерции восьмых в фоновом голосе (ритмика темы ц) долго не позволяет ей вырваться из атмосферы *Tätigkeit*, свойственной замещающим темам фуги. Сохраняется и интонационная близость темы побочной партии (в примере 58 обозначена как тема я) с ее вариантом (э) и связующей партией. В дальнейшем (D^{II}, ц. 29 партитуры) эта заряженность энергией нашла выход в несколько комической танцевальности побочного голоса у деревянных духовых.

Краткой реминисценцией одного из мотивов второй части (п, 4 такта до ц. 32) перед самым апофеозом Малер в последний раз приоткрыл трагические страницы I Abteilung. Торжественное провозглашение темы (щ) в начале апофеоза завершило напряженную тематическую работу, начатую в первой части (мотив к), как бы символизирующую волю к гармоническому преодолению кризиса. Достигнутое закрепляется второй темой апофеоза (реминисценция из второй части) и парадом тем, живо напомнившим коду первой части Третьей и кульминацию первой части Четвертой. Инфантильности гармонии (см. пример 60а) под стать забавная игра в метрические сдвиги (60б), в технику увеличений и уменьшений на мотиве з:



В последних тактах финала звучат комически-страшные унисоны меди на b^1 , так часто (цц. 4—5, 12—13) с юмором возвещающие о возобновлении фуги. Радость мастера, одержавшего духовную победу над злом и вернувшегося к жизни благодаря не иссякающей в нем творческой энергии, искренна и наивна, как пляска Давида.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

Под судьбой здесь подразумевается нечто вполне отчетливое: осознание человеком того, что ему чуждо и что его затягивает — безразличного к нему и смертоносного космоса, вселенной и времени, земли и смерти.

Андре Мальро. Психология искусства

Малер назвал Шестую симфонию «Трагической» (68, с. 207). Ее создание в спокойные, ничем не омраченные годы его жизни — летом 1903 и 1904 гг. — представляет собой феномен внешнего несоответствия, так часто кажущийся загадочным в жизни художника. Внешняя биографическая канва и внутренние события его духовной деятельности порой разительным образом расходятся, и объект творчества определяет в этом случае подспудная душевная и интеллектуальная сфера жизни.

Годы, когда сочинялись Пятая и Шестая симфонии, были для Малера, быть может, самыми счастливыми, с точки зрения биографа, периодами его жизни. Венская опера, которой он руководил с 1897 г., шла от триумфа к триумфу. Отношения Малера с музыкантами, актерами и публикой протекали в атмосфере «прекрасной взаимности», как определил их Бруно Вальтер (40, с. 415). Его вдохновенная работа дирижера и режиссера еще не была омрачена горечью закулисной борьбы, как в последние сезоны директорства в Венском оперном театре.

С лета 1901 по март 1902 г., когда была начата Пятая симфония, протекало сближение Малера с Альмой Шиндлер, закончившееся женитьбой на ней. С тех пор композитор проводит летние месяцы — время, когда он сочинял музыку, — в Майерниге на даче, в тихой идиллии с окружающей природой, книгами¹, семьей. В 1902 г. у него родилась дочь Мария Анна, в июне 1904-го — вторая дочь, Анна Юстина.

Тем же летом композитор отправил Бруно Вальтеру веселое, задорное письмо, где сообщал: «Моя Шестая готова. Думаю, что я смог! Тысячу раз баста!» (40, с. 230). Но, видимо, человеку столь нервной и тонкой духовной организации сама безмятежность внушала страх все потерять, предчувствие грядущей беды и странную потребность войти в нее заранее и, пережив ее в творческом вымысле, быть может, предъявить провидению доказательства ее ненужности, как события

¹ Среди прочитанных книг он упоминает, в частности, переписку Вагнера с Матильдой Везендонк, «Исповедь» Толстого (40, с. 228).

уже свершившегося. Летом 1904 г. Малер закончил «Песни об умерших детях», так испугавшие Альму Малер (81, с. 92), через три года действительно потерявшую ребенка.

Счастье заставляло композитора погружаться в размышления о силах, вмещающихся в человеческую жизнь. Тема Шестой — «я» и судьба — все непостижимое, остающееся тайной, враждебное, что угрожает человеку и направляет его жизнь в мире — «вне меня»: сам закономерный ход вещей, предстающий перед человеком в облике необходимости, оковы «суеты сует», вторжение в ход вещей случайности. Судьба — это враждебные силы и в самой личности, ведь «...подлинные враги человека — не вне, а внутри его», — писал композитор в 1901 г. (40, с. 209).

Малер верил в активность личной воли, стремящейся оказать сопротивление власти судьбы. Пятая симфония тому пример. И вот, в Шестой Малер усомнился в том, что душевная сила человека способна противостоять судьбе. В новой симфонии композитор ведет напряженный диалог с концепцией Пятой. Ни мир творчества, ни мечта о «золотом веке» не кажутся ему более спасительным якорем в борьбе с неведомыми силами жизни. Человека, прошедшего сквозь все тернии борьбы — усилие воли и отчаяние, отрешенность одиночества и веру в себя, на пороге свершения надежды ждет трагический конец — такова идея Шестой. Словно мысль, опережая ход событий, заглянула в грядущее, где воочию представилось ей, как обрывается линия жизни.

Никогда еще Малер не воспринимал жизнь так мрачно, не оставляя себе ни малейшей иллюзии. Никогда, за исключением I Abteilung Пятой, трагическая острота переживания не высказывалась с такой обнаженностью. Есть немало свидетельств и небывалого раньше у Малера внешнего волнения во время первого исполнения симфонии 27 мая 1906 г. в Эссене: «...Малер дирижировал почти что плохо, он стыдился своей взволнованности и боялся, как бы чувство во время дирижирования не перешло границ. Он не хотел, чтобы угадана была истина, заключенная в самой страшной, последней, предвосхищающей части» (81, с. 124). Отзывы о новой симфонии были разноречивы, но искреннее восхищение тонуло в потоках хулы, подчас бульварного свойства¹. «Моя Шестая, кажется, снова оказалась твердым орешком: слабым зубкам нашей критики его не раскусить», — констатировал композитор (40, с. 241). Однако и после смерти Малера симфония исполнялась гораздо реже, нежели другие его сочинения.

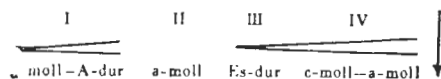
После исполнения симфонии в Эссене Малер внес в партитуру существенные изменения. Одно из них касалось порядка частей в цикле. В первоначальной редакции на втором месте стояло скерцо, на третьем — *Andante*. После премьеры, в известной степени под чужим влияни-

¹ Их приводит, в частности, П. Стефан в книге «Могила в Вене» (40, с. 452).

ем, из-за тематического родства в начале первой части и в скерцо композитор изменил последовательность частей, и эта редакция была напечатана с Andante на втором месте. Но вскоре Малер восстановил первоначальный порядок частей: первая часть, скерцо, Andante, финал (93, с. 1)¹.

В новой редакции Малер также снял в финале последний из трех ударов молота² (ц. 164), которые ассоциировались у него с тремя ударами судьбы. Э. Ратц (90, с. 121) справедливо усматривает здесь прояснение концепции симфонии, связывая это с работой Малера в 1906 г. над второй частью Восьмой.

Несмотря на внешнее сходство с классическим циклом, четырехчастная структура Шестой симфонии основана на принципах, противоположных классическим. Признаки «симфонии финала» в ней столь явственны, что это дало повод Беккеру (68, с. 219) считать три первые части вступлением (Vorspiel) к финалу. Тем не менее от других малеровских циклов эту симфонию отличает иная логика развития, сказавшаяся прежде всего в местоположении апофеоза. Неуклонная воля к нему в драматическом Allegro energico увенчивается его достижением в последних тактах первой части — явление уникальное в музыке Малера. Однако агрессивная атмосфера скерцо и неземная отрешенность Andante зачеркивают эти знаки победы над судьбой. В финале трагическая ситуация возникает с новой силой, вновь преодолевается, и в миг достижения апофеоза наступает кульминация-перелом (↓), знаменующая крушение:



Характерные для симфонического развития у Малера две попытки достигнуть апофеоза как бы поменялись местами, и это придало музыке мучительное ощущение трагической алогичности, бессмысленности случившегося.

Настроение музыки запечатлено и в ее тональном плане: три части из четырех написаны в а-moll — тональности, связанной у Малера с трагическими эмоциями (ср. вторую часть Пятой, первую часть «Песни о земле», Rondo Burleske Девятой). Видимо повинувшись этому восприятию тональности, композитор не убоился дать в а-moll подряд две первые части, сходные к тому же тематически.

Интонационной фабуле Шестой почти не свойственны формы раннего периода творчества — реминисценции длительных фрагментов му-

¹ В таком виде симфония в 1963 г. была подготовлена к печати Международным Малеровским обществом и вышла в издательстве «Кант» (Линдау).

² Прочие ретуши в новой редакции Шестой симфонии Малера относились к инструментовке.

зыка. Исключение составляет эпизод с челестой и коровьими колокольцами (первая часть, ц. 21), воспроизводимый в финале (ц. 121). Появление в первой, второй, третьей частях последовательности мажорного и минорного трезвучий (аккорды, обычно именуемые «мотивом судьбы», проходят через ряд симфоний Малера: Вторую, Шестую, Седьмую¹) напоминает лейтмотив.

Интонационная фабула Шестой организует малые, мотивные структуры и потому кажется ушедшей вглубь, действующей под покровом музыкальной ткани. Внешне близкая мотивно-тематической технике Четвертой (имеющей листовские корни), применяющаяся здесь техника все же отличается от романтического монотематизма. Ей свойственна, во-первых, пластическая символика мотива, персонифицирующая его в интонационной фабуле. Носителями драматического *pro* и *contra* стали в Шестой две группы мотивов:

1) мотив, который содержит в себе восходящий или нисходящий октавный (либо децимовый) скачок, олицетворяющий в интонационной фабуле усилие и низвержение (Э. Ратц — 90, с. 112 — считает нисходящую октаву «символом принципа уничтожения»):

61. VI₁ 6-й т.
1, 2. VI₁

9-й т.
Fl. VI₁

25-й т.
ff Fl. Kl. VI₁

28
Hr. Kl. VI₁

38
Bl. Vc. Kb. *dim p*

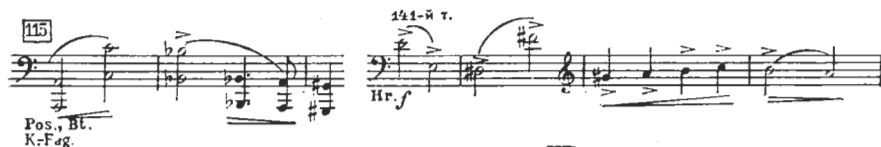
VI₁ 4, 3-й т.
1. VI₁ *ff*

16-й т.
Bl. *p*

42-й т.
3. Hr. *p* — *f* — *p*

48-й т.
Tr. *pp* — *pp*

¹ Дейка Ньюлин считает этот мотив заимствованным из квартета Шуберта G-dur, op. 161 (85, с. 190).



2) мотив, содержащий интервалы секунды, терции, кварты (трито-
на), расположенные в одном направлении ($\nearrow$ либо $\searrow$), реже в изломе
($\nearrow \searrow$). Наиболее часты следующие ряды — 2 2 3 4; 2 3 3 4; 2 2
3 3 2; 2 3 3 2; 2 4 3 3; 2 4 3 ув. 4:



46-й т.
VI. *ff*

49-й т.
VI. *ff* *sf*

8
VI. *ff* *sf* *sf* *sf*

12
VI. *sf*

VI₂, G-й т.
1. VI. *ff*

9-й т.
VI. *ff*

104
Kl. *ff* *f* *p*

25-й т.
Fl. E.H., Kl. *ff* *sf*

42-й т.
Hb. *ff* *sf* *p*

194-й т.
Fag. Br. solo *sf* *p*

201-й т.
1. VI. *sf* *p* *sf*

Второй особенностью интонационной техники Шестой является непрерывная трансформация мотивов, цель которой — обретение темы финального апофеоза. Вторжение лейтмотива трезвучия (мажор-минор) в мотивное разворачивание создает важнейшие драматические скрепления в интонационной фабуле. Наиболее важную роль в сквозном мотивном разворачивании играют крайние части симфонии. Средние, особенно Andante, участвуют в нем лишь косвенно. Порой это намек на мотивную реминисценцию, высказанный средствами общей ладотональности, инструментовки, интонационного круга.

Вступление к четвертой части, концентрируя в себе большинство интонационных нитей трех первых частей, посылает вперед — в грандиозных размерах финал — новый мощный импульс фабульного развертывания, обрывающегося последним (3 заключительных такта) вторжением мотива трезвучия (см. пример 63).

Музыка первой части симфонии (*Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig*¹⁾) порождена чувством, занимающим значительное место в переживаниях человека начала XX ст.; ощущением трагизма человеческой жизни, над которой, как Дамоклов меч, висит реальность катастрофы. Что враждебно — вмешательство силы извне или душевный слом, — в данном случае неважно. Власть судьбы, перед которой человек бессилен, направляет его жизнь. Человек переживает свою зависимость от судьбы как трагическую ситуацию. Один из возможных путей выхода из нее — отрешиться от борьбы и от страха в одиночестве и религиозном созерцании; другой — без страха отдаться жизни во всей ее полноте. Такой представляется нам дилемма первой части.

Антитетическое противопоставление трех эмоциональных сфер возникает уже в экспозиции. Это — трагически обреченная воля, аскетическая созерцательность и полнокровная, доходящая до патетики лирика, нашедшие воплощение в трех предельно контрастных темах сонатного *allegro*. Строение экспозиции, повторяющейся (знак репризы) как в симфонии конца XVIII — начала XIX в., поражает классической ясностью функций каждой темы.

Ритм марша, скандируемый струнными (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩),

с первых же звуков главной партии создает атмосферу жестко-неумолимого хода реальности, которому подчинена личная воля. Постоянно напоминая о себе железной равномерностью ритмического оstinato, агрессивный марш пронизан колоссальной энергии мелодическим движением фактуры, из которого складывается тематизм главной партии. Многоэлементная тема (на протяжении 19 тактов первого предложения возникает 8 контрастных мотивов, не считая их близких вариантов) создает впечатление потока мотивного разворачивания, охватившего все голоса:



¹ Резко, но полнозвучно, мощно (нем.).



(J J J 7 J J J J J J J J), мрачному тремоло малых барабанов. Вырван-

Дальнейшее течение музыки в экспозиции вызвано потребностью восстановить целостность мироощущения. Связующая партия a-moll — A-dur (ц. 7) возникает здесь как реакция на кризис главной темы. Хорал в высоком регистре вызывает естественные ассоциации с Брукнером. Но эта область кажется у Малера куда более сложной. Здесь только приоткрывается мир облегчающей душу отрешенности от страдания, который будет обладать для Малера в дальнейшем ходе развития симфонии такой притягательной силой, видимо, силой запретного. В смешанном тембре высоких духовых (группа дерева) хрупко мерцает гранями самая острая интонация лейтмотива судьбы — мажорно-минорный терцовый звук (gis^2-g^2 , fis^2-f^2 , cis^2-c^2), в нижнем слое фактуры у pizzicato струнных пронзительно и таинственно звучат мотивы *a*, *b* из главной партии.

Музыка побочной партии (F-dur, ц. 8) словно утверждает, что выход из кризисной ситуации можно найти не в состоянии пассивного самоотречения. В лирике побочной партии — в этом иступленном благословении земного счастья — поражает чрезвычайная раскованность лири-

ческого выражения. Безудержность нагнетаний (четыре волны, с прорывом главной партии — ц. 10) и падений в мелодических волнах с задержаниями на вершинах, пышный декоративный убор фактуры, насыщенной фигурацией, нарядность в звучании ударно-украшающей группы (треугольник, челеста, арфа) — все это сознательно или бессознательно опирается на ассоциативный багаж позднего романтизма, на чувственную обольстительность вагнеровского оркестра. Видимо, самозабвенность этой лирики, коснувшейся самого сокровенного, помешала сделать необходимый критический отбор интонационных средств. И если права Альма Малер, увидевшая в теме побочной партии свой музыкальный портрет (81, с. 92), то не запечатлена ли в мелодическом содержании этой темы, не чуждой салонности, но тянущейся к пафосу, претензия красивой, но не лишенной суетности женщины на величие духа?

✓ Разработка первой части усиливает контрасты экспозиции, выдвигая на первый план образность главной и побочной партий. Три раздела разработки (ц. 14, 21 — эпизод, 25) напоминают строением классическую экспозицию с прорывом главной драматической темы в побочной партии, но в качестве лирической антитезы главной теме здесь предстает материал связующей¹.

Грозное оstinato первого раздела привело в движение мотивы главной партии, каждый из которых звучит изолированно, вне целостной тематической связи. Нисходящий хроматический мотив (h в примере 64) гротескно заострен и становится теперь носителем демонического начала. В этом разорванном потоке мелодического движения выплескиваются новые мотивы. Такова мелодическая фраза, которая является завязкой темы *Andante*, жестко выделенная густым микстом (альты на баске, виолончели, 3 кларнета, 3 фагота) с *glissando* на нисходящей ноте у струнных (см. пример 63, 4 такта после ц. 14).

Попытка обрести тематизм положительного заряда привела к эпизодической песенной теме (такт 7 после ц. 17) в *a-moll*, плакатно возмущающей нарочитой простотой, даже убожеством изложения среди густой полимелодической фактуры. Тема побочной партии целиком подчиняется драматического характера развитию, особенно заостряющемуся к концу первого раздела.

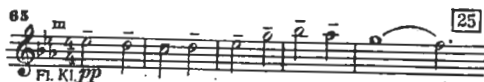
Следующий, второй раздел разработки — один из самых удивительных, загадочных моментов Шестой. Аккорд $g^2-a^2-c^3-e^3$ в динамике $ff > pp$ (ц. 21) создает мгновенное эмоциональное переключение и служит преддверием большого эпизода, имеющего свой неповторимый колорит, который вносит лейттембр коровьих колоколов (Herdenglocken).

О господствующем в этом эпизоде чувстве прекрасно и просто говорил А. Шенберг: «Вспомним о Шестой, о страшной борьбе в ее первой части. И все же ее горестная разорванность сама собой рождает

¹ Черты вторичной экспозиции наводят даже на мысль именовать ее первой побочной партией, за которой последует вторая побочная (ц. 8).

свою противоположность, неземное место с коровьими колокольцами, чье холодное, ледяное утешение проливается с тех высот, которых достигает лишь поднявшийся до полной примиренности и отрешенности; услышит его только тот, кто понимает, что нашептывает голос свыше, лишенный животной теплоты» (101, с. 29—30).

Крайние разделы эпизода (цц. 21, 24) построены на музыке хора-ла, доносящегося словно издали (валторны с сурдинами) и окутанного волшебным оркестровым декором: тремоло или трелями струнных¹ *am Steg*², аккордами челесты. Перед самым прорывом главной партии ожидаемая тема хорала замещается новой хоральной мелодией (*m*), обезоруживающая простота которой дает последнее высшее утешение:



Центр эпизода (ц. 22) — пастораль (здесь сняты коровьи колокольцы). Его контрастный материал, подчеркнутый сменой темпа и лада, вновь выводит на поверхность нить интонационной фабулы, тянущуюся к третьей части: квартосекундовое движение (мотив *l*, *l*¹, *l*² — см. примеры 63, 64) в басах, являющееся обращением мотива с *и*, главное, намек на тональность *Andante* — *Es-dur*. Тема побочной партии, появляясь только в тембре деревянных духовых или валторны, как бы «лишенная чувственной теплоты», вступает с мотивом *l* в тесное контрапунктическое взаимодействие.

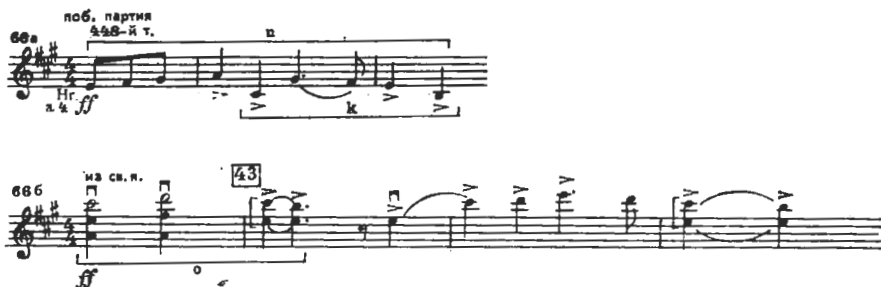
Это эмоциональное «очищение» — самый большой удар, который наносит лирике побочной партии сфера хорала. В репризе лирическая тема лишь постепенно находит себя, медленно обретая напряжение в беспорядочно громоздящихся мелодических волнах, надолго замирая и укрепляясь на их вершинах (композитор предписывает на задержаниях *tenuto*, равное небольшим остановкам движения). Размыта не только четкая, как в экспозиции, структура, но и начало темы (его можно определить в такте 4 до ц. 35, *Sostenuto*).

Не удивительно, что кода (8 тактов до ц. 37) становится новым этапом интонационной активности, цель которой — обрести тему, способную гармонично разрешить противоречие первой части. Членения коды ясно отражают ход тематического диалога. Тяжело движущуюся, словно уставшую маршевую тему (мотивы *a*, *b*) у трех тромбонов агрессивно перебивает хоральный мотив *m* (с ц. 37), звучащий в уменьшении грубыми, «веристскими» унисонами крайних голосов. Напряженное противоборство главной и побочной тем (ц. 37), представляющее собой вторую разработку, разрешается в пользу лирической темы. Иначе не

¹ В одном фрагменте (11 тактов после ц. 21) зарождаются ассоциации с «цепями трелей» из финала Второй, напоминая и об его образности.

² У подставки (нем.).

могло и быть: ведь она была для композитора символом самой жизни. Апофеоз открывает серафическая звучность треугольника, удар тарелок и такие земные вестники, как неизменные басы литавр (I—V ст.). Господствуя в апофеозе, тема побочной партии (у четырех труб в увеличении) подчиняет себе и мотив хорала (4 такта до ц. 43), и две новые темы (п, о), обобщающие тематизм первой части:

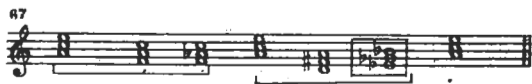


Она оказывается способной противостоять даже «мотиву судьбы» (2 т. до ц. 45); смягченный субдоминантовой гармонией ($S_{\sharp} - S_{\sharp}^{\flat}$), он исчезает под натиском темы побочной партии у труб и валторн.

В жесткой, урбанистической музыке скерцо — Wuchtig (мощно) — с необычной дотоле силой воплощено враждебное человеку демоническое начало. Впервые в своих скерцо Малер нарушил чистоту жанра лендлера и придал трехдольному движению ($\frac{3}{8}$) черты марша. Аналогия с маршем подкреплена и близостью к теме главной партии первой части: та же тональность, то же скандирование в басу звука A , господствующий тембр струнной группы и, наконец, интонационное сходство — общность мотива r из скерцо (см. пример 68) с мотивом h из первой части (см. пример 64). Главная тема скерцо представляется нам далеким, ожесточенно заостренным вариантом темы первой части.

Миру отчужденному (разделы A , C ; см. схему 24) противопоставлена в скерцо идиллия наивного мироощущения (B — трио). Ремарка Малера *Altväterisch* («допотопно») ясно определяет отношение композитора к воскрешенному в музыке трио мирозерцанию. Контраст скерцо — это контраст «страшного мира» сегодня и некогда уютного, а ныне — старомодного, вытесненного из жизни «вчера». В пределах образности скерцо нет выхода из трагического круга.

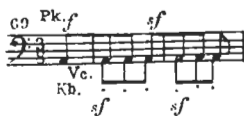
Обратившись к излюбленной для скерцо композиции ($ABA^1B^1A^1$), Малер усложнил ее третьей темой — C , играющей роль эпизода, вторгающегося в момент ожидаемой (A^1) репризы: $AB (A^1) CA^1 B^1 (A^1) C^1 A^1$ (см. схему 24). Тональный план скерцо сгущает гармоническое напряжение на второй структурной «прерванной каденции» — введении эпизода (C^1):



Тематизм скерцо вырос из начального импульса — мотива литавр (q, см. пример 68): последовательности восьмых, вступающих *sf* на третьей доле. Буквально все мотивы начальной многоэлементной темы пронизаны этим будоражающим анапестическим ритмом, нередко с дроблением затактовой доли; они вторгаются в фактуру, подобно маленьким взрывам:



Дополнительную остроту придает ритмике своеобразный тембровый канон мотива q у литавр и струнных басов:

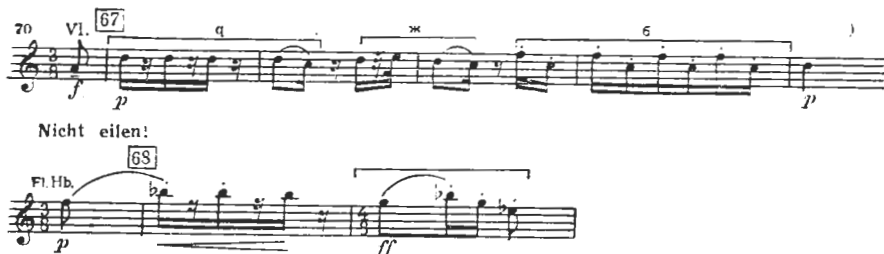


Как и многие темы в музыке Малера, мелодия начальной темы рождается из первого звука (импульс q) и постепенно, с трудом преодолевая инертность начала, раскачиваясь (мотивы s, t в примере 68 представляют собой выписанный форшлаг, его истинное написание — в партии валторн, ц. 80), она, наконец, отрывается от a^1 (мотив u в примере 68). Тембровая активность всех мелодических пластов (мотив x у валторн) особенно возрастает во втором предложении (такт 10), приносящем несколько острохарактерных «микроэлементов», каждый из них — как бы его: звук e^2 у трубы (такт 12), мотив тридцатьвторых

(у) в группе деревянных духовых, каскад секстаккордов у трех тромбонов. Бороздя фактуру, этот шквал мотивов сообщает музыке наэлектризованность и взрывчатость.

Уже в пределах начальной темы (а) в скерцо возникает тяга к интонационному кругу идиллии. В тактах 21—24 в момент отклонения в C-dur появилась фраза, которая выглядит скрытой цитатой из скерцо Четвертой симфонии Брамса. Атмосфера брамсовского скерцо становится как бы объектом *Sehnsucht* в этом агрессивном танце-марше.

✓ Формирование идиллической темы продолжается в средней части начального раздела скерцо (ц. 67), вносящего внезапное просветление. Пользуясь приемом производного контраста, Малер создал новую танцевальную тему, не омраченную иронией, достигающую в своей степенной патриархальности почти монументального звучания. Помимо производного начального мотива (q), в ней имеются и новые, важные для дальнейшего интонации (ж, б, г):



Но время любования наивностью отошло в прошлое. В трио (В) брамсовская идиллия предстала не только стародавним миром, но миром старомодным, отжившим и немного смешным. Это — жестокое и грустное его развенчание. Оставив почти нетронутой мелодическую поверхность темы, лишь «перемешав» мотивы, композитор достиг эффекта полного перерождения музыки: темп замедлился, движение комично окостенело, так как фразы разделены люфтваузами ('), вместо струнной группы — игрушечное звучание деревянных духовых staccato. Хромающий метр (смена $\frac{3}{8}$ и $\frac{4}{8}$ в небольшом фрагменте темы, ц. 68) как бы остался в теме трио навсегда. Начальный мотив (q) превратился в мелодический предыкт, и теперь тема заикается перед каждой фразой; заикаются и средние голоса (c^2 у гобоя), и бас:



Иногда эта кукла в платьице старинного покроя, так забавно танцующая, ломается, и тогда все линии приходят в судорожное и бес-

цельное движение (*Tempo natürlich drängend*¹, 3 такта после цц. 75, 78 в момент хроматического искривления всех очертаний).

Музыка эпизода (С, С¹) вносит новый тип контраста, несмотря на заимствование мотивов из главной темы (у, s). Этот экстравагантно-

угловатый танец (в его ритме  есть что-то общее с болеро) —

также персонаж из мира отчуждения².

Кульминация скерцо (ц. 100) — аккорд II b_{56} , расположенный по всему оркестровому диапазону, завершающийся ниспадающими пассажами, — кладет предел дьяволиаде, но не вносит желанной разрядки в музыку скерцо. В коде тема трио фантасмагорически истончается, распадаясь на реплики солистов оркестра. Фатально и торжественно звучит в отдалении (трубы, затем валторны и тромбоны с сурдинами) секвенция мотива судьбы.

↑ Как глоток свежего ветра, слетевшего с далеких гор и ворвавшегося в душную, насыщенную электричеством атмосферу, освобождает и делает счастливым музыка *Andante moderato*. Тот, кто взойдет на эти холодные вершины, сможет забыть там земные горести и свою судьбу, там ждет его свобода — свобода человека, поднявшегося «до полной примиренности и отрешенности».

Мир образов *Andante moderato* нередко связывают с песней «Я потерян для мира». Действительно, как и *Adagietto* Пятой, это своего рода вариация той же идеи; характерен и выбор в *Andante moderato* тональности, в которой написана песня — *Es-dur*. Но связи третьей части Шестой с предшествующими сочинениями Малера представляются нам более широкими. В ней слышится диалог с двумя другими частями: «Первозданным светом» и третьей частью Четвертой.

С песней «Первозданный свет» *Andante moderato* сближают ассоциации, на которые наводит символика тембра ударных, выбранных в обеих частях. Тембровый комплекс — колокольчики, арфы, — впервые найденный в среднем разделе «Первозданного света» (ц. 3) и связанный в тексте с образом путника, представшего перед ангелом, вновь возник в Шестой (первая часть, третья часть — ц. 53, финал) значительно обогащенный: в *Andante moderato* это — коровы колокольцы, треугольник, арфа, челеста, тарелки (удары *piano*). Много общего и в фактурном решении обеих кульминаций (см. ц. 4 во Второй и ц. 53 в Шестой). Перед нами отголоски темы *Himmelspforte*³, потерявшей откровенную связь с народной образностью. Сходство с кульминацией медленной части Четвертой⁴ в выборе тональности — *E-dur* (68, с. 220),

¹ Естественно ускоряя темп (*нем.*).

² В дальнейшем тип экстравагантно поданой банальности разовьет Д. Шостакович.

³ Небесные врата (*нем.*).

⁴ Вспомним о ее образности, связываемой обычно с видением рая.

в гармоническом строении мелодии, очерчивающей пентатонику, в рисунке двух мелодических линий у труб и у валторн укрепляет мысль об идее Himmelspforten, абстрагированной в Шестой.

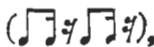
Опираясь в *Andante moderato* на схему двойной трехчастной формы (ABA¹B¹A¹¹), Малер близко соприкасается и с тематизмом соответствующего раздела в Четвертой (ср. ц. 2 в третьей части Четвертой с ц. 47 в Шестой): диатоника натурального минора, тембр деревянных духовых. Но здесь более чем во всех других медленных частях подобного композиционного типа выступает на поверхность интонационное движение материала, активизированное полифоническим соединением тем (см. схему 25).

Фактически двойная трехчастная форма размывается более мелким ритмом разделов и в ней явственно проступают очертания вариантной стратифической формы (см. пунктирные линии на схеме), осложненной тематическим продвижением (третья, четвертая строфы) и перестановкой элементов (ср. мотивы в схеме 25 и примере 72).

В *Andante moderato* Малер вновь, как и в Пятой, отошел от подлинного симфонического *Adagio* масштаба Третьей и Четвертой. Можно говорить об известной сниженности главной темы *Andante moderato*. Ее земная музыка, противопоставленная отрешенности и чистоте настроения в разделе В, лишена великой торжественности медленной части Третьей.

Это — *Lied*, наделенная какой-то изысканной наивностью и нежностью. Подозрения в банальности тотчас рассеиваются улыбкой лукавства, окрашивающей каждый изгиб мелодии, всю фактуру, неприхотливо фортепианную, словно это две строки клавира с «наинструментованной» педальной гармонией, все повторения мелодии валторной (ц. 48, 55), неуклюжеотяжеляющей ее контур.

Возникает искушение более внимательно взглянуть на эту маленькую тему, внутренние события которой придают ей такое очарование. Пластично и свободно льющаяся *Liedlein*, странно затемняемая нисходящими альтерациями *fes*¹, *ges*¹, *ces*², в момент предвкушаемой кульминации (такт 7) словно «теряет сознание». Слом развития отмечен аккордом VII_{3,4} с пониженной терцией на *fr*. Утратив пульсацию аккомпанемента, выбившись из ладотональности и тембровой организации, струнная группа сменяется деревянной духовой; мелодия, блуждая, прерываемая паузами

() пробирается назад, в *Es-dur*, ощупывая

каждый хроматический звук (такты 8—9). Радость возвращения означена наивно-патриархальной каденцией и долгим утверждением

тональности и тембра струнных. Рисунок  находит свой мелодиче-

ский мотив (з) — «баюкающую» сексту (см. пример 72).

Вторую тему *Andante moderato* (тему В) отличает настроение сумрачной отрешенности, достигнутое тускло суховатой звучностью деревянных духовых. Ее дальнейшее развитие — ладовое и тембровое просветление (ц. 51) сопровождается непрерывающимся интонационным продвижением к некой цели, заслуживающим специального микроанализа. Его веки — появление квартовой фигурки (мотив з¹) и двух новых мотивов (л, м), возникающих в момент огромного эмоционального накала музыки (ц. 52). Одна из тем кульминации (з²), окруженная фигуративным фоном с ярко выраженным пентатонным строением (обратите внимание на эту деталь!), приближает развитие к цели, но это еще лишь ее видение. После рефрена (тема а²), дающего важный контрапункт (мотив ф), интонационное продвижение продолжается в разделе В¹: тема ф (у духовых) контрапунктически соединяется с темой л¹ (см. схему 25), звучащей «ohne Ausdruck»¹ у виолончелей в характере *misterioso*:

Разрешение этой «интонационной интриги» наступает лишь после кульминационной зоны (ц. 59—61), выявившей в обеих темах *Andante moderato* (а, б) неожиданные потенции большого развития и патетического высказывания. В момент готовящегося завершения (4 такта перед ц. 61) в лирике, казалось бы достигшей предельной жизненной теплоты и полнокровности, произошел поворот (энгармоническая модуляция из E-dur в Es-dur делает его особенно осязаемым) к философской медитации, столь родственной настроению песни «Я потерян для мира».

¹ без выражения (нем.).

Именно ее интонационный круг оказался целью развития: мотивы м, ф и тема а после кульминации как бы сходят со сцены, остается лишь внутренне замкнутый в себе, внеиндивидуальный звукоряд, близкий к пентатонике (такт 7 после ц. 62).

В этой возвышенной лирике слышится сокровенное желание сердца, несбыточная мечта художника, живущего в плену тотально организованной суеты, мечта об убежище — об Asyl¹: «Ich bin gestorben dem Weltgetümmel und ruh'in einem stillen Gebiet» («Я умер для сумятицы мира и обрел покой в тихой обители»). Не случайно в *Andante moderato* ни разу не звучит лейтмотив судьбы, словно композитор уверовал в иллюзию освобождения от ее власти.

✓ Финал симфонии вновь ставит проблему противоборства судьбе и разрешает ее трагически. С еще большей остротой, нежели в первой части, звучит здесь тема борьбы с враждебным миром, еще отчаяннее мечется дух между волевыми усилиями, подчас безмерными, и отрешением от деятельности, тем страшным отрешением, сквозь которое уже просвечивает холодное спокойствие смерти. И над этим обрушивающимся и возрождаемым из праха миром властно живет надежда на спасение.

Попытка музыкального воплощения этой духовной драмы вызвала поистине гигантские композиционные масштабы финала. Организация материала в подобном сочинении сама по себе требует от композитора усиленного внимания к вопросам формы. Финал же Шестой к тому же задуман как центральный раздел цикла, и развитие новых музыкальных идей совмещается в нем с интенсивным продвижением интонационной фабулы симфонии. Многоплановость этих композиционных задач немало способствовала тому, что Малер, опираясь на процессуальное ощущение формы, обращал в финале особое внимание на ритм мелких членений формы, на ее кристаллизацию. В форме, постоянно разрыхляемой реминисценциями, частой сменой материала и темпов, эта структурная устойчивость играет большую цементирующую роль.

В трехчастном строении финала (см. схему 26), внешне приближающегося к классической композиции (экспозиция, разработка, реприза), поражает не только пропорциональность крупных частей (228 + 291 + 253 + 50 тактов — кода), но и известная ритмичность более мелких разделов. Так, равны членения экспозиции (113 + 115), два драматических фрагмента центрального раздела разработки (61 + 61); тяготеют к 16-тактовым квадратам «кристаллы» вступления (15 + 33 + 16 + 16 + 17 + 16 + 16).

Вместе с тем сущность формы составляет переосмысление почти всех привычных функций сонатного *allegro*. Особенно сильно это про-

¹ Так называл Р. Вагнер домик близ виллы Везендонк, который Отто и Матильда Везендонк предоставили в его распоряжение.

явилось в двух первых разделах — вступлении и собственно экспозиции, равных по масштабам. Вступление содержит в себе предэкспозицию всех мотивов финала, намечая линии *pro* и *contra*, и ложное начало главной партии (ц. 109). Таким образом, в экспозиции есть признаки зеркальной вариантной экспозиции: главная партия (ц. 110) воспринимается как вариант и продвижение материала, появившегося в *c-moll* (ц. 109), побочная партия (ц. 117) развивает идеи тридцатого — сорокового тактов.

Что же касается собственно экспозиции, то в ней намечен контраст типа контраста главной и побочной партий. Ее материал скорее напоминает группу тем главной партии, связанных тональным планом, не характерным для сонатного *allegro*: минорная T — мажорная S. Контраст первого раздела в целом заключен между некоторыми элементами вступления и экспозицией.

Разработка финала совмещает в себе функции:

1) новой вариантной экспозиции, излагающей материал вступления и второй побочной партии (ц. 124—129) и затем прерванной (ц. 129) (овальная линия в схеме 26);

2) функцию собственно разработки и

3) функцию заключения экспозиционной части финала (цц. 120—129, пунктирная линия той же схемы). Материал второй побочной Э. Ратц называет «ложным заключением экспозиции» (90, с. 106), так как лирика, данная в экспозиции намеком, здесь (ц. 118) получила развитие. В этом случае можно говорить о начале собственно разработки в момент кульминации, с первым ударом молота (ц. 129); тогда форма финала приобретает иные пропорции (335 + 143 + 294 + 50). Два ритма членений — пропорциональный и диспропорциональный, две функции формы — функция разработки и функция заключения экспозиции, совмещающиеся во фрагменте (цц. 120—129), вступают в динамическое противоборство, придающее финалу исключительную напряженность. Оно запечатлено в столкновении двух музыкальных символов, которые оказывают на структуру финала столь сильное композиционное воздействие, что становятся и вехами формы. Мы имеем в виду четырехкратное появление материала первых тактов (*p* в схеме 26), отстаивающее пропорциональность кристаллов формы и начало разработки во фрагменте (ц. 120), и кульминацию-крушение ($\downarrow$), взрывающую пропорциональность и оттягивающую начало разработки (на ц. 129).

Условность и многозначность функций формы в финале Шестой, делающие иллюзорными все вехи членений, все привычные композиционные представления, выдвигают на первый план формообразующие возможности интонационной фабулы. Далеким маяком в ее разворачивании служит тематический круг апофеоза, три попытки его становления (ц. 131, 139, 161) неизменно связаны с тональностью A-dur. Меньшая по сравнению с драматическим тематизмом индивидуальность этого материала, вновь, как и в финале Пятой, опирающегося на классические представления о гармоническом мире, несколько ослабляет эмо-

циональное воздействие этих моментов. Попытаемся же дать самые общие контуры развития интонационной фабулы финала, так как детальный ее разбор мог бы стать предметом особой главы.

Вся концепция симфонии — вызов судьбе и ее непреклонность, воспарение духа, устремившегося куда-то за пределы мыслимого одиночества, и поверженность воли — заключены, как в эпиграфе, в нескольких вступительных тактах финала. Мелодический рисунок редкой пластической выразительности, огибающий, от полюса до полюса, почти весь оркестровый диапазон от C_1 , вознесенного ввысь пассажем челесты и арфы, до as^3 у солирующей скрипки, и вновь опускающегося к C , вздымается в начале финала как его символ (такты 3—16).

Эти несколько тактов скрывают в себе и важнейший узел интонационной фабулы: мотив восходящей октавы (основы тематизма финала), секундо-терцовую нисходящую последовательность, связанную с побочной партней первой части (см. пример 63 мотив x^1), и, наконец, лейтмотив судьбы. Здесь в зародыше намечены и тональные метания между c -moll (8 тактов) и a -moll (7 тактов), разрешающиеся в пользу последнего; уже в пределах экспозиции эти колебания отразятся в поисках тональности главной партии: сначала (ц. 109) c -moll, затем (ц. 110) a -moll (см. схему 27).

Во вступлении и экспозиции разворачивается своеобразная предыстория тематических отношений финала. С одной стороны, здесь возникает интонационный круг, связанный с драматической и волевой сферой музыки: нащупываются и медленно прорастают мотивы (a , y^2 , b , b^1 , d) главной партии (на схеме 27 тема А), издалека, как видение, звучит у валторны уже сложившаяся тема первой побочной (т. 30, на схеме тема С):

73
104

Bt. p

a

y

y^1

b f

Kl.

Hr.

b^1

p

Bt. p

y^2

f

BKl.

p *espr.*

Fl., E.H., Kl.

b^1

32-й т.

BKl.

Fag.

p *marcato*

d

С другой стороны, зарождается тот темброво-интонационный комплекс, связанный с низким регистром, который представляет в финале непостижимую и враждебную человеку силу. Это — ансамбль арфы и челесты в низком регистре, низких колоколов в соединении с тремоло и трелями струнных среднего регистра с сурдинами, а также хоральная тема у низко расположенных деревянных духовых (3 кларнета, басовый кларнет, 4 фэгота, контрафагот), хора валторн и тубы (ц. 106). Соприкосновение мотивов главной партии с этой призрачной сферой приводит к их величайшему интонационному напряжению (тема *e*), словно распирающему контур начального мотива *a* (*glissando* у валторны и трубы немало тому способствует) далеко за пределы октавы (см. пример 61, такты 42, 46). Этот фрагмент (такты 16—48) уже намечает эскиз экспозиционно-разработочного развития, который еще более проясняется во втором параллельном построении вступления (ц. 107).

Если вступлению была свойственна диалогическая разорванность тематизма, то экспозиция, собрав мотивные зародыши, рождает законченные, широкого дыхания темы. Исполненная яростной энергии главная партия является своеобразной антитезой главной партии первой части: в ней господствует интонационный жест восходящих, вздымающихся линий:



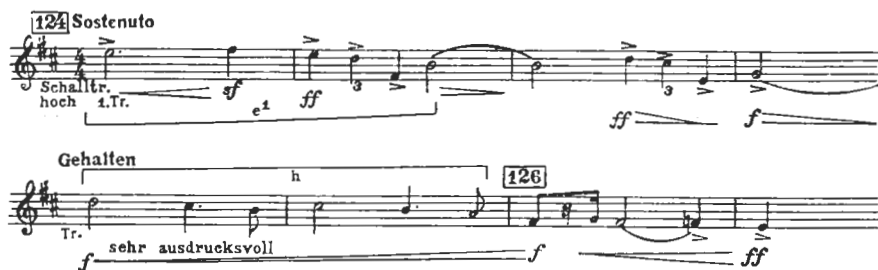
Развивая характер и интонационный склад главной партии, связующая партия¹ (ц. 113) является воплощением натиска и энергии; упругая пульсация восьмых, скандируемая тремя тромбонами в преддверии темы, усиливает это ощущение. Плакатно очерченную мелодию валторн можно было бы называть «темой раздвижения пределов» (см. пример 61, такт 141). В главной и связующей партиях, где преобладает мотивный круг октавы, особое внимание нужно уделить пока еще редким прямым (поступенным) мелодическим штрихам, на которых в дальнейшем будет воздвигаться апофеоз:

¹ Э. Ратц (90, с. 102) даже считает этот раздел второй группой главной партии. Подобная трактовка подтверждается широко развитым заключительным построением в конце ее (5 тактов после ц. 116 в A-dur на мотиве *d*¹).



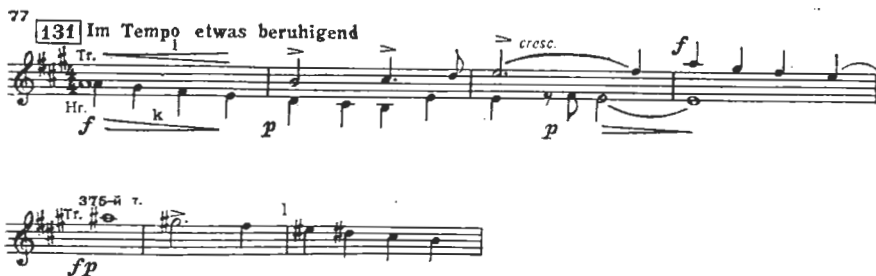
Полетное движение в первой побочной партии (ц. 117), оживленное ритмом триолей в сопровождении (ее интонационная связь с побочной партией первой части отмечена в примере 63, мотив х), — лишь подготовка к истинной — второй побочной теме. В лирике, полной чувственного обаяния (пример 61, ц. 118), возрождается и фабульная нить побочной партии первой части, и линия апофеоза *Allegro energico* (см. пример 66б). В рамках экспозиции она дана только намеком, который пресекается прорывом первой побочной партии. Лишь во вступительном разделе разработки (ц. 124), сметая попытку начать изложение побочной партии с ее первой темы (ц. 123), она достигнет большей, но далеко не предельной полноты выражения (в этом новом ее облике выступают на первый план мотивы e¹ и h):

76



Торжественное утверждение темы прерывает кульминация с первым ударом молота (ц. 129) и появлением таких символов крушения, как тема хорала (ее вариант) у труб и мотив нисходящей октавы в увеличении, провозглашаемый тромбонами.

Коллизия экспозиции нашла напряженное развитие в разработке, в которой вырисовываются три раздела (см. схему 28). Стержень интонационного развития центрального раздела разработки составляют две попытки обрести тему, олицетворяющую в симфонии исход, разрешение кризисной ситуации и связанную с тональностью A-dur. Первая волна сравнительно невелика: драматического характера развитие на материале связующей партии и хорала завершается музыкой лирического склада, близкой тематизмом и фигуративной фактурой к побочной партии финала в первом разделе разработки. Однако продвижение интонационной фабулы здесь очень значительно: у трубы появляется восходящая поступенная мелодическая фраза (i) с контрапунктом валторны (k) и резюмирующая нисходящая линия (l), предвосхищающие апофеоз:



Прорыв интонаций главной партии (ц. 133) вернул развитие в драматическое русло. Начало второй волны нарастания отличается шкваль-

ный ритм (♩♩♩), впервые заявивший о себе в экспозиции (3 т.

после ц. 116) и теперь пронизывающий все голоса фактуры. Интонации главной партии, вовлеченные в стремительное ритмическое движение шестнадцатыми, яростно скандируются трубами.

Однако этот фрагмент — лишь преддверие к маршу, образующему, как и в финале Второй, самостоятельный эпизод внутри разработки, несмотря на то, что в нем развиваются интонации главной партии¹. Выделенный из окружающего материала пунктирным ритмом (вплоть до ц. 138), марш динамично организован в песенные строфы, охваченные тональным движением (с-moll, C-dur, F-dur, G-dur). Ритмичные удары прута на сильных долях в первой строфе подчеркивают ту исключительную агрессивность, которая родится в европейском симфонизме военных и послевоенных лет и здесь словно предвосхищена Малером, ту агрессивность, которая как бы олицетворяет для людей XX века бездушную и страшную логику подчинения силе.

Новая попытка выйти из кризиса возникает в неистовом порыве, воплощенном в гигантских скачках мелодии у медных инструментов, стремящейся раздвинуть пределы октавы (см. пример 61, ц. 137). С появлением A-dur (ц. 139) впервые в финале найдена мажорная версия мотивов октавного скачка и складываются очертания темы-гимна из коды финала (см. пример 61, ц. 139).

О крушении этой попытки возвещает второй удар молота и новое появление фатальных тем хорала и мотива нисходящей октавы в последнем разделе разработки. Следующая попытка построить тему, олицетворяющую исход, предпринята уже в репризе (см. схему 29).

Обстоятельность повторения материала вступления и экспозиции, свидетельствующую об известной дани традиции, композитор компенсировал радикальными перестановками тем внутри репризы. Главная из них — вторжение темы первой побочной (С) во вступление (ц. 147), что

¹ Эта традиция будет продолжена Шостаковичем в первой части Пятой симфонии.

создает эффект зеркальности, который затем нарушается новым звучанием темы в связующей партии (ц. 156), — вызывает естественное желание найти ей драматургическое истолкование. Возможно, радостная энергия и полетность музыки первой побочной способна была дать иллюзию исхода в интонационной фабуле симфонии. Не случайно эта тема замещает во вступлении фатальную музыку хора, равно как и в связующей партии она накладывается на тему В и вскоре вытесняет ее. Гимническое звучание темы первой побочной в увеличении (2 такта после ц. 149) с характерными признаками апофеоза (хорал в медной группе, квартовые ходы литавр *fortissimo*) как будто подтверждает эту мысль. Однако иллюзия рассеивается дальнейшим течением связующей партии (второе предложение, ц. 158), восстанавливающим драматический ход событий. Вожденный интонационный круг финала связан с ладовой трансформацией октавных мотивов в торжественном гимне A-dur (ц. 161) и с воцарением прямых, как стрелы, освобожденных от напряжения гаммообразных диатонических линий в медной группе:



Кода принесла с собой внезапную развязку интонационной фабулы, казалось бы достигшей гармонического разрешения коллизии. Третья кульминация финала жестко пресекла тему апофеоза в момент, предшествующий ее завершению, и ощущение бесповоротности не смягчается тем, что Малер снял третий удар молота в кульминационном басовом A₁, которое, как колокол, звучит *fortissimo* у тубы, контрафагота, 4 фаготов, бас-кларнета, литавр, большого барабана, тамтама и контрабасов. Звучание низких медных инструментов — 4 тромбона и туба — на фоне тремоло литавр (оно длится 29 тактов) воспринимается в наступившей тишине, как надгробное слово.

Тяжело, словно каменные плиты, ложатся одна на другую фразы тромбонов, пытающиеся воскресить очертание гимна (ц. 165).

Вероятно, кода финала не производила бы столь мрачного впечатления, будь она завершена этим скорбным, но объективным высказыванием. Но в последних семи тактах дается как бы авторское резюме случившемуся: звучит начальная интонация главной партии финала и лейтмотив судьбы с отсеченным мажорным аккордом. Черта жизни оказалась подведенной, и в этой трагедии человека, сломленного судьбой, нет места катарсису.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Основные черты классической музыки:
знание о трагизме человеческого бытия,
приятие человеческого удела, мужество и
ясность!

Герман Гессе. Игра в бисер.

Трагедия Шестой симфонии была трагедией индивидуалистического сознания, восставшего против объективного хода вещей. Это — трагедия человеческого духа, отринувшего опоры, созданные тысячелетиями, такие, как миф о вечной жизни, как опыт истории, включающей крупицу человеческой жизни в цепь возникающих и исчезающих цивилизаций. Переживший эту трагедию духовного одиночества и беззащитности композитор в следующем своем сочинении — Седьмой симфонии (1904—1905) — предпринял попытку восстановить нарушенную целостность бытия и включить судьбу личности в историю человечества, связать жизнь сегодняшнюю с прошлым культуры и в этой целостной картине мира обрести истину, гармонию. Седьмая — ответ Малера на трагедию Шестой, героическое преодоление этой трагедии.

Проблема отношения личности и судьбы, собственно говоря, разрешается уже в первой части. Но композитору мало этого: он испытывает потребность включить эту победу индивидуального духа в историческую «связь времен». Так возникает триптих средних частей, образность которого во многом определяет неповторимость эмоционального строя симфонии.

Жизнь и история предстают в этих частях чрезвычайно опосредствованно, воплощенные в общезначимых художественных символах, которые складывались в ходе развития европейской культуры. Некоторые из этих символов достигают поистине мировоззренческого масштаба. Такова «пляска смерти», несомненно определившая образность третьей части (скерцо). В других случаях это — жанровые картинки, не претендующие на такого рода обобщение, но сюжет которых неразрывно связан с той или иной страничкой жизни европейского города. Таков Марш ночной стражи во второй части или же Ночная серенада в четвертой части симфонии. Цепь этих картин-символов создает панораму, как бы вырисовывающуюся из глубин времен.

Но и опора на культурно-художественную «связь времен» сама по себе еще не до конца выводит проблему из сферы субъективного. Триптих средних частей разворачивается под девизом *Nachtmusik* («Ночная музыка»). Эпическая объектив-

ность переплетается здесь с иронической фантастикой, субъективной остраненностью. Лишь при появлении финала отошло в прошлое все сумеречное, темное, что казалось человеку демоническим, фатальным во все времена. Но и солнечный свет финала также имеет свой культурно-исторический источник. Это — вновь, как и в Пятой симфонии, «золотой век» классики.

Такова концепция Седьмой. Отдельные элементы панорамы, казалось бы столь разнородной, выстраиваются в органичное целое, подчиненное законам не столько драмы, сколько эпоса, законам, в которых момент сопоставления, неспешного чередования частей преобладает над сквозным динамическим развитием. Сам композитор видел кульминацию панорамы в последнем ее полотне — праздничном финале: «Это мое лучшее сочинение, к тому же — преимущественно светлого характера» — такова оценка автора (40, с. 262). Она кажется почти что субъективной во второй своей половине, так как для последующих поколений ценность симфонии заключается как раз в мире «*Nachtmusik*». Но не надо забывать, что для Малера настал момент, когда непосредственное переживание им трагедии индивидуума было оттеснено его духом и на место боли встало «знание о трагизме человеческого бытия, принятие человеческого удела, мужество, ясность».

Концепция Седьмой предопределила в какой-то мере и уязвимую сторону сочинения. Финал Седьмой лишен каких-либо намеков на завоевание гармонии: с первого до последнего звука это констатация гармонического мироощущения. П. Беккер назвал последнюю часть Седьмой «*Tagesstück*»¹ в противоположность *Nachtmusik* (68, с. 251). Действительно, это «*Tagesstück*», лишенный, однако, солнечного круговращения; стрелка часов словно замерла на полдне, когда солнце бросает на землю ослепительно яркий, ровный и плоский свет. В этой остановке времени таится наибольшая опасность для художника аклассического типа, стихия которого — ощущение процесса. К тому же разрешение проблемы личной судьбы в неоклассицистской гармонии буквально повторяет исход Пятой симфонии. Видимо, это дань инерции, отход на завоеванные позиции, быть может единственный в творчестве Малера.

Дух эпоса в Седьмой симфонии определил и строение ее цикла. В нем ясно ощущается ослабление интонационно-фабульных связей: они немногочисленны, внешни и порой не столь уж убедительны. Впервые в творчестве Малера интонационная фабула оказывается не стержнем, организующим форму, а всего лишь формальным приемом, что особенно ощущается во вкраплении материала первой части в код финала.

В Седьмой симфонии живет иная логика цикла — логика сопоставления и контраста. Пятичастный цикл симфонии мог бы иметь три симметричных подразделения типа *Abteilung*, которые композитор, однако, не делает. На гранях этих подразделений образуются глубокие смысловые цезуры:

¹ Здесь «дневная музыка» (нем.).

	I	II	III	IV	V
Langsam	Allegro risoluto, ma non troppo	Nachtmusik Allegro moderato	Scherzo Schatten- haft	Nachtmusik Andante amoroso	Rondo- Finale
h-moll	e-moll— E-dur	C-dur—c-moll	d-moll—D-dur	F-dur	C-dur

Средние части цикла образуют, таким образом, внутри симфонии жанрово вполне однородную группу, включающую в себя и единственную часть сравнительно медленного темпа — *Andante amoroso*, не имеющую ничего общего с подлинным симфоническим *Adagio*. Цезуры, членящие цикл, ощутимы еще и потому, что крайние части заметно отличаются от центрального триптиха манерой письма. Масштабности мысли, ее длительному развитию противопоставлены замкнутые в себе картины; густоте, насыщенности фактуры — ее прозрачность и филигранность. Первая часть и финал, словно массивная, тяжелая, темной бронзы оправа, обрамляют и перспективно удаляют в глубину кажущуюся миниатюрной, суховато и четко написанной группу средних частей. Работа над шлифовкой партитуры продолжалась и в момент тщательной подготовки к первому исполнению; оно состоялось в Праге 19 сентября 1908 г.¹ По свидетельству Вальтера (40, с. 430), «Малер был очень доволен инструментовкой: относительно нее мы могли констатировать, что теперь каждый такт „сидел“». Тем не менее исполнительская судьба Седьмой, так же как и Шестой, была не из легких. Особенности содержания симфонии, ее структура, наконец, оркестровые трудности партитуры долго препятствовали ее исполнению и пониманию широкой аудиторией и критикой. Еще в 1949 г. А. Шенберг вынужден был выступить с открытым письмом в «*New York Times*» в защиту симфонии от несправедливых нападок критики (78, с. 8). Конгениальная интерпретация симфонии Л. Бернштайном², без сомнения, дала ей вторую жизнь.

Первая часть Седьмой симфонии — одна из самых страстных и сильных страниц европейской музыки, написанных в XX столетии. Ее тема — рождение героики в миг, последующий за крушением, когда она еще почти неотделима от отчаяния, но уже полна нечеловеческого напряжения воли.

Колоссальной внутренней энергии вступление к сонатному *allegro*, как в зародыше, содержит в себе эмоциональный план всей части — контур событий и намеков на их исход.

¹ Возможно, цифра репетиций, приведенная О. Клемперером — 24, — преувеличена (40, с. 506), так же как является ошибочной и указанная им дата первого исполнения симфонии — 1909 г.

² Цикл из девяти симфоний Малера, данный Л. Бернштайном, состоялся на Малеровском фестивале 1969 г. в Вене. На его основе фирма *Columbia* (США) выпустила альбом из 14 пластинок.

Его первая — героико-трагическая тема вызывает ряд ассоциаций с более ранними сочинениями Малера, начиная от *Militärlied*¹ «Волшебного рога мальчика» и кончая главной партией первой части Третьей. Однако лежащая в их основе маршевая ритмическая формула малого барабана предельно заострена здесь (♩. ♩. ♩. ♩.) Никогда еще в твор-

честве Малера в одной музыкальной теме не приходили в столь острое столкновение экзотичность и — рефлексия, поистине титаническая энергия и — трагическая скованность импульсов. Двойственности характера музыки — в противоречии массивной, неподатливой глыбы гармонии и зигзагообразных взлетов и опаданий мелодической линии, то вырывающейся из плена сгибающих ее аккордов, то вновь подсекаемой, надолго замирающей, устающей. Эта борьба мелодического начала с инертностью гармонии, по-видимому, и создает накаленность и как бы темное свечение фактуры, обреченной тут же угасать до новой вспышки. Двойственность подчеркивается и ладогармонически — нисходящими разрешениями VI и VII повышенных ступеней (такты 3, 12), так напряженно устремленных вверх.

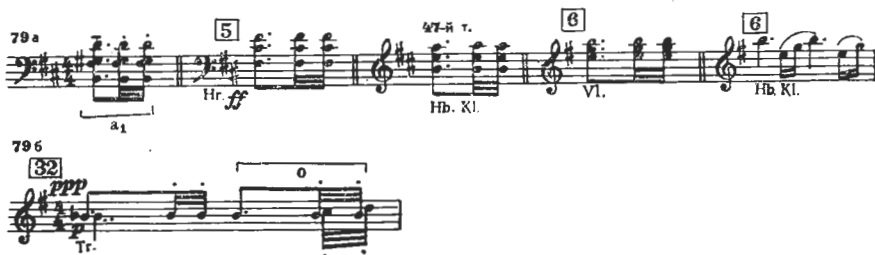
Темный, тяжелый звук тенорхорна, странно противоречащий порывистости ритмического рисунка порученной ему темы, сообщает музыке ощущение неимоверной напряженности усилия.

Тема вступления заключает в себе зерна почти всех мелодических построений первой части. Каждый ее мотив обретает затем самостоятельную жизнь, появляясь в ином контексте. Первая же ритмическая фигура — ♩. ♩. , повторение аккорда (мотив а¹) оказывается основой

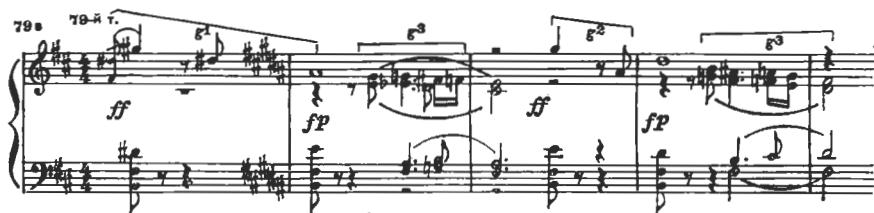
множества мотивов и тем, одна часть которых перешла в мелодически нейтральный фон (см. пример 79а), другая же приобрела мелодическую индивидуальность (см. пример 79б, в):

фигура — ♩. ♩. , повторение аккорда (мотив а¹) оказывается основой

множества мотивов и тем, одна часть которых перешла в мелодически нейтральный фон (см. пример 79а), другая же приобрела мелодическую индивидуальность (см. пример 79б, в):



¹ Военная песня (нем.).



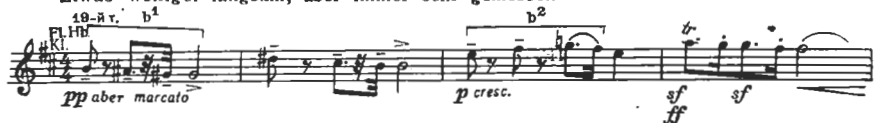
В какой-то мере производные от первого, другие мотивы вступительной темы также эмансипируются в дальнейшем, входят в контакт с новым материалом посредством мелодического «сцепления» или живут в нем изолированно как лейтмотивы. Каждый из мотивов начальной темы вступления обладает, таким образом, огромным интонационным потенциалом:



Вторая тема вступления (такт 19) — характерный для Малера марш-хорал. Лишенный трагической скованности, отличающийся ритмической остротой и собранностью фактуры, отчетливостью артикуляции, достигаемой благодаря игре *marcato* у деревянных духовых, он является антиподом начальной темы:



Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen



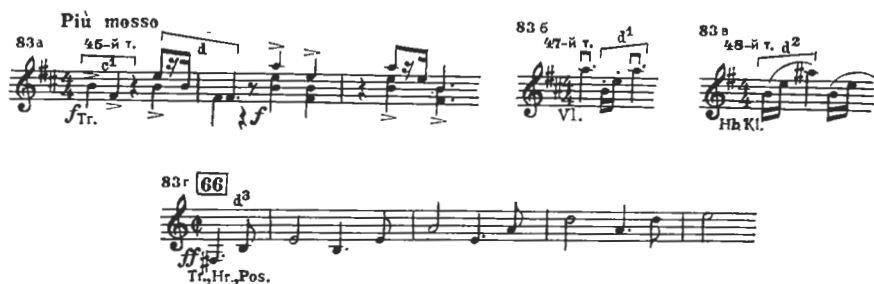
Внезапное возвращение ритма  скандируемого литаврами

и медными инструментами (такт 27), как бы вновь напоминает о непреложности трагической ситуации. В то же время именно здесь возникает тема (третья во вступлении), намечающая выход из этой ситуации, как покажет основанная на ней главная партия. Новой теме удается вырваться из-под власти ритма первого мотива (это особенно заметно при сравнении мелодически близких мотивов a^4 (см. пример 80) и c^3 :



Тембр трех тромбонов подчеркивает в ней ту особую агрессивность волеизъявления, которая отличает марш в симфониях Малера среднего периода.

Важнейшим событием этого раздела вступления является попытка (такты 30—31) смодулировать к лирической сфере будущей побочной партии, уже ясно очерченной доминантой к $Ces-dur$ — $H-dur$, тембром струнных, проходящими хроматическими звуками и внезапно прерванной (знак цезуры') вторжением мотива a^1 из первой темы вступления, звучащего одновременно с его третьей темой у тенорхорна. В следующем затем предыктовом разделе возникают чрезвычайно важные биквартовые мотивы (d , d^1 , d^2), образовавшиеся из начальной интонации третьей темы вступления (c^1). В обращенном восходящем варианте (d^1 , d^2) они как бы воплощают раскрепощенную энергию:



Нисходящие каскады биквартовых наслоений, напротив, словно укрощают волевою импульсивностью музыки (см. 4 такта до ц. 14 перед началом побочной партии). Так намечаются во вступлении к первой части два исхода трагической ситуации: с одной стороны — активность, борьба, с другой — погружение в чувственную лирику. Образное развертывание в экспозиции балетизирует между этими двумя возможными разрешениями коллизии.

Музыка главной партии (см. тему В в схеме 49), построенная на материале третьей темы вступления, продолжает линию тех драматических тем, символизирующих борьбу, которые составляют характерную особенность сонатных *allegro* Малера именно в средний период его творчества¹. Импульсивного характера мелодия с начальной нисходящей квартой (e¹) поручена унисону виолончелей и валторн, придающему ей суровый и жесткий характер:

84a *Allegro risoluto, ma non troppo*



84b



84в 99-й т.



Maestoso. *Allegro come prima*



84д *Grandioso (Poco meno mosso)*



Во всех последующих проведениях темы ее клетки-мотивы будут вариантно изменяться, то усиливая, то ослабляя остроту и напряженность мелодического рисунка.

Вскоре (ц. 9) в высшем регистре возникает контрапункт: аккордовые мотивы (f¹), построенные по звукам восходящего мажорного трезвучия, и триольный мотив (f²) с ходами на уменьшенную кварту, звучащий *staccato*:

¹ О структуре экспозиции см. н. с. 399—400.



В дальнейшем эти мотивы будут играть роль возбудителя активности и предвещать смену тематизма (см. цц. 12, 13, 21 и т. д.).

Связующая партия (см. тему С, на схеме 49), являющаяся далеким вариантом темы вступления, в какой-то мере уникальна для творчества Малера (см. пример 79в). Ритмическая энергия темы вступления претворилась в ней в импульсивную игру. Упругая, дразнящая стремительность мелодических поворотов создается биквартовыми ходами скрипок (именно мотивы g^1 , g^2 представляют собой варианты мотива a^2 — см. пример 80) и ритмическими контрастами в мелодии: пунктирный ритм —

долгая остановка $(\text{♩} \text{♩} | \text{○} | \text{♩} \text{♩} | \text{○})$.

Во второй экспозиции тема связующей партии (С) так тесно соединена с темой вступления (А), что ее уже невозможно отделить от по-

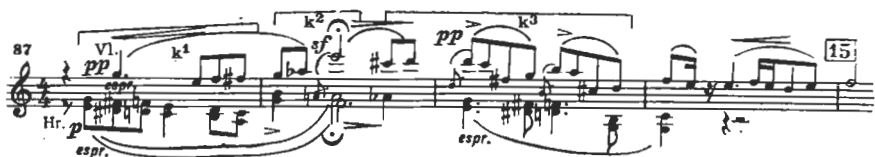
следней. Ритмический рисунок $(\text{♩} \text{♩} | \text{○})$ и инструментовка в первых

же тактах позволяют узнать в ней тему связующей партии. В то же время минорный лад, начальная интонация — a^2 и, главное, продолжение темы (такт 6 и далее) как будто выносят на первый план черты темы вступления (в такте 6 звучит мотив a^4 в увеличении), сквозь которые, однако, проступают контуры побочных голосов связующей темы:

86 173-й т. Molto pesante e misurato

Mit großem Schwung

Единственная тема экспозиции, свободная от ритмики начального мотива (a^1) — тема побочной партии (D). Ее сущность вновь, как и в Шестой симфонии, — Sehnsucht. Страстный порыв воплощен уже в начальной мелодической волне: опевание звука g^2 по хроматическим тонам в мелодии и побочном голосе (k^1), скачок к кульминации и ее достижение (k^2) и плавное, смягченное задержаниями ниспадение (k^3):



Песенная фактура — мелодия с фигуративным сопровождением — дополняет картину сходства с «романтизмом» побочной партии первой части Шестой. Но в отличие от нее в Седьмой происходит более осторожный отбор интонаций, а лирическое высказывание начинается с куда менее напряженной точки. Безмерность томления, жажда раствориться в каком-то всепоглощающем порыве запечатлелась и в строении темы. В ней несколько волн, достигающих все более высокой мелодической кульминации (e^3 , h^3 , fis^4), подчеркиваемых ферматами и все более экзотически напряженной гармонией.

Кажется, что цель этого экзотического устремления не в удовлетворении желания, а в нем самом. В гимне лирической *Sehnsucht* таится нечто враждебное активному жизнеотношению, что будет ждать дальнейшей авторской оценки. При вторичном вариантном появлении (ц. 24) музыка побочной партии, истончаясь, делается почти неузнаваемой. Ее эфемерность подчеркнута исчезновением предкульминационных скачков (k^2) и диатоническим распрямлением мотива k^1 , звучащего у солистов струнной группы в миноре:



Грань экспозиции и разработки стерта. После прорыва главной партии (ц. 26) возникает попытка вновь подвести развитие к побочной партии (ср. цц. 27 и 14), пресекаемая начавшимся разработочным изложением.

Три раздела разработки в какой-то мере повторяют круг событий первой экспозиции (см. схему 30). Действительно, первый проходит под эгидой главной партии, мотивы которой эмоционально подчиняют себе интонации и побочной партии, и вступления; лишь позже преобладает материал связующей (C). В конце разработки господствует сфера влияния побочной партии (D), в центре же находится контрастный эпизод.

Это внешнее членение, сопровождаемое сменами темпа, делает особенно яркими глубокие процессы, происходящие в разработке. Во втором ее разделе словно ставятся под сомнение духовные ценности, утверждаемые в экспозиции: ценность борьбы, активного вмешательства в судьбу.

Миру деятельности вновь противопоставлен романтизированный мир прошлого, в котором природа и народ составляли гармоничное единство. Музыка эпизода вызывает ассоциации с ранними сочинениями Малера, еще связанными с романтическим мироощущением: вступлением к Первой симфонии, песней «Где звучат чудесные трубы». Не случайно почти весь эпизод построен на переосмыслении одного из наиболее активных мотивов экспозиции: мотива b^1 , торжественно звучащего теперь в увеличении (назовем его l) у хора низких струнных или валторн¹.

Здесь слышны и биквартовые ходы, появляющиеся у труб или quasi Trompette у деревянных духовых, и, наконец, ритмическая фигура



возникающая в фоновых голосах, как фанфара (ср. мотив o ,

в примере 796 и 1 такт до ц. 33). Образная трансформация мотива — обычный прием в разработках Малера, но, пожалуй, впервые композитор обратился не к искажающему, а к романтизирующему переосмыслению. Теперь оно становится символом отстранения от активности. Хрупкость и утонченность фактуры, порой (Subito Allegro I) выполненной в духе ансамблевой полифонии, динамические оттенки p и pp на протяжении почти всего эпизода как бы отдалают идиллию в глубь времен.

В последних тактах эпизода звучит новый мотив (m), играющий роль предвестника темы побочной партии, которая открывает третий раздел разработки (см. пример 896). Торжественная созерцательность его характера (Sehr breit¹), отдаленность звучания — единственная вспышка fortissimo на dis^3 первых скрипок — лишь подчеркивает ровное pianissimo, сопровождаемое ремарками ohne Ausdruck и morendo — наводят на мысль, что перед нами — видение «темы истины». Фактура темы лишена, однако, визионерской бесплотности. Напротив, вся теплота, заложенная в тоне скрипок, вся глубина, которую способно дать неожиданное включение оркестровой педали pianissimo, вся нарядность романтической фигурации использованы здесь, чтобы выразить исключительную внутреннюю ценность и притягательность, которой наделена

¹ Очень широко (нем.).

эта тема для композитора. В ней словно воплощены красота и гармоничность мироздания. Тема подчиняет себе буквально весь интонационный материал первой части: в контрапункте с ней звучат в духовых группах и мотивы активности (а, d¹, зерна главной партии), и мотивы романтического эпизода (1, о). Торжественный хорал (1) оказывается в наибольшей внутренней близости с лирической темой. Мысль о преддверии апофеоза подтверждает экстатическое нарастание в развитии побочной партии, завершающееся полным ожиданием доминантовым органным пунктом с юбилирующей звучностью скрипок.

Но лирической теме не суждено было стать апофеозом первой части, как в Шестой симфонии. Готовящееся ее воцарение прервано темой вступления, знаменующей начало репризы (3 такта после ц. 42). Однако о повторении ее говорить уже невозможно. Это новый, исключительно напряженный вариант. Тема вступления как бы раскололась на два голоса, каждый из которых олицетворяет различные стороны ее характера: скованность и импульсивность. Это достигнуто контрапунктическим расщеплением мелодии тенорхорна на две басовые линии: тембра: с одной стороны, контрабасы, с другой — солисты медной группы. Так возникает диалог-спор, в котором слабый, глухой и надтреснутый голос контрабасов, как бы настаивающих на исходной мысли, перебивается сильным, сочным голосом тромбона, затем тенорхорна, выдвигающих какие-то иные аргументы. Минорные фразы оспариваются мажорными, нисходящий рисунок мотивов — восходящим. Через несколько тактов диалог переходит в дуэт двух басовых голосов. Другая особенность темы вступления в репризе — синтез ее с лирической темой (2 такта перед ц. 44), органичное сплетение мотивов обеих тем, как правило, вариантно изменяемых при новом появлении (ср. с примером 88).



Так поглощает полноты этот мелодический поток, медленно и тяжело льющийся в низких оркестровых голосах. Изредка в нем вспыхивают полные драматического напряжения речитативные фразы высо-

ких скрипок (ц. 45). Последний этап в развитии лирической темы (D) наступает в заключительных тактах побочной партии в репризе (6 тактов до ц. 61, E-dur). Ее развитие вновь оказывается на грани апофеоза и вновь пресекается прорывом главной темы:



Вторжение маршевого мотива (ц. 61), звучащего в медной группе почти агрессивно, словно отрекшегося от своей романтической метаморфозы, не оставляет сомнений в том, что выбор сделан. Резюме драматико-действенной линии первой части, провозглашаемое в коде («Breit», 3 такта после ц. 64) у струнных, затем тромбонов, построено на третьей теме вступления, наиболее властно представляющей волевое начало. В нем утверждается активное жизнеотношение, утверждается, несмотря на все неизмеримое порой напряжение, которого требует от человеческого духа борьба. Упруго устремляющаяся вверх линия из биквартовых мотивов (см. пример 83г) вносит дух импульсивной полетности, разряжая трагическую фатальность последних тактов.

Триптих средних частей открывается *Nachtmusik* (*Allegro moderato*). Это — как бы картина ночного города прошлого, которую с пристальным любопытством, смешанным с иронией, рассматривает современный человек. Но прошлое, как иронично к нему ни относиться, роковым образом определяет его судьбу. Эта мысль о «связи времен» незримо присутствует в *Nachtmusik*, иногда заслоняя собой самое картину. Ее музыкальным воплощением является лейтмотив судьбы, тот же, что звучит во Второй и Шестой (трезвучия мажор-минор); его трехкратное появление прерывает объективное повествование, придает музыке глубоко-личный характер (2 такта перед цц. 72, 92, ц. 111). Что же касается самой картины, то музыкальный сюжет ее вызывает в воображении страничку быта европейского города в прошлом: перекличку трубачей на башнях, марш ночной стражи. Символом отжившего уклада и одновременно объектом иронической игры стала традиционная немецкая *Militärlied* (П. Беккер в плане жанрового сходства сравнивает *Nachtmusik* с «*Revelge*» — 68, с. 251), в последний раз появляющаяся в творчестве Малера. В этом прощании с некогда излюбленным жанром присутствует острая смесь любования и насмешки, поэтизации и смакования плоскостей, черт уютности и причудливой фантастики и удивительная подробность в выписывании милых, когда-то таких важных, а ныне почти смешных деталей.

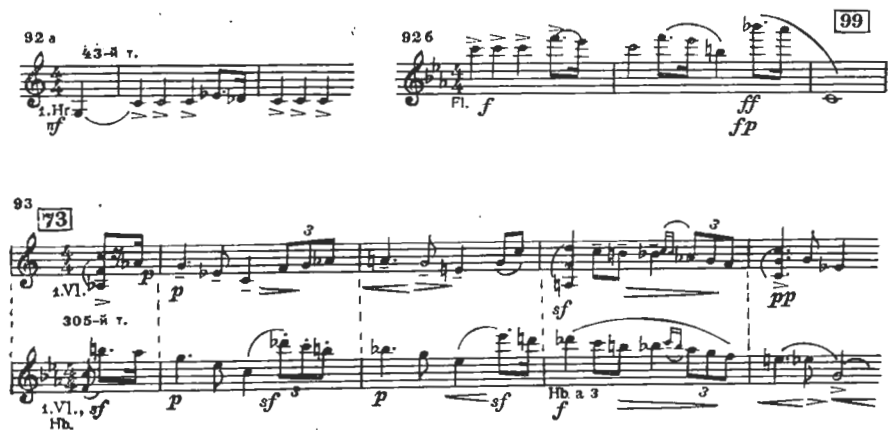
Музыка словно освещена неверным светом, в котором отдельные блики окружены глубокой тенью, светом, создающим эффект «караульной службы, выступающей из тьмы и скрывающейся в тень» (68, с. 253).

Отличительное свойство калейдоскопической композиции шестивия¹ — группы сходных, бесконтрастных тем, вереницей тянувшихся в C-dur — c-moll. В главной из них (ц. 72) жанровые черты как будто стерты: это — певучий дуэт группы валторн и виолончелей. Но коль скоро приемы марша становятся различимы, освещение причудливо выхватывает

в нем и предельно заостряет отдельные детали: фигуру 

(«лсйтритм» *Nachtmusik*), мелькающую то у струнных *col legno*, то у солирующего гобоя (ц. 74), динамические и тембровые акценты, призрачно освещающие в мерном течении музыки либо шелестящую трель кларнетов, либо металлический блеск закрытого звука валторн, либо остроту синкопированного аккорда (такт 38). Тему завершает нарочито простая попевка (см. пример 92а) — каденционный оборот, смысл которого также странно гипертрофирован. Изолированный из контекста фразы, этот голос образует как бы второй — комментирующий план, как фраза гобоя в марше «в манере Калло».

Одно из сильнейших средств пластической выразительности интонационного жеста в *Nachtmusik*, заставляющее вспомнить искусство современного мима, построено на эффекте, который можно было бы назвать уклонением от *ostinato*. Его сущность заключается в причудливом растяжении или сжатии интервала, ожидаемого слухом при постоянном, почти оstinатном повторении линии мотива, то есть в экспрессивной деформации или гипертрофии привычного, обыденного интонационного жеста (см. примеры 92б, 93):



Ля-бемоль-мажорные разделы *Nachtmusik* (3 такта перед цц. 79, 101) обыгрывают жанровые особенности трио военного марша.

¹ Более всего она напоминает двойную трехчастную форму.

Шарм сладостно-певучей, «теноровой» темы виолончелей заключен в ироничном смаковании черточек, ставших банальностями: нисходящих задержаний с «придыханиями» (f^1 — es^1) или же фигурок аккомпанемента — пресловутых «эс-та-та» у валторн.

В следующей, второй теме трио (ц. 82) объектом юмора оказываются смешные корявости гармонизации в «разъехавшемся» ансамбле музыкантов — аккорды баса безнадежно не совпадают со звуками мелодии:



В *Nachtmusik* есть еще один образный план: вслушивание в ночную тишину, в звуки уснувшего города и природы. И если марш кажется вереницей движущихся групп, то этот иной план представляется «вечным» пейзажем, в который вписано шествие, пейзажем, запечатлевшим городские башни и окружающие холмы и поля¹. Он образует в марше дозора своего рода раму: предшествует ему и замыкает его, он открывается взору в момент, когда вереницы групп сменяют друг друга. Подобные минуты тишины, прерываемой лишь перекличкой башенных труб или звуками природы, отвлекают внимание от внешнего действия и вызывают причудливый ряд ассоциаций с прошлым малеровской музыки: «вечный» пейзаж романтического вступления к Первой симфонии и птичий голос в финале Второй, наконец, трагический лейтмотив судьбы в Шестой. Эти мгновения острого, почти трагического ощущения «связи времен» написаны нарочито скупое: в диалогах-перекличках участвует два, много — три голоса (см. цц. 84, 95). Подобным настроением проникнута и кода, последний призрачный звук которой — g^2 , взятый флажолетом у виолончелей, исчезает, как отблеск ночных видений.

Следующая часть триптиха — скерцо — одна из самых демонических страниц музыки Малера. Это — вновь *perpetuum mobile*, символ суety сует, в которую вовлечено все человечество, и в этом отношении скерцо продолжает линию скерцо Второй и Четвертой симфоний. Но в отличие от них в скерцо Седьмой предельно сгущена атмосфера призрачности: «*Schattenhaft*»² — определяет композитор характер исполнения. Как и обе *Nachtmusik*, скерцо — также ночная музыка. Откровенно заострен-

¹ Композитор тщательно выписывал в партитуре эти приметы пейзажа: *rufend — antwortend* (как отклик — как ответ) в громких, близко звучащих, и тихих, отвечающих издали фанфарах валторн (первые такты); звуки колокольцев — *Herdenglocken* — пасущегося стада, которые, прерываясь, доносятся в город (ц. 84); звуки птичьих голосов — «*wie Vogelstimme*» (ц. 108).

² Призрачно (нем.).

ные в ней черты танца — венского вальса — наводят на мысль о сюжете «плясок смерти», который, видимо, послужил импульсом этому призрачному ночному каприччио. Ведь именно этот сюжет (представители всех сословий, от папы до крестьянина, движутся длинной вереницей в объятиях со смеющейся, танцующей смертью), запечатленный в бесконечном количестве средневековых картин, был в сознании многих поколений европейцев общезначимым символом суеты сует.

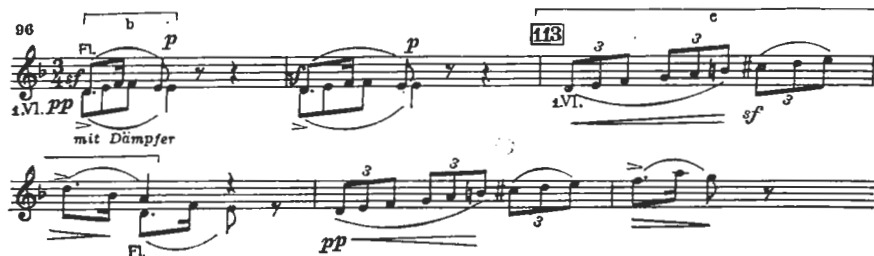
Идея *perpetuum mobile* оказала сильнейшее влияние на строение скерцо-вальса. С одной стороны, традиционные вальсовые колена пронизывают все разделы сложной трехчастной формы с двойной вариантной экспозицией (вторая — ц. 120) и трио (ц. 134), переходящим в разработку (ц. 146).

В то же время любое тематическое развертывание и продвижение в конце концов затухает или насильственно обрывается одной и той же — начальной мыслью (такты 1—12), подобной *idée fixe* — символу нескончаемого бесцельного движения. В партитуре эти бесконечные возвращения к исходной точке, подобно рефрену прославляющие форму, обычно обозначены ремаркой «wie zu Anfang»¹. Эта музыкальная мысль возникает перед трио как ложное начало третьей экспозиции (ц. 131), после трио — как ложное начало репризы, сметаемое затем разработочным изложением (ц. 144), как настоящая реприза (ц. 148), а также перед возможным завершением скерцо (ц. 162).

Начальный импульс — а (см. пример 95) — восходящий секундовый ход, обрастающий затем все новыми звуками (мотивы a^1 , a^2), как бы составлен из тонов столь разного тембра, что производит впечатление некоего неодухотворенного механизма, странным образом сцепившего несоединимые звуки:

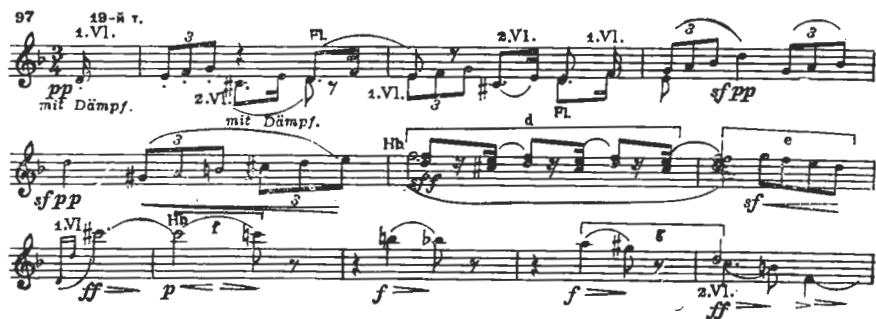


Начальный импульс дает толчок первым, темброво цельным мотивам (b, c), и мелодическое движение раскручивается, подобно пружине:

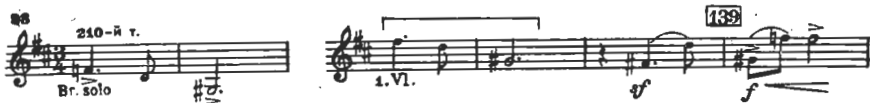


¹ Как с начала (нем.).

Взаимная отчужденность тонов начального мотива определяет весь характер основной темы скерцо (ц. 113). Тембровая мозаичность ее мотивов придает ясным и стремительным мелодическим линиям прерывистость, нервную импульсивность, в них словно запечатлена разорванность сознания. Из потока мелодического движения скрипок с сурдинами, переходящего в постоянный фон, вырываются отдельные острохарактерные мотивы-ядра: терции двух гобоев в пунктирном ритме (d), певучая нисходящая фраза скрипок (e), внезапно вздымающаяся на большую септиму вверх и опадающая пронзительными, как вскрик, нисходящими задержаниями (f); последнее из них сцепляется со скачком на тритон (g):



Экстравагантности рисунка этой темы противопоставлен простой скорбный, в духе плачей, напев (ц. 116) флейт и гобоев, причудливо переходящий в третью тему — большой венский вальс. Подчеркнутая браурность и блеск этой музыки (ц. 118) омрачены демоническими штрихами: скачки скрипок фантастически удлинены октавными наращиваниями и «нажимами» glissandi (4 такта до ц. 120). Идиллия трио звучит как бы из мира прошлого. В нем воскрешены настроения отдельных песен «Волшебного рога мальчика», в частности, наивные, выдержанные в четырехголосной фактуре темы лендлеров вроде «Потерянный труд» или «Рейнская сказочка». Этот диалог с собственным прошлым окрашен горечью, ощущение которой создает и мажорно-минорная — светотеневая перекраска отдельных ступеней (es^2-e^2 , f^2-fis^2 , ц. 134), и призрачный, намеченный легкими штрихами (трели валторны, скрипок) оркестровый фон, как бы отделяющий от нее и делающий эфемерной музыку трио. Во второй теме трио (5 тактов после ц. 138) вновь возвращаются ритмы демонического вальса; один из его мотивов (трансформация мотива g), особенно в мажорном его варианте, заставляет вспомнить начало первой части симфонии (пример 80, мотив a^2):



При вариантных повторениях тем, особенно музыки вступления и основной темы, Малер дает простор экспрессивной красочности оркестра. Отдельные фрагменты музыки претерпевают фантастические тембровые метаморфозы, усиливающие тягостное ощущение бездушного, механического движения манекенов. Таков вариант мотива а, с коротким скандированным ударом 3-х фаготов *staccato* (см. пример 190) или же неправдоподобно тяжелый, давящий звук тубы (е), после которого слышится беспомощно слабый, почти беззвучный голос контрабаса соло (см. пример 197б).

Утонченность сумрачной гаммы красок, постоянно расщепляемой на дополнительные — сольные тембры оркестра (особенно струнной группы), изобретательность и мастерство, с помощью которых композитор достигает поистине фантазмагорического преломления реальности, делают это «темное» скерцо одним из шедевров малеровской оркестровой миниатюры.

Вторая *Nachtmusik* представляет собой серенаду, любимый жанр Вены, жанр уличного музицирования. Пожалуй, ни один из композиторов, живших в Вене, от Моцарта до Шенберга, быть может за исключением Брукнера, не отказал себе в удовольствии написать серенаду. Малер обращался к этому жанру уже в юности, сочинив на текст Тирсо де Молины («Из Дон-Жуана») две вокальные серенады. Одна из них — «Фантазия» — выдержана в тоне романтической баллады, вторая — «Серенада» — образец высокой любовной лирики.

Иное в Седьмой симфонии. Здесь композитор обратился к иронической стилизации жанра. С неожиданной силой в *Nachtmusik* вновь ощущается образность «Волшебного рога мальчика», хотя литературный источник и не назван. Им могла быть одна из песен, открывающих сборник Арнима и Брентано, — «Ночные музыканты» («*Nachtmusikanten*») на текст Абрагама а Санта Клара из «*Narrenmess*»¹; Малер не мог не знать этой песни. Музыка Малера представляется поразительным образом связанной с духом поэзии Санта Клара. Это — дурашливое «представление» серенады со всеми ее онёрами, самоирония в духе карнавальной игры:

1. По улицам ночным,
По переулкам спящим —
Четыре дурака —
Мы инструменты тащим.
2. Почувствовав в груди
Любовную истому,
Мы с музыкой своей
Бредем от дома к дому.

3. Едва взойдет луна,
Мы серенаду грянем:
Пиликаем, бренчим,
Басим и барабанам.
4. Прелестница, очнись
Скорее от дремоты!
Здесь, под твоим окном
Мы разложили ноты.
.

¹ Букв. «Дурацкая месса» (нем.).

7. Мы будем здесь стоять
Хоть до восхода солнца,
Пока ты наконец
Не выглянешь в оконце!
8. Все арии тогда
Тебе споем мы хором,
С закатыванием глаз,
Со струнным перебором.

9. А коль ночной дозор
Пройдется по кварталу,
Мы ноги пустим в ход,
Чтоб шее не попало!

(Перевод Л. Гинзбурга,
51, с. 108).

Ориентация на жанр серенады сказалась и в избранном композитором составе оркестра: помимо струнной группы, деревянных духовых и двух валторн, Малер ввел в оркестр две арфы, гитару и мандолину¹, имитирующие звуки лютен².

В каждом штрихе малеровской серенады сквозит меланхолическая томность влюбленных, в каждой детали музыки — вздохи, «закатывание глаз». Особенно насыщена этими ироническими подробностями группа экспозиционных тем *Nachtmusik* (до ц. 187); тон задают первые такты — надрывный октавный взлет мелодической линии солирующей скрипки на *glissando*, завершающийся галантным кадансом. В дальнейшем эта фраза, появляясь то у скрипки, то у виолончели, станет своего рода рефреном, неожиданно врывающимся в серенаду. Слово один из воздыхателей, не прерывая излияний, в очередной раз порывисто припадает на колено. Бесхитростную тему серенады с нарочитой четкостью артикулируют валторна и гобой *staccato*, и в этой «стаккатной» манере подавать кантилену кроется один из секретов ироничности музыки. Характеристичность отличает и оркестровый фон: острая, суховатая фактура в манере *secco* с короткими соло струнных и духовых, переборы, аккорды гитары и арфы, подобные уколам, звуки арфы с медиатором, пронзительное *staccato* мандолины. Иногда отдельные протянутые звуки мандолины играют плектром тремоло, словно саркастически пародируя вибрацию голоса (см. пример 99е). Вся фактура пронизана мурлыкающими, урчащими, гнусающими оstinatными фразками и трелеобразными фигурами кларнета, фagота, альтов.

Трехчастную форму *Nachtmusik* отличает мотивная общность большинства тем экспозиционного и репризного разделов. Оно основано на остроумных вариантах мотивов из четырех первых тактов валторновой темы (такты 8—12 партитуры) на одних и тех же деталях фона:



¹ *Nachtmusik* Малера положила начало традиции вводить в состав оркестра мандолину и гитару (Веберн, 5 пьес оп. 10, «Augenlicht», Кантата оп. 29; Шенберг, последняя из четырех пьес для смешанного хора оп. 27, Вариации для оркестра оп. 31; Стравинский, «Агон» и др.).

² Лютия была излюбленным инструментом домашнего музицирования. В немецком тексте «*Nachtmusikanten*» перечислены инструменты — разновидности лютии: теорба и галишан (*Galischap*, немецкая транскрипция инструмента лютиного типа *Colascione*).

99 6 **180** Hb. p n^1 $o^1 (=v)$ E.H. Hr.f. u f y t^1 f

99 a p o^2 u^1 **184** t^2

99 r **187** Ve. Kb. sol Hr.f. $=$ o^3

99 A **188** sf Hb. n^2 o^4 $\#$ $\#$

99 e **190** Mand. f x^1 y^1

99 ж **202** p Fl., Mand. x^2

99 з **203** p Vl. x^1 f^2 sf

99 и **207** Hr. p n o q^3 u^2 t^3

99 к **211** 1. Hr. p n o^4 q^4 u^3 t^4

99 л **216** Hb. p o^2 q^5

И все же при исключительном обаянии музыки материала серенады лишен той безусловной художественной ровности, которая отличает предшествующие части симфонии. Стоит ослабить накал иронического переосмысления, стоит угаснуть интересу к гротескной детали (таков **средний** раздел *Nachtmusik*, ц. 197 и далее), как нарочитая безупречность материала оказывается обнаженной во всей своей однозначности.

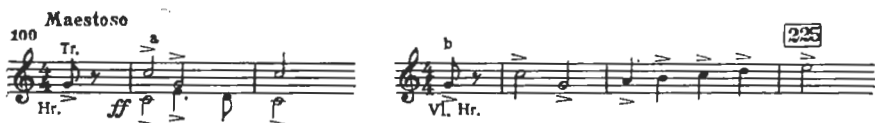
Первые же звуки рондо-финала рассеивают ночные тени, утверждая несомненность реального мира, хорошо освещенного, лишнего иллюзий и загадочности. Бравурная канонада литавр и фанфары духовых — все хорошо знакомые атрибуты полковой музыки — подобны занавесу, открывающему ярко освещенную сцену последнего акта.

Торжество гармонического мироощущения неотделимо в финале от духа игры с материалом. Уже П. Беккер обратил внимание на то, что

сама декларация формы в названии «рондо-финал» создает установку на классический тип композиции, на стилизацию жанра, целью которой, как и в Пятой, является «монументализация старого шуточного рондо» (68, с. 240). Подобная же ориентация на классику определила и выбор тем, и приемы их развития.

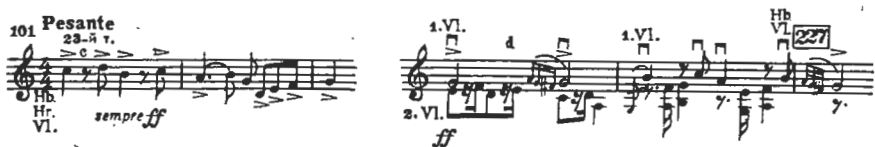
Итак, крупный план финала всецело определила традиционная классическая композиция рондо-сонаты с эпизодом (см. схему 31).

Однако разработка деталей формы обнаруживает руку мастера совсем иного времени. Совершенно исключительное явление представляет собой сам рефрен рондо-финала. Это — группа до-мажорных дополняющих друг друга тем (a, b, c, d в примерах 100, 101), объединенных одним настроением — атмосферой залитого солнцем уличного праздника. Все они организованы воедино то маршевым, то танцевальным ритмом. Между темами сильна мотивная близость, придающая столь обширной группе монолитность. Но вместе с тем она вызывает и ощущение затянувшегося, лишнего полутонного полдня. Связующим звеном между двумя первыми темами оказывается интонация восходящей и нисходящей кварты (заметим, кстати, что первую тему в дальнейшем будет представлять не только ее верхний голос — партия трубы, но и нижний, противодвижение в партии валторны):

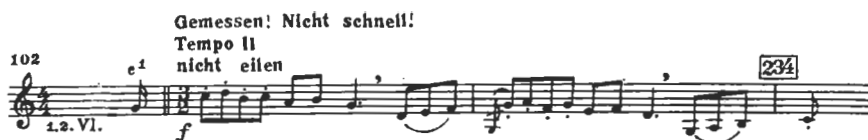


Третья и четвертая темы также родственны, это — танцевальная группа. Пасторального характера тема (d) может рассматриваться как вариант предшествующей темы, развивающий идею нисходящего движения с брошенными вспомогательными нотами. Этот рисунок, обостренный пунктирным ритмом в крупных длительностях (♩ 7 ♩ 7 ♩),

звучит в уменьшении в побочном голосе последней темы:



Позже третья тема будет появляться в метроритмических вариантах, наиболее стойким среди которых оказывается движение равномерными восьмыми в размере $\frac{3}{2}$:



Цепь тем рефрена разбивается таким образом на две родственных подгруппы. Каждая из сходных тем внутри подгруппы в дальнейшем будет обладать неоценимым свойством: выполнять функцию рефрена так же, как отдельные мотивы в старинной *Konzertform* заменяли целостную тему ритурнели при ее возвращениях.

Группа тем *C-dur* замкнута каденцией и сопоставлена с тональностью *As-dur*, в которой появляется, наконец, контрастный материал; он может быть расценен как побочная партия (тема В на схеме 31). У деревянных звучит чуть юмористическая детская песенка. Нарочито наивную тему гобоев отличают комические черточки: забавно неуклюжие трели на звуке es^2 , буколические ходы $es^1 — as$ у английского рожка.

Особенности дальнейшего течения рондо-финала связаны с тенденцией к открытой форме, также поданной в юмористическом духе, и касаются они прежде всего реприз-рефренов. Их многотемность мыслится в постоянных заменах, контрапунктических наложениях, в смене элементов, как в детском калейдоскопе. Эти взаимные перемещения могут быть иллюстрированы следующей схемой (указаны темы внутри рефренов):

$$\begin{aligned} A &— a \ b \ c \ d \\ A^I &— b \ c^I d^I / c^I e / c^I c^{II} \ d \ a \ c^{III} \\ A^{II} &— a \ e / c^I a^I / c \\ A^{III} &— a \ c^{IV} \ e / c \end{aligned}$$

Как видим, в рефрене A^I появляется и новая тема — e , в контрапункте с темой c^I . Это — уютный, грациозный танец в трехдольном движении

в духе менуэта, развивающий ритмическую идею темы d ($\underline{\underline{d}} \ \underline{\underline{d}} \)$:



В одном из последующих ее проведений Малер действительно предпослал ей ремарку: «*Graziosissimo, beinahe Menuett*», менуэт вопреки переходу к четырехдольному метру (ц. 276). Этот стародавний танец, стоит ему появиться, вновь пленяет изяществом отделки. Один из самых чарующих его оркестровых вариантов — звучание у квинтета солистов струнной группы (4 такта до ц. 251).

Эпизод рондо-финала (С) может быть назван этим традиционным именем лишь условно. Несмотря на тональное сопоставление с экспози-

цией, свойственное началам именно эпизодов и не характерное для работ рондо-сонаты, он широко использует материал экспозиционных тем, однако не в разработочном, а в жанрово-колористическом плане. Тональная и оркестровая перекраска играет в нем важнейшую роль (см. план тонального движения в схеме 31).

Коде рондо-финала выводит на поверхность заглохшую было нить интонационной фабулы: в нее вкраплены начальные мотивы главной партии первой части. Многократные напоминания о героических усилиях в первой части упорно оттесняются энергичным и динамическим вмешательством тем финала. Композитор строит этот диалог на приеме полифонического соединения темы первой части с музыкой, связанной с тематизмом рефрена (тема c^1 — у вторых скрипок, ц. 280, тема c — у тромбонов, перед ц. 283). Однако ведущую роль в диалоге с музыкой первой части играет новая мысль — простая мелодия в духе детской песни, представляющая собой чрезвычайно свободный мелодико-метрический вариант менуэта (f) при ритмическом тождестве с ним (приводим от-кристаллизовавшийся ее вариант):



Эту скрытую линию родства выдает четырехдольная версия менуэта (2 такта после ц. 286) в коде, одновременно являющаяся и мелодическим вариантом темы (характерно, что как только тайное родство становится явным, новая тема исчезает из развития, замещаемая музыкой менуэта). В тот же миг произошел и выбор «темы ответа»: у двух труб в октаву звучит в мажоре (Des) главная тема первой части. Композитор выделяет ее исполнительскими указаниями: «Feierlich» («празднично»), в партии труб — «strahlend» («сияя»). Однако понадобился еще один «прогон» тем в коде (4 такта перед ц. 288 — ц. 296), прежде чем «тема ответа» провозглашается в C-dur (ц. 296). Невозможно забыть, однако, что пройденный ею в цикле путь становления по сути сводится к ладовой трансформации (минор — мажор); по сравнению с другими симфониями Малера, он неправдоподобно краток и кажется формальным.

Неоклассицизм Седьмой впервые в творчестве Малера не предлагал нового ответа. Композитору предстояла огромная внутренняя работа, прежде чем он достиг философского синтеза, выражением которого явилась Восьмая.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ

«Дух святой» — есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть неуклонное стремление к ней.

Ф. М. Достоевский

Прошел год. Летом 1906 г. в Майерниге в необычайно короткий срок — за восемь недель — было написано новое произведение, ставшее самым значительным рубежом в творчестве Малера, — Восьмая симфония. Стремительность, нетерпение, с которыми композитор принялся за нее, воодушевление и подъем, которые владели им во время работы, говорят о том, что грандиозная по масштабу симфония полностью созрела в нем за год, отделяющий ее от Седьмой, и теперь требовала лишь вещественного закрепления в нотных знаках того, что духовно уже существовало. 21 июня Малер отправил Фридриху Лёру спешное письмо с просьбой перевести отдельные строфы и уточнить ударения в латинском тексте гимна св. духу «Veni, creator spiritus» («Приди, дух животворящий»). Композитор умолял друга ответить ему немедленно: «Иначе будет слишком поздно. Я нуждаюсь в этом и как творец (creator), и как тварь (creatur)» (82, с. 291). Работа по уточнению текста продолжалась и в июле, параллельно с сочинением музыки, так как Малер, пользовавшийся церковным сборником, имел основание не доверять добросовестности его составителя — этого «проклятого церковного писака», как он его называл (82, с. 291).

Работа над симфонией должна была завершиться к началу Моцартовских торжеств в Зальцбурге, где в середине августа Малеру надлежало поставить «Свадьбу Фигаро». Ведь был год Моцарта, и Австрия праздновала 150-летие со дня его рождения. Перед Зальцбургом Малер намеревался совершить двухнедельное путешествие пешком (82, с. 351). Однако, как обычно, он отвел на сочинение музыки слишком мало времени, и в Зальцбург пришлось уехать к 16 августа не только без пешего путешествия, но и с незаконченной симфонией. Так в «Фауста» Гёте — Малера ворвалась музыка «Свадьбы Фигаро» и суета празднества, на котором присутствовал «весь свет». Вернувшись в Майерниг, Малер в лихорадочном напряжении закончил рукопись Восьмой.

Восьмая симфония занимает в творчестве композитора совершенно особое место. В какой-то мере она кажется среди симфоний Малера сочинением уникальным. Действительно, как мало свойственно композитору это изгнание трагических эмоций, это

острое, подчас экстастическое переживание красоты, гармонии, пропитывающее всю музыку от первой до последней ноты, а не последние ее мгновения, как было до того. Ближе всего к Восьмой стоит, пожалуй, лишь Третья с ее отождествлением любви и бога, с ее гетеанским видением единого, поднимающегося от низших к высшим ступеням мира.]

Аналогии между симфониями возникают даже с чисто биографической точки зрения: оба сочинения родились на свет в мгновения относительной стабилизации в жизни Малера, перед значительными ее переломами. Третья венчала гамбургский период, Восьмая — венское десятилетие, Третья завершала юношеские годы странствий, Восьмая открывала годы изгнания. Оба сочинения воплотили моменты исключительной целостности, гармоничности мироощущения, свойственные лишь редким мгновениям человеческой зрелости. Но если за Третьей, начатой в 35 лет, следовала полоса исключительного подъема, то вслед за Восьмой, сочиненной в 46 лет, наступает разрыв с Веной, сердечная болезнь, вспыхнувшая в 1907 г. и через четыре года сведшая Малера в могилу.]

Чем же была Восьмая симфония в жизни Малера — одиноким островом, апофеозом одной из линий его творчества, либо завершением второй симфонической трилогии?

Анализ философско-этической проблематики симфонии и связанного с ней интонационного строя убеждает в том, что значение Восьмой в эволюции мировоззрения Малера несравненно больше. В ней заключен синтез всех идейных исканий композитора, и это делает ее финалом восьмичастного цикла всех симфоний раннего и среднего периодов.]

Вновь после пятилетнего перерыва Малер обратился в симфонии к поэтическому слову, обратился в силу глубочайшей внутренней потребности. Он написал музыку Восьмой на тексты, казалось бы, несовместимые в одном сочинении, созданные на разных языках, в эпохи, отделенные друг от друга целым тысячелетием. В основу первой части симфонии лег текст церковного гимна святому духу — «Veni, creator spiritus» (исполнявшегося во время богослужения), написанного, по всей вероятности, в IX в.¹ В основу второй части положена заключительная сцена II части «Фауста»², величайшей философской поэмы Гёте, которая создавалась им на протяжении 59 лет его жизни (1772—1831) и в заключении которой он уже в глубокой старости нашел для себя «конечный вывод всей мудрости земной».

Не удивительно, что в зрелые годы жизни Малер, так творчески читавший Гёте, обратился именно к «Фаусту». Вызывает интерес другое.

¹ Текст гимна одно время приписывался то Карлу Великому, то Храбану Мавру (так полагал и Малер). Однако авторство Храбана Мавра остается не доказанным, что побудило издателей сборника «Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков» (М., 1970) считать стихи анонимными. В сборнике дан перевод гимна с латинского языка на русский, сделанный С. С. Аверинцевым. Но в анализе Восьмой мы будем пользоваться не им, а подстрочным переводом, который ближе по расположению слов к латинскому оригиналу.

² В дальнейшем мы будем пользоваться переводом Б. Пастернака.

В отличие от своих предшественников, писавших музыку к «Фаусту», — Р. Шумана (Сцены из «Фауста» Гёте), Р. Вагнера (Увертюра «Фауст»), Г. Берлиоза («Осуждение Фауста»), Ф. Листа («Фауст-симфония»)¹ — Малера не увлекла ни фабула гётевской трагедии², ни чисто романтическая трактовка символики ее образов. Фауст Листа, Шумана — это воплощение духовных метаний неудовлетворенной окружающим исключительной личности, листовский Мефистофель — воплощение иронии, Гретхен — чистоты и патриархальной наивности. По этому поводу П. Беккер писал, что «фаустовское» отступило для Малера на задний план, и единственно, что относилось в музыке Малера к «Фаусту» Гёте, это идея любви как очищающей, освобождающей, просветляющей силы (68, с. 273). По мнению П. Беккера, Малер воссоздает «не гётевское сочинение в филологическом смысле, но чистое отражение хода эмоций внутри замкнутого в себе фрагмента — от сцены песен анахоретов до заключения» (там же). И все же при всей справедливости слов П. Беккера нельзя не возразить, что Малера влекло в «Фаусте» нечто большее, нежели ход эмоций в последней сцене, взятой и изолированно от трагедии в целом. Его поразила в «Фаусте» Гёте один из его философских ракурсов, вокруг которого объединены и отдельные события жизненной нити самого Фауста, и связи между действующими лицами. Он открылся композитору лишь в определенный момент его жизни, когда в нем самом родилась необходимость постичь и осмыслить для себя наиболее общие закономерности и стимулы человеческого существования и творчества³. И лишь в этой связи Малер сосредоточил внимание исключительно на апофеозе гётевского «Фауста».

Толкование, которое дал композитор последним строкам «Фауста» в письмах к Альме Малер, делает философский ракурс трагедии исключительно ясным: «...эти четыре строчки я воспринимаю в теснейшей связи со всем предыдущим: с одной стороны, как прямое продолжение последних строк, и, с другой стороны, как вершину гигантской пирамиды всего произведения, которое показало нам целый мир в образах и развивающихся ситуациях. Все указывает, сперва совсем неясно, но от сцены к сцене все более осознанно (особенно во второй части, где автор сам созрел для этого), на нечто единственное, невыразимое, едва

¹ Не говоря уже об оперных «Фаустах» И. Вальтера, Л. Шпора, Ш. Гуно.

² В оратории Шумана канва повествования I и II Abteilung строится вокруг некоторых событий фабулы «Фауста». Берлиоза так же занимала сюжетная сторона трагедии, особенно фантастические и жанровые ее мотивы.

³ Единственный из композиторов-романтиков, кого глубоко заинтересовала философская сторона «Фауста» Гёте, квинтэссенция которой заключена в последней сцене трагедии, был Шуман. В отличие от Листа, включившего в «Фауст-симфонию» в виде хорового апофеоза, не столь уж органично связанного с предшествующими тремя частями, лишь последнюю строфу заключительной сцены трагедии Гёте (мистический хор), Шуман положил на музыку всю заключительную сцену, выделив ее в III Abteilung. Для Шумана именно эта — последняя часть оратории была одним из главных моментов, наиболее заманчивым, но и с трудом поддающимся воплощению: «То, что меня так захватывает, — высокая поэзия, как раз свойственная этой заключительной сцене, — делает работу рискованной...» (27, с. 700).

угадываемое, но глубоко прочувствованное!» (40, с. 273). В последних строках «Фауста» Малер увидел символ, сравнение, самое общее, приблизительноное выражение тех импульсов, которые, по мнению композитора, лежат в основе всякой жизни. «Это — то, что с мистической силой влечет нас, что каждое творение (может быть, даже и камни) с безусловной уверенностью ощущает как центр своего бытия, то, что Гёте здесь — снова с помощью сравнения — называет вечно женственным, подразумевая именно покоящееся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть вечно мужскому» (40, с. 273).

До Восьмой симфонии объектом творчества Малера были конкретные воплощения гармонии, так же, как ими — прибегнем к сравнению — являлись Гретхен, а затем Елена по отношению к *Mater Gloriosa* для Гёте. Причем эта гармония всегда была представлена у Малера в антитезе дисгармоническим моментам, препятствовавшим ее достижению. Отсюда — драматизм преодоления препон, а порой и трагизм симфоний раннего и среднего периодов, поражающих обилием идейных коллизий, постоянной их сменой от сочинения к сочинению. Попытаемся поставить в ряд эти частные антитезы:

конфликт личности с миром, находящий разрешение в гармонии с природой (Первая симфония);

драма человеческой жизни, кончающейся смертью, но стремящейся к вечному существованию и обретающей индивидуальное бессмертие (идея «воскресения» — Вторая симфония);

становление всего сущего — от неодушевленной природы, преодолевающей свое оцепенение, до трансцендентального — определяемое стремлением к единой субстанции — богу, любви (Третья симфония);

конфликт гармонии и дисгармонии, представленный в наиболее общем виде и разрешающийся в сказочно-остраненном плане (Четвертая симфония);

борьба личности с судьбой, разрешающаяся уходом в мир прошлого, которое представляется гармоническим «золотым веком» (Пятая, Седьмая симфонии).

Теперь — в Восьмой — Малер находит общезначимый символ той гармонии, той великой цели, поискам которой было посвящено все его творчество. Однако достигнутая гармония предполагает покой, самодовлеющую неподвижность. Поэтому естественной — и наиболее общей — антитезой ей является активное к ней стремление, волевое, действенное начало, «вечно мужское»¹. Все внешнее содержание «Фауста» Малер трактует как символическое воплощение этого стремления: «Для того чтобы изобразить это, Гёте сам применяет здесь бесконечную лестницу символов — чем ближе к концу, тем отчетливее: Фауст, страстно

¹ Интересно отметить, что эту оппозицию прекрасному, гармоничному как покоящемуся, лишённому гармонии как подвижного обнаруживает и в лирике Пушкина один из проницательнейших исследователей М. Гершензон (15, с. 14).

ищущий Елену; дальше, в Вальпургиевой ночи, от гомункула — еще не ставшего — через многочисленные энтелехии низшего и высшего порядка, все более отчетливо и осознанно изображенные и воплощенные, вплоть до *Mater gloriosa*, которая является олицетворением вечно женственного» (40, с. 273—274).

Но, отказываясь от последовательной передачи содержания «Фауста», Малер должен был найти иной символ для «вечно мужского» начала. Его подсказала композитору христианская символика заключительной сцены «Фауста». И у Гёте достигнутая гармония предстает в виде обретаемого Фаустом вечного блаженства. Малер также видит в «вечном блаженстве» символ искомой им гармонии: «Христос называет это «вечным блаженством», и я должен был воспользоваться этим прекрасным и вполне достаточным мифологическим представлением, самым адекватным из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху» (40, с. 274). А как необходимая символическая антитеза «вечному блаженству» взору Малера предстал *Creator spiritus*, дух-творец, дух животворящий, в особом понимании которого композитор вновь сомкнулся с одним из своих «вечных спутников» — Достоевским. Композитор не мог бы найти лучшего истолкования своей концепции, нежели слова русского писателя: «Дух Святый есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть неуклонное стремление к ней» (54, с. 20).

Малер указал еще один источник такого понимания символа святого духа: это — платоновский Эрос, нашедший место в программных набросках частей симфонии, Эрос, каким он представлен в «Пире», — вечное стремление к прекрасному как таковому, единому и неизменному, к идее прекрасного.

Итак, избранный Малером ракурс мысли позволил ему сблизить языческий Эрос — и святой дух, Платона — и Христа: «В обоих случаях — Эрос как творец мира!» (40, с. 291). Если Малер считал, что в «Фаусте» Гёте опирается на все накопленные духовные богатства человечества, то и сам он в Восьмой симфонии с полной естественностью включил в единую систему взглядов, в единую антитезу символику и образность духовного гимна и гётевского «Фауста».

При всей кажущейся мистичности, абстрактности духовная формула Восьмой была для Малера выстрадана и выношена всей его жизнью, она заключала в себе смысл всей его художественной деятельности, не знающей компромиссов и проникнутой сжигающим его стремлением к совершенству. Этот нравственный пафос владел композитором в его жажде обрести для себя и высказать всему человечеству сокровенный смысл бытия, дать опору духовным и творческим силам тысяч людей. Восьмую Малера можно назвать поэтому одной из величайших нравственных утопий XX века.

Характерна духовная преемственность не только самой проблематики, но и особенностей жанра симфонии. Восьмую можно назвать утопией не только этической, но и жанровой. Так же, как «Фауст» Гёте,

особенно II его часть, предполагает некий синтетический жанр, объединяющий поэзию и театр, так и Восьмая симфония Малера задумана для несуществующих еще музыкальных пространств, она ставит почти невыполнимые требования к объему концертного аппарата.

Соединение симфонического оркестра, хоров и солистов, непрерывно участвующих в музыкальном действии, фактически стирает грань между симфонией и кантатой, если исходить в определении жанра из состава исполнителей¹. Мало того, симфония Малера включает категории архитектурного (храмового и театрального) пространства с его глубиной и высотой и театрального понятия места действия и пейзажа².

Своеобразной компенсацией «невоплощаемости» театрального и пространственного элементов Восьмой симфонии стал ее гигантский исполнительский аппарат. В ней участвуют 8 солистов, два смешанных хора, хор мальчиков и расширенный симфонический оркестр с пятерным составом деревянных духовых и дополнительным оркестром медных инструментов. Через три года после того, как симфония была написана, во время подготовки первого исполнения импресарио Эмиль Гутман, видимо с целью рекламы, без ведома композитора объявил о ней, как о «симфонии для тысячи участников» (40, с. 430).

Малер ясно понимал, что он задумал произведение исключительное по масштабу. «Это — самое значительное из всего, что я до сих пор написал, — сообщал он в процессе работы голландскому дирижеру Виллему Менгельбергу. — Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты» (40, с. 240).

Этот космический охват явлений поглотил судьбу отдельной личности. Уже в Седьмой симфонии включенная в целостность истории, в Восьмой она перестала быть различимой, как неразличимы капли воды, составляющие поток. Ибо личность осознает себя и осознается другими лишь в противопоставлении миру, в коллизии и ее преодолении. Между тем в Восьмой симфонии, как было сказано выше, такого рода коллизии устранены. Личности, подобной миллионам других, остается в симфонии лишь одна роль: носителя общечеловеческих эмоций.

Эмоции эти особого рода. Перед лицом достигнутой гармонии возможен лишь один их строй: благоговейно-созерцательный. Отныне в Восьмой и более поздних симфониях «темы ответа», «темы истины», которые в апофеозах Первой, Пятой, Седьмой симфоний олицетворяли

¹ Д. Ньюлин справедливо отклоняет определение жанра Восьмой и как оратории и кантаты, резонно аргументируя свою мысль тем, что все детали сочинения Малера «симфоничны» (85, с. 200). Исследовательница считает, что Малер создал в Восьмой новый тип симфонии, который она называет «*musikdramatische Symphonie*» (85, с. 203) — симфония-музыкальная драма.

² В партитуре второй части симфонии сохранены гетевские ремарки, например, «Святые отшельники, ютящиеся по ступенчатым уступам горы, по сторонам которой пропасти», «Отец восторженный (поднимаясь и опускаясь в воздухе)», «Отец углубленный (в нижней области)».

волевою энергию, радость действительности, утрачивают всякую активность и устремленность. Здесь нашла свое законченное выражение линия созерцательного апофеоза Третьей симфонии.

Одновременно преобразается и музыкальная образность активного. Драматически окрашенная тема борьбы, сама эта философская категория исчезает из Восьмой симфонии. Активное в ней предполагает преодоленный трагизм. Исходной точкой, импульсом в ней оказывается то, что некогда было для Малера целью: «пророческое сознание гармонии». Но «стало быть, — возвращаясь к мысли Достоевского, — и неуклонное стремление к ней». Стремление к красоте и постижение ее одновременно!

Итак, объектом творчества в Восьмой стало само прекрасное, сама красота во всей динамичности этого понятия. Это — соприкосновение с прекрасным, открывшимся душе художника во всей беспредельности его постижения. Бесконечное приближение к цели сделало возможным, казалось бы, невозможное: движение к идеалу в музыкальном жанре, сущность которого противоречит движению, — в жанре гимна. С этой точки зрения музыка Восьмой представляет собой феномен: гимн, апофеоз красоте длится в ней до неправдоподобия долго. Миг раздвигается, превращаясь в эпопею, но не утрачивая интенсивности переживания, доступной лишь мгновению. Это состояние восторга, все возрастающего от ступени к ступени по мере иллюзорного приближения к цели, Гёте уподобил состоянию души Фауста, созерцающего в кухне Ведьмы видение Елены:

Кто эта женщина вдали?
Уменьшится ли расстояние,
Иль образ на краю земли
Всегда останется в тумане?

Если же прибегнуть к сравнению из чувственного мира, то это состояние души можно лишь приблизительно уподобить ощущению при высокогорном подъеме, когда далекая цель — снежная вершина, иллюзорно приближаясь к нам, остается недостижимой, так как расстояние до нее безгранично велико. Но путника в горах не покидает ощущение неослабевающего счастья. Подобным ощущением проникнута музыка Восьмой, не пресыщающая монотонией, находящая разрядку в сменах картин, в эмоциональных вспышках, подобных электрическим разрядам, вслед за которыми вновь наступает легкость дыхания и новый эмоциональный подъем.

Лишь на стадии эскизов Малер предполагал облечь свой необычный замысел в форму традиционного четырехчастного цикла¹. Но когда

¹ По свидетельству Беккера (68, с. 359), Альме Малер принадлежал эскиз с первым наброском плана Восьмой симфонии. Приводим его (68, с. 273):

1) Hymne Veni, creator, 2) Scherzo, 3) Adagio Caritas, 4) Hymne: die Geburt des Eros. Беккер сообщает, что крайние части были задуманы как хоровые: первая — воззвание к творческому духу, последняя — как торжество Эроса (68, с. 272).

идея сочинения вполне откристаллизовалась, духовная антитеза, речь о которой шла выше, четко определена, по-видимому, единственное композиционное решение: двухчастный вокально-симфонический цикл как символ двуединства.

Цикл несет в себе черты первоначального четырехчастного членения. Первая часть, безусловно, выполняет функцию сонатного allegro. В ее структуре поражает исключительная пропорциональность: три крупных раздела сонатного allegro — экспозиция, разработка, реприза — создают полную масштабную симметрию (подсчет тактов дает соотношение $168+244+168$). По-видимому, жанр гимна-апофеоза вызвал у Малера несвойственную ему подсознательную потребность пропорциональности. Но не надо забывать, что эта совершенная с точки зрения классики композиционная структура — лишь исходный пункт разветвления.

Во второй части Восьмой наподобие симфонической поэмы уживаются признаки сонатного allegro и четырехчастного симфонического цикла. Функции обеих форм взаимодействуют следующим образом: ✓

- 1) а. Экспозиция.
б. Первая часть цикла.
- 2) а. Эпизод, включающий наряду с новой музыкой материал первой и второй частей цикла (ц. 56).
б. Скерцо, медленная часть (ее ядро — Adagissimo).
- 3) а. Реприза (ц. 171).
б. Финал.
- 4) а. Кода (такт 5 после ц. 202).
б. Apoфеоз всей симфонии.

Однако своеобразие Восьмой определяет не это уже ставшее традиционным совмещение функций. К тому же, как будет показано ниже, условная цикличность предполагает приблизительность всех граней формы и многозначность трактовки отдельных разделов. Индивидуальность цикла Восьмой составляет другое — сочетание в нем двух противоположных тенденций. С одной стороны — рапсодическое, с музыкальной точки зрения, деструктивное движение музыкальной мысли вслед за поэтическим текстом (особенно во второй части), «лепящее» сквозную форму. Его следствие — нанизывание все нового музыкального материала, громоздящегося свободно и беспрепятственно, без оглядки на представление о музыкальной упорядоченности. С другой стороны — чисто музыкальные конструктивные принципы, цементирующие огромный по размерам цикл: во-первых, единство тематизма обеих частей, во-вторых, формообразующая логика интонационной фабулы, создающей в Восьмой симфонии самостоятельный, независимый от сквозного движения поэтического текста план.

Большая часть тематического материала симфонии сгруппирована вокруг двух ее тем, каждая из которых определяет структуру большой группы производных тем и мотивов. Одна из них — источник темо-

творчества в симфонии, это — тема «Veni, creator spiritus». Другая — напротив, цель, к которой стремится тематическое развитие, это — тема мистического хора — «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («Все быстротечное — символ, сравнение»).

Влияние темы «Veni, creator spiritus» (в дальнейшем будем называть ее темой *a*) наиболее заметно в первой части; здесь она определяет почти весь тематический круг симфонии. Но и во второй части она оказывается косвенным (через тему «Accende lumen sensibus» — «Зажги огонь в чувствах») источником темы вступления и, следовательно, всей идущей от нее интонационной линии. К группе, связанной с «Veni, creator spiritus», относится круг тем персонифицированных в интонационной фабуле, мелодическая структура которых отражает прямо или вариантно ее важнейшие мотивы:

- 1) нисходящий квартовый шаг (мотив 1 в примере 105 а);
- 2) восходящий скачок на малую септиму — сумма двух квартовых шагов (мотив 2);
- 3) нисходящее заполнение скачка (мотив 3).

Мелодика каждого из мотивов претерпевает в дальнейшем варианты изменения: интервал уменьшается либо растягивается. Важнейшие среди этих мотивных трансформаций:

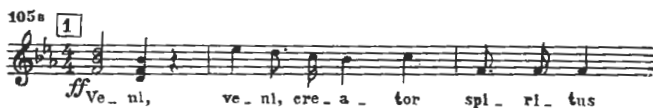
терцовая версия мотива 1, возникшая в фугированном ответе (см. пример 105 в, г);

секстовая версия мотива 1 и октавная версия мотива 2 (см. пример 105 е);

секстовая версия мотива 2 (см. пример 105 б, в);

квинтовая версия мотива 1 (см. пример 105 з).

Помимо того, в теме «Accende» (тема *g*) каждый из восходящих скачков получает затактовый восходящий разбег (см. пример 105 б мотив 5). Особенно велика конструктивная роль затактового мотива 5 в темах второй части (см. пример 105 з, и):



105 r [19] *pp*

In - fir - ma no - stri, in - fir - ma no - tri cor - po - ris,

105 a [22] + 3 v. *p*

Pos.

105 e [83] *ff*

Glo - ri - a. glo - ri - a Pa - tri Do - mi - no.

105 ж Pesante *ff* rit. [84]

Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri Do - mi - no

105 з VIII₂ pizz *Vc. Kb.*

m *j*

105 и VIII₂ *f* [15]

1. Hr. a *j*

Sehr langsam [100] *Vc. solo* *molto espress.*

y *x*

В теме «Accende» (g) связь с первой темой, пожалуй, наиболее завуалирована. Но именно тема «Accende lumen sensibus» становится вторым после «Veni, creator spiritus» источником темотворчества в симфонии. Так, в теме басов (см. пример 105 з) заключен важнейший интервальный ее вариант: квинтовая версия мотива 1. Благодаря начальной квинте тема теряет свою устремленность и становится похожей на одну из «тем ответа» — «Sterben werd'ich um zu leben» из финала Второй (см. пример 108 м, ц. 47).

Особую, тематически не персонифицированную в интонационной фактуре группу мотивов, примыкающих к первой теме, представляют ее

многочисленные метроритмические трансформации, сохраняющие мелодическую структуру неизменной:

106 a VIII₁ *ff sf*
 Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spl - ri - tus

106 b *ff*
 1. Tr.

106 r *Tr. ff*

106 A Riten. *Tr. ff dim.*

106 c [17] + 3 r.
Pos. ff

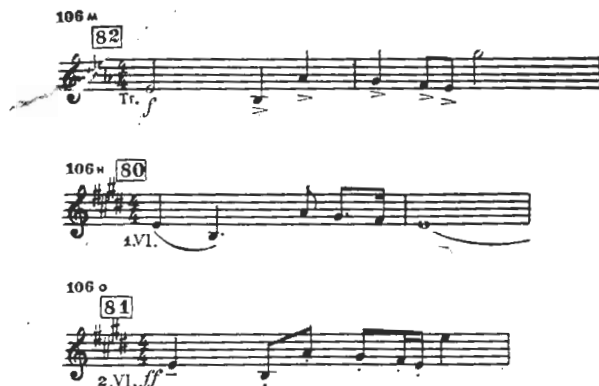
106 ж [18] + 2 r.
 6. Tr.

106 з [36]
 Ve.

106 и [36] + 3 r.
 Hr.

106 к Tr. *pp molto marcato pp* [37]

106 л [82]
 BK1. Hr. *ff*
 K: Pag Kb.



Наконец, имеется и группа тем, возникших из обращения начальной темы (см. пример 105 д); в тематическом отношении она наименее продуктивна:



Наблюдение над мелодической структурой тем, родственных первой, персонифицированных в интонационной фабуле симфонии (см. пример 105), приводит к важнейшим для понимания стиля Малера выводам. Обретая в идее Восьмой симфонии символ всех своих мировоззренческих исканий, найдя в соотношении вечно-активного и вечно-женственного обобщающую все частные проблемы духовную антитезу, Малер одновременно пришел и к выражению этой антитезы в некой интонационной формуле. Тема «Veni, creator spiritus» (включая ее обращение) и две ее важнейшие трансформации — тема «Accende lunien sensibus» (g) и начальная тема второй части (mj) — представляют собой предельно сжа-

тое концентрированное выражение, обобщенную формулу «тем ответа» буквально всех симфоний Малера:

108 a VIII₁ IV III II I II V

ff Ve ni, ve-ni, cre-a-tor spi-ri-tus

108 b I₄ V IV III II II I II V

Tr. Hr. Fag.
Kl., Hb., Fl.

108 c III₆ V I V VI VII III II I

1.2.VI.

108 r IV₃ IV III II I II V

3.Tr. *ff* Hr. Fag.
Kl., Hb., Fl.

108 A VII₆ V III II I V

Hb., E.H.,
Kl., Hr.

108 • VII₁ IV₂ V V VI VII III II I VI V III II

Ac-cen-de, ac-cen-de lu-men sen-si-bus lu-

I VII VI V I VII VI V IV III II I VII

men sen-si-bus, sen-si-bus, ac-cen-de sen-si-bus

108 ж V₅ V IV III II I VII VI V I VII VI V IV III

Tr. f a 2

108: III₅ I VII VI V I
durch Je - sum und al - len zur Se - lig - keit, durch

I VII VI V IV III 10
Je - sum und al - len zur Se - lig - keit.

108x V₅ 7 I V VI VII I VII I II III
1.2.VI. Br. Fag p

108 κ VI₂ 163

Tr. I *mf* VII VI *cresc.* V IV III II I VII VI

108 *♩* VIII₂ V I I II III VII VI

Vc. Kb. *pizz* *j*

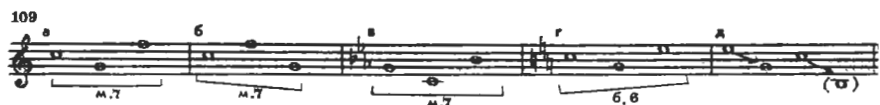
108 M. 47

Ster - ben werd' ich, um zu le - ben!

108 π VIII, 80
Vc. *ff*

109 o
V_I. 4 4
p ————— *f* ————— *fp* *sf* *fp* *sf* Fl. VI. *ff* 3.Tr. *pp*

Вернее, можно говорить о двух интонационных формулах Восьмой, обобщивших темы всех малеровских апофеозов. Одну из них можно назвать мелодической формулой биквартовой структуры в чистом (диапазон мелодии — малая септима, см. также пример 108 а, л, н) и интервально-вариантном (диапазон темы — большая секста, см. пример 108 е, такты 1—4) виде:



Другую назовем мелодической формулой нисходяще-поступенной структуры (см. примеры 108 е, такты 4—7 и 109 д).

Почти все «темы ответа» в симфониях Малера раннего и среднего периодов опираются на один из этих интонационных комплексов¹, производя его во всей полноте мелодических очертаний, с обилием проходящих мелодических звуков на слабых долях (см. пример 108 б, в, м, о), так что будущая интонационная формула порой едва угадывается. Лишь немногие темы отличает лаконичность найденного позже контура. Среди них тема коды из финала Седьмой (см. пример 108 д) и кульминационная тема медленной части Четвертой, поражающая полным тождеством с темой «Veni, creator spiritus», если «читать» ее с квартового хода литавр, а затем у труб (см. пример 108 г). И только в темах Восьмой симфонии этот интонационный комплекс получил предельно общее, краткое и точное выражение, стал истинной интонационной формулой. Разбираемые темы Восьмой можно, прибегая к сравнению, назвать своего рода общим знаменателем всех тем Малера, связанных в его представлении с гармоническим идеалом, с апофеозом.

Но, как говорилось выше, бывший интонационный круг апофеоза стал в Восьмой симфонии не целью развития, а его исходным импульсом.

Какова же в Восьмой симфонии тема-цель? Каждый из мотивов темы «мистического хора»² имеет долгий путь становления на протяжении всей симфонии. Вбирая в себя множество ритмо-мелодических корней, «прорастая» через эпизоды подчас контрастного характера, тема хорала, незаметно проникая во множество тем, при своем первом появлении воспринимается как долгожданное свершение. Ритмический рису-

¹ Эти интонационные комплексы апофеоза нужно отличать от явления «мелодического архетипа», наблюдаемого Ф. Барфордом (66, с. 297—316) — мелодической последовательности типа $g^1 - a^1 - h^1 - d^2 - c^2$. Она является более мелким — мотивным элементом многих тем Малера (Барфорд насчитывает 92 примера), в том числе и некоторых тем апофеозов.

² Для представления о ее интонационном строении достаточно иметь в виду ее первую фразу, в дальнейшем секвентно воспроизводящуюся.

нок двух первых ее мотивов: , облекаясь в иные мело-

дические очертания, прочно входит в сознание уже в первой части, сначала в побочной партии на словах «gratia, gratia» («благодатью») (см. пример 110 б), затем в разработке в эпизоде «Hostem repellas» («Врага ты отгонишь» — пример 110 в). Если же говорить о вычленинии более мелких ритмических элементов, то ритм  в уменьшении содержится уже в первой теме (см. пример 105 а, мотив 4).

Мелодическая жизнь мотивов хора начинается в теме «Accende lumen sensibus»: обе темы сближают мотив *j* (ср. примеры а и г), легший в основу третьего мотива хора. В оркестровом вступлении ко второй части и в хоре отшельников долго выпевается и, наконец, постепенно осваивается второй мотив хора — звук тониического трезвучия с верхним вспомогательным, нащупанный уже в теме «Hostem repellas» (см. пример 110 в, д, и, к). Лишь в хоральных фрагментах вступления слышен первый намек на целостность будущего мистического хора (см. пример 110 и), сначала в густом, материальном звучании струнных басов, удвоенных четырьмя фаготами, позже у валторн и затем в низком регистре хора (без сопрано) с темой у первых теноров (см. пример 110 к). Впервые здесь все три мотива темы хора звучат в своем «конечном» тембре — тембре хора. Заключительный этап в становлении темы — сольные арии Отца восторженного и Доктора Мариануса (см. пример 110 л, м); в последней секвентное строение будущей темы и приближительные контуры всей мелодии хора уже вполне определились:

110 а Chorus mysticus



110 б VIII 1



110 в



110 г VIII 1



VIII₂
110 A Fl. 2²
pp *sempre pp*

110 B VIII₂
Vc. Kb. pizz.
p

Scharf aussprechen u. rhythmisieren
110 ж Ten. *pp*
Ten. Wäl - dung, sie schwankt her - an,

110 и [29]
Vc., Fag. *pp*
m: Dämpf.

110 κ [31] *pp* *sempre*
xop oh - ren ge - weih - ten Ort,
pp *sempre* *p* *pp*

110 η [32] 5 r. Pater ecstaticus
E - wi - ger Won - ne brand, glü - hen - den
Lie - bes - band, glü - hen - des Lie - bes - band,

110 κ Sehr gehalten
[178] Doctor Marianus
(zart, aber innig)
auf zum Ret - ter - blick, al - le reu - ig Zär - ten,
euch zu sel' - gem Glück dan - kend um - zu - ar - ten!

Мистический хор, возродив хоральную фактуру темы, принесет с собой новые, свежие черты в ее гармоническом облике, в том числе нисходящее хроматизированное движение баса. Вызывает интерес то, что эта тема была предвосхищена в финале Второй симфонии в ключевой фразе хора, предваряющей коду («Bereite dich zu leben» — «Готовься жить»): тот же нисходящий тетрахорд баса, распев-повторение терции в мелодии, мелодический архетип в момент кульминации (7 тактов перед ц. 44).

Стремление воплотиться в теме заключительного хора («Все быстрое — символ, сравненье») — лишь одна, хотя, быть может, и наиболее существенная и развитая из линий интонационной фабулы Восьмой симфонии, линия-артерия, лишь частично отраженная в схеме интонационной фабулы (см. схему 32, в ней тема хорала обозначена о). К ней непосредственно примыкает тематическая линия *Mater gloriosa* (у), завязка которой падает на *Adagissimo* второй части (4 такта до ц. 100), а разрешение происходит в апофеозе.

Другие нити интонационной фабулы симфонии входят в антитетический эмоциональный круг темы-импульса (а), дополняя ее новыми аспектами. Некоторые из них, возникая в первой части, не выходят за ее пределы. Такова тема на текст «*spiritus, o creator, veni*» (с); основа фуги в третьем разделе разработки, она завершает свой путь в апофеозе первой части, структурно не меняясь. Такова и тема «*Gloria*», стремительно развивающаяся и достигающая апогея еще до наступления апофеоза первой части (ц. 83). Вопреки всем ожиданиям эта фабульная нить не получит развития во второй части.

Другие интонационные линии, идущие от темы-импульса, напротив, имеют во второй части интенсивное продолжение. Большой фрагмент разработки первой части (цц. 38—40) с «парными» темами (g, h) — «*Accende lumen sensibus*» («Зажги свет в чувствах») и темой у хора мальчиков «*amorem cordibus*» («любовь в сердцах») становится материалом большой реминисценции во второй части (цц. 56—58), открывающей скерцозный раздел симфонии и вносящей в музыку дух волевой устремленности. Обе темы первой части звучат в реминисценции с новым текстом¹. Неизбежным замыканием антитетического круга тем в интонационной фабуле является возвращение в апофеозах первой и второй частей темы «*Veni, creator spiritus*». Если круг темы-импульса аналогичен обычной в симфониях Малера линии *pro*, то что же является в ней линией *contra*? Единственным намеком на трагическое, разрушительное, враждебное начало (только намеком, так как сфера драматического осталась как бы за пределами симфонии) можно считать лишь эпизод в разработке первой части «*Hostem repellas*» («Врага ты отгонишь»), не имеющий никакого развития в симфонии и не отраженный в ее интонационной фабуле. Симптоматично, что сатаническое, мифисто-

¹ Текст первой — «*Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen*» («Спасен высокий дух от зла произволением божьим»); текст второй — «*Hände verschlinget euch freudig zum Ringverein*» («Руки протянем, станем кольцом»).

Фелевское как сквозная музыкальная тема симфонии совершенно не привлекло внимания Малера в противоположность его романтическим предшественникам по «Фаусту». Он даже не поддался искушению музыкальными средствами воплотить во второй части лежащую на поверхности поэтическую реминисценцию темы лукавого, выявить смысловую арку между словами «Hostem repellas longius» («Врага отгонишь далеко») и гётевской строфой, принадлежащей Младшим ангелам: «Наша сторона отбила душу у нечистой силы». Поэтому о линии *contra* можно говорить лишь условно. Это — противопоставление вечно-активному, с одной стороны, горного, с другой — дольного миров. Символом горного становится побочная партия первой части (z) на текст «superna gratia» («небесной благодатью»), имеющая реминисцентное продолжение во второй части. Там (ц. 165) эта музыка связана Малером с тем местом «Фауста», в котором стоит ремарка Гёте: «Одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен». К той же смысловой группе, но преломленная в инфантильном аспекте, принадлежит и сквозная интонационная нить скерцозного раздела второй части (хор ангелов, ц. 81). Ее завязку мы находим в оркестровом вступлении (ц. 21). Символом дольного мира в первой части стал эпизод (D) в экспозиции (такт 5 после ц. 18), связанный с текстом «Infirma nostri corporis» («Слабость нашей плоти»). Во второй части он вновь появляется в середине скерцо как большая реминисценция (ц. 75) с новыми словами, в ином контексте, затрагивающем тему смертности, тленности плоти: «Uns bleibt ein Erdenrest, um zu tragen reinlich» («Останки несть в руках для нас мученье. Будь из асбеста прах, он — жертва тленья»).

Прослеженная здесь схема интонационной фабулы отражает лишь крупный план развития, ей остались недоступны мелкие, локальные связи и арки, касающиеся порой мотивной символики отдельных слов. Но и представленная здесь картина достаточно красноречиво иллюстрирует тематическую нерасторжимость обеих частей этого необычного цикла.

Его тональный план отличается исключительной стабильностью, даже статичностью, беспрецедентной в творчестве Малера: обе части симфонии, как к магнитному полюсу, тяготеют к Es-dur (вторая часть — es-moll — Es-dur). И даже в условных «циклических» членениях второй части (первая часть, скерцо, Adagissimo, финал) ощущается ясная опора на Es-dur (см. схему 33).

Однако объяснить эту тональную экспансию Es-dur не трудно. Как обычно, композитору были чужды соображения тонально-колористического плана, равно как и поиски внешне-драматического контраста. Единственное, что руководило Малером в выборе тонального плана, было стремление безраздельно подчинить сфере духовного содержания фактор ладотональности, то есть тональная символика. А коль скоро сам исходный импульс мыслился как гимн вечно-активному, конечная же цель представлялась апофеозом созерцательного, покоящегося, коль скоро оба полюса духовной антитезы Восьмой оказывались замкнутыми

в сфере гармонического идеала, тональный план симфонии был обречен вращаться вокруг Es-dur. Ведь эта тональность, начиная с финала Второй симфонии, воспринималась Малером как символ некой достигнутой идеальной цели духовного плана, которая, как стало очевидно, когда появилась на свет Восьмая, соотносится с частными, конкретными свершениями отдельных сочинений — воскресением (финал Второй), освобождением от мира действительности в отрешенности (третья часть Шестой, песня «Я потерял для мира») — как общий знаменатель с частными результатами. Так возникли своеобразные черты тонального плана Восьмой:

- 1) тональное рондо с Es-dur в качестве рефрена;
- 2) незначительная роль в тональных «эпизодах» минорного лада, который почти всюду мыслится как враждебная, требующая преодоления сфера (d и cis-moll олицетворяют долнее, тленную плоть, e-moll связан с текстом «Врага ты отгонишь далеко», обильные es-moll начала второй части символизируют пейзаж «нижней области» заключительной сцены «Фауста»);

- 3) мажорные тональные «эпизоды» симфонии можно разделить на тонально-подвижные (смена нескольких сравнительно нейтральных в символической скале Малера тональностей, среди которых время от времени возвращаются Des-dur, H-dur [Ces-dur]) и тонально-устойчивый рефрен E-dur. По сравнению с символикой Es-dur, олицетворяющего достижение цели, свершение, E-dur можно назвать символом видения цели, ее внезапного прозрения. Это — тональность сдвига, по сути своей противоположного драматическому. Подобное осмысление наметилось в Четвертой симфонии (кульминация-прорыв третьей части, кода финала), в Шестой симфонии (яркий сдвиг в E-dur в Andante moderato). В Восьмой симфонии тонально-устойчивый рефрен E-dur образует тональное рондо второго плана.

Малер предпослал первой части симфонии подзаголовок — «Hymnus: Veni, creator spiritus» и исполнительскую ремарку — Allegro impetuoso («стремительно, пылко»). Эмоциональный замысел композитора обязывал тематизм гимна к высшей обобщенности — свойству, противоположному субъективности, и в то же время к такой внутренней экспрессии, которая предохранила бы музыку от академической гладкости и объективистской сухости. В языке гимна достигнуто это трудное сочетание, а избранная композитором форма первой части рельефно его оттеняет.

Возникает искушение условно назвать форму гимна сонатной, хотя стержнем развития оказывается не традиционный контраст главной и побочной партий, дающий противопоставление активного и лирического характеров, а контраст всей экспозиции и ее эпизода (такт 5 после ц. 18). Это — противопоставление лучезарного (активное и созерцательное как бы составляют две его стороны) и темного, «тем ответа» и преодоленного трагизма, обретенной гармонии и созерцания дисгармонического прошлого. Именно главная партия и эпизод (D) создают конфликт-

ные отношения, а восстанавливает равновесие следующий за эпизодом материал побочной партии (ц. 21) на текст «Virtute firmans perpeti» («Добродетелью укрепи стойкой», см. схему 34).

Здесь заметны контуры и другой структуры. Постоянное возвращение материала первой темы (а) образует своего рода рондо с тремя эпизодами:

a	I	a	II	a	III	a
Es	Es	Es	Des, As	Es	d, Es	Es

Каждый новый эпизод все более эмоционально отделяется от характера рефрена: сначала неконтрастное сопоставление (I эпизод), позже контрастирующая группа лирических тем побочной партии (II эпизод) и затем враждебная главной теме эмоциональная сфера с завязкой новой фабульной нити (III эпизод).

Над тематической группой главной партии безраздельно господствует тема марша-хорала «Veni, creator spiritus». В отличие от большинства главных тем Малера эта тема-импульс возникает, как данность, сразу в готовом облике. Ее предвосхищает один-единственный штрих: рокошущий низкий тонический звук органа и оркестровых басов, потенциально скрывающий в обертоном ряде аккорд тоники Es-dur, затем сам аккорд, вырвавшийся на волю и воплотившийся в звучание полного органа, и, наконец, тот же аккорд у двух хоров, несущий слово. Это первое слово — «Veni» («Приди») — ключ к духовному и душевному строю гимна. Ради его осмысленной и выразительной акцентуации Малер с первых же тактов прибегает к переменному размеру — $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$, заставляя хор распевать «Veni» и энергично скандировать «creator spiritus»:

Allegro impetuoso

Лаконичная, как афоризм, тема пластично очерчивает восходящий скачок на малую септиму (сумма двух кварт), надежно опирающийся на обрамляющие его нисходящие кварты — начальную, обнаженную ($es^2 - b^1$) и заполняющую скачок, завуалированную ($as^2 - es^2$, $es^2 - b^1$).

В отличие от устремленных ввысь биквартовых и поликвартовых мотивов Седьмой (см. примеры 83 б и 112 а) тема «Veni, creator spiritus» покоится на квартатах, окутывается ими, замыкаясь мелодической каденцией — мотив 4 (см. примеры 105 а, 112 б):



Так символически воплощается в мотивной пластике начальной темы идея симфонии — стремление к цели и состояние по ее обретении в их единстве. Дальнейшая жизнь темы — непрерывные ее метаморфозы, непрекращающаяся цепь ее вариантов — мелодических либо метроритмических (см. примеры 106, 107), лишь время от времени в рефренных построениях возвращающих тему в ее изначальном облике. Интенсивная полифоническая деятельность темы, такой простой по составу аккордов, чревата мгновенными полигармоническими соприкосновениями линий. Таковы столкновения функций T и S (отмечены пунктиром в примере 111) в первой же оркестровой ритурнели.

Вторая тема в группе главной партии, порученная скрипкам (см. пример 113 а), вносит новую эмоциональную струю — пламенную, экстазическую лирику. Интонация восходящей большой сексты почти всегда у скрипок (возможные ее варианты: малая септима, октава), так часто сигнализирующая в симфониях Малера о готовящемся «прорыве» в иную эмоциональную сферу (см. пример 113 б), звучит здесь несколько более уравновешенно благодаря перемещению мотива со слабой доли на сильную и отсутствию предъема к звуку первой доли:



Вновь интонация, в более ранних сочинениях находившая свое место лишь в завершающих фазах интонационной фабулы, в Восьмой оказывается одним из фундаментальных камней экспозиционного, начального изложения.

Третья тема в группе главной партии (с) на текст «Spiritus, o creator, veni» вносит важный дополняющий штрих в эмоциональное содержание начальной группы тем. Идея воззвания к творческому духу выражена в ней не в афористической интонационной формуле, а в долгой, в духе барокко, вокализации слов, смысл которых в какой-то момент отступает перед ликующей радостью самой юбилеи.

Начинаясь аскетической речитацией (J... J... J... — вариант мотива 4

темы а) на *es* унисоном мужского хора, мелодия в долгом подъеме, очерчивающем пентатонный звукоряд, то приостанавливается на половинных нотах, то стремительно взлетает вверх на сексту, обрастает многоголосием и достигает, наконец, высочайшего регистра сопрано (b^2):



Характер музыки побочной партии наводит на мысль о созерцании горного. Все три темы (z, d, b, см. схему 34) объединяет просветленно-хрупкое, возвышенное настроение, а также проникновенное, нежное пение солистов и отдельных групп хора, разительно отличающееся от мощи начального звучания. Это — хоровая Lied, строфическая форма которой (С, С^I, С^{II}) изящно переплетена с контурами рондо. Дополняющие друг друга темы (z и d) — на текст «Imple superna gratia» («Наполни небесной благодатью») — родственны и ритмической фор-

мулой (J... J... J... J...), и плавными, как бы избегающими индиви-

дуальной очерченности, внеличными контурами мелодического движения. В средней теме побочной партии (d) нужно выделить более экспрессивный контрапункт флейт и гобоев, который будет играть известную роль в развитии:

7 A tempo dolce espr.

Im - pie su - per - na gra - ti - a, gra - ti - a

9

Fl., Hb.

1. 2. Sopr.
1. Alt.

p *espr.* *f*

Завершив течение побочной партии триумфальным звучанием первой темы (ц. 15), с ее «колокольными» раскатами у тромбонов и тубы (ц. 17), Малер мог бы закончить здесь экспозицию первой части. Следующий затем драматического характера эпизод (ц. 18) и хоровой раздел «Infirmi» действительно воспринимается как начало разработки. Карты смешивает следующий за ними рефрен в экспозиционном рондо — возвращение музыки побочной, а затем главной партии (ц. 22) и новое триумфальное закрепление тональности Es-dur, после которого следует характерный для начала разработки сдвиг и оркестровый раздел с разработочным типом развития (ц. 23). После Пятой — Седьмой симфоний нельзя не признать здесь возможности обеих трактовок. Тем не менее венчающий рефрен в Es-dur, думается, перетягивает чашу весов в сторону осмысления раздела как эпизода внутри экспозиции.

О том, что в эпизоде «Infirmi nostri corporis» («Слабость нашей плоти») происходит завязка новой интонационной линии, которую можно условно назвать линией дольного мира, речь шла выше. Это — взгляд на трагическую земную юдоль, на страдания земли издали, с горних высот, это искушение прошлым на пути к высшей гармонии, искушение, которое не столь уж легко преодолеть. С подлинным режиссерским талантом ввел композитор оркестровое вступление к эпизоду с его кульминационной точки, словно внезапно распахнулся занавес, открыв полную драматизма картину мира, откуда врываются жалобы и плач. Постепенно она отодвигается вдаль, и к моменту вступления хора очертания ее стираются, становятся таинственными, остранными, оставляя лишь общее впечатление дисгармоничности.

Колокольный набат (низкий колокол in A) и пластика нисходящих двухзвучных интонаций струнного хора (безразлично, ход ли это на кварту, квинту, секунду или терцию), вызывающая мгновенные ассоциации с причитанием, колыбельной, — таковы сильнейшие и апробированные традиции выразительные средства оркестрового вступления к эпизоду. Замедление темпа и тональность d-moll, довольно редкая у Малера и всегда связанная с трагическими эмоциями либо с образом косного, сопротивляющегося¹, а также терцовые переченья у скрипок и валторн вносят дополнительные драматические штрихи (6 тактов до ц. 19).

¹ Вспомним хотя бы марш «в манере Калло», вступление и главную партию первой части Третьей, скерцо Седьмой, первую, пятую части «Песен об умерших детях».

Эта на мгновение приоткрывающаяся картина, вызывающая пронзительное сложное чувство, в котором сострадание сливается со странной радостью вновь испытать живой и живительной горечи человеческого удела,—самый сильный удар, который мог нанести творец возведенной им утопии. Этой картины не в силах заслонить прекрасный мир горнего, так же как заключительная сцена «Фауста» не может, вопреки воле Гёте, заставить нас забыть сцену в тюрьме.

Хоровой раздел эпизода «Infirmi nostri corporis» (ц. 19) выполнен в ирреальных тонах. Этот характер сообщают музыке дисгармоническое искажение главной темы (аккорды увеличенного трезвучия, II пониженной, полигармонические аккорды) и в неменьшей степени темное звучание низких голосов хора (альты, тенора) в соединении с аскетической палитрой оркестра, близкого по составу к ансамблю солистов.

Исключительный интерес представляют в этом контексте интонации солирующей скрипки (см. пример 116 б) — восходящие мотивы, соединяющие ритмику шестнадцатых и триолей восьмыми, символизирующие в симфониях среднего периода драматическое начало, духовную сферу борьбы (сходство их ритмической и интервальной структуры с мотивами Шестой симфонии см. в примере 62). Вытесненные из языка Восьмой симфонии, они появляются в ее первой части лишь в моментах, которые можно назвать несостоявшимися попытками драматизирующего сдвига: в лирической побочной партии (такт 3 после ц. 12, см. пример 116 а), в разбираемом эпизоде (см. пример 116 б). Малер недвусмысленно подчеркивает ирреальность этой реминисценции прошлого ремаркой «*accelerando ohne Rücksicht auf das Tempo*» (ускоряя, не обращая внимания на темп). А гармоническая несовместимость с аккордами хора¹ фактически выводит соло скрипки и как бы за пределы тональности:

116 а Stets streng im Tempo

116 б

¹ П. Беккер остроумно замечает по этому поводу, что «скрипка фальшивит» (68, с. 281).

Разработка концентрирует в себе наибольшие духовные противоречия первой части симфонии. Этот раздел произведения имеет ясное трехчастное членение и предваряется большим оркестровым эпизодом (см. схему 35).

Средоточие внутренних конфликтов — оркестровый эпизод и первый раздел разработки. Здесь возрождается и заостряется эмоциональная атмосфера эпизода экспозиции и намечен путь к преодолению противоречий.

Если мысленно продлить рондо за пределы экспозиции, то в цепи эпизодов оркестровое начало разработки (ц. 23) — еще более контрастный и враждебный теме «*Veni, creator spiritus*» образ. Это — одна из самых скептических страниц музыки Малера, где подвергаются сомнению все духовные ценности прошлого: борьба, сострадание горестям земным, наивность народной жизни — и настоящего: вечно активное, вечно действенное. Это — искаженное почти до карикатуры видение мира, предстающего как мир дисгармонический. Композитор достигает этого впечатления панорамой стремительно сменяющих друг друга тем и мотивов. Все они — либо осколки только что отзвучавшей музыки, либо «перефразированные» мысли, интонационные намеки на темы-символы из более ранних сочинений, искаженные темброво, ладо-гармонически и темпово. Малер применяет здесь почти сплошь приемы игры на инструментах измененным звуком: игра с сурдинами у медных, аккорды *pizzicato* у высоких струнных, темброво расчленяющая мотив мозаичная смена игры *arco* и *pizzicato* струнных.

Так мелькают фрагменты причудливо модифицированной первой темы в обращении, удары колокола, намеки на тему менуэта из финала

Седьмой у четырех гобоев, мотив 4 главной темы (J.. ) у фаго-

тов, намеки на тему тромбонів из вступления к Третьей и, наконец, плач-причитание (ц. 29), пронзительно, фантастически звучащий в высшем регистре у флейт и струнных с сурдинами.

В этот наиболее острый момент утраты гармонии — с первых же звуков баса (ц. 30) возникла завязка новой интонационной линии — линии «*Gloria*». Зародившись в чужой ладовой сфере (*cis-moll*), еще связанная с текстом «*Infirmi nostri corporis*» (см. пример 117а), будущая тема «*Gloria*» начинает свой путь из драматически окрашенной лирики *cis-moll* к лирике просветленной, близкой к средней теме побочной партии (d). Модуляция в тексте от «*Infirmi nostri corporis*» к «*Lumen ascende sensibus*» («Свет зажги в чувствах») происходит параллельно с переходом в мажор (см. пример 117 б) и постепенной заменой начального квинто-квартового круговращения терцо-секстовым (см. пример 117 в, г). Видение темы «*Gloria*», еще не обретшей слово, — она звучит у скрипки соло — одно из самых утонченных по звучности нематериальных мгновений симфонии (см. пример 117 г):



Завершение этой интонационной линии произойдет в коде первой части (ц. 83), в преддверии апофеоза, когда хор мальчиков отрешенно провозгласит «Gloria Patri Domino» («Слава отцу господу»). В следующей фразе сопрано тема примет биквартовое очертание и навсегда растворится в интонационной структуре начальной темы (см. пример 105 е, ж).

Момент внезапного сдвига в E-dur (ц. 37) знаменует переход к новой ступени на пути к гармонии — эпизоду «Accende lumen sensibus» («Зажги свет в чувствах»; ц. 38).

Яростное заклинание звучит в унисоне обоих хоров. Предельная отчетливость артикуляции — важнейший штрих в выразительности темы эпизода (g). Боясь, что его намерения будут поняты неверно, Малер пишет в партитуре: «Абсолютно исключено, чтобы певцы-солисты щадили себя в этом унисоне». Эта же беспощадность волеизъявления сквозит во всем — в первых звуках хора, яростно выбрасывающего из глоток слог «Ac-», после которого наступает миг захватывающей дух тишины (люфтпауза) и — разрешающий напряжение ход на тритон (*ais*¹—*e*²). Эта неуклонность в чеканящем скандировании слов «accende lumen sensibus» (мотив *j*¹) и особенно в величественном — двумя валами (*gis*²—*dis*¹) — ниспадании мелодии (см. пример 108 е) на полторы октавы.

Вторая тема раздела (ц. 40) — «amorem cordibus, lumen sensibus» («Любовь в сердца, свет в чувствах») принесла неожиданно свежий

тембр хора мальчиков, исполняющего мелодию (тема *h*) в духе старинных церковных напевов:



Линии вечно активного противопоставлено в симфонии еще одно препятствие — эпизод «Hostem repellas longius» («Врага ты отгонишь далеко»). Он уникален в творчестве Малера по агрессивности и в то же время фресковой монументальности, объективности в выражении враждебной эмоциональной стихии. Его оркестровая партия зиждется на фигуре *basso ostinato* у тромбонов и струнных басов. Семь ее акцентных вариантов создают динамичное моторное *perpetuum mobile* и в то же время на сильных долях — как бы в увеличении ту же фигуру крупным планом (ц. 42—43).

Звучность хоров поражает резкостью и величием интонационного жеста. Хоральные фразы низких голосов, обостренные диссонансами, сменяются скачками-выкриками сопрано, а затем и солистов на интервалы большой ноты, большой септимы, тритона, тритона через октаву (ц. 44).

Преодоление враждебного мира «Hostem repellas» происходит в третьем разделе разработки — в энергии большой фуги для трех хоров, солистов и оркестра на текст «Praevio, te ductore sic vitemus omne pessimum» («Когда как вождь ты предшествуешь нам, мы избежим всякого зла»). Это — двойная fuga (темы *a*, *c*) в *Es-dur* с совместной экспозицией и удержанным противосложением, в которой композитор применяет технику обращения, увеличения тем. Полифоническая насыщенность отчасти компенсирует тональную статику (см. схему 36).

Фугу венчает полифоническое соединение главных тем (*g* и *a*), создающее динамическую репризу внутри разработки. Здесь начинается долгая, полная экспрессии кульминационная зона (ц. 55—64) — ряд экстаических нарастаний, каждое из которых кажется последним и готово разрешиться в долгожданную тонику репризы, но внезапно вновь откатывается для более сильного разбега.

Реприза значительно перепланирована по сравнению с экспозицией. Почти вся она — отдых в созерцании перед апофеозом первой части (ц. 84). Соединив в апофеозе идею поэтического текста — «Gloria sit Domino» и эмоциональное содержание обеих тем главной партии (*a* у хоров и *c* в оркестре у 8 валторн), Малер сделал их импульсом для нового порыва к постижению красоты. Целый ряд эмоциональных

прерванных каденций отделяет начало апофеоза от его высших ступеней — бесконечного канона главной темы у двух хоров и последнего ликующего распевания на гамме As-dur по всему громадному хоровому диапазону (от As до c³) слогов гимна.

Эмоциональный тонус гимна отличает неудержимая интенсивность чувства, которое не назовешь иначе, как самосжигающим переживанием красоты. Его создают не те разительные контрасты музыкальных образов, которые вносят эмоциональное переключение, а музыкальные фрагменты, целиком выдержанные в характере *impetuoso*. В них захватывает ощущение безграничности, беспредельности объема и насыщенности хорового звучания! Временами действительно кажется, что физически возможные грани вокального звучания вот-вот будут превзойдены, что наступил миг преодоления границ, данных музыке природой, миг раздвижения пространства, когда «начинает звучать вселенная». Иногда Малер достигает этого впечатления, включая в верхний регистр женских хоровых голосов сопрано соло (2 такта перед ц. 78 и 85), продолжающее мелодическое движение в высший регистр. В других случаях он пользуется эффектом иллюзорных высот хора посредством тембровой модуляции от сопрано соло к скрипкам и флейтам в регистре, недоступном сопрано (1 такт до ц. 16 — 5 тактов после ц. 16).

Огромную роль играют здесь и гармонические средства: краткие (1 такт) энгармонические отклонения, фиксирующие мгновения как бы внетонального звучания, вслед за которым слух ожидает полного освобождения от тональности, либо напряженные полигармонические трения двух хоров, оркестра и хоров (4 такта после ц. 41, 3—4 такта после ц. 88, цц. 59—60 и др.). В первой части симфонии Малер трактует весь вокальный аппарат, как правило, не антифонно, а как единый многоголосный хор, достигающий порой восьмьголосного звучания, отличающийся исключительно богатством гармонии.

Второй части симфонии Малер предпослал подзаголовок: «Заключительная сцена из «Фауста». Ее открывает большая оркестровая интродукция, переходящая в пение анахоретов («Хор и эхо»). В ней в общих чертах воздвигается образная иерархия «нижней области» условного пространства заключительной сцены «Фауста», намечен весь эмоциональный и тематический план второй части: аскетическая созерцательность хора анахоретов, экстатическая сфера Отца углубленного и инфантильный мир ангельских песен. Эта идейно-эмоциональная линия развития подчеркнута дважды: сначала лишь обобщенно оркестровыми средствами, затем конкретизированная в поэтическом слове. Фактически первое крупное членение второй части (условная первая часть в ее «сросшемся» цикле), включающее интродукцию, представляет собой двойную экспозицию материала: второй — вокально-инструментальный раздел вариантно воспроизводит первый — оркестровый, обостряя его настроение и раскрывая его образность через поэтическое слово (см. схему 37).

В первом разделе второй части ощущается, однако, еще одна формообразующая струя: вся «темная» по колориту интродукция (ее тональный план подчинен *es-moll*), включающая оркестровое и хоровое изложение (отмечено в схеме 37 пунктиром), находит разрешение эмоционального диссонанса в экстатической лирике Отца восторженного (8 тактов до ц. 33, *Es-dur*), которая составляет основной тематический материал экспозиции.

Эта устремленность музыки интродукции от аскетизма к экстатической лирике, как в клетке, заключена в самом мелком структурном членении вступления — в строфе¹ (в схеме 38 ее тематический материал мы обозначаем буквами М—О), содержащей в себе зародыш интонационной и ладовой антитезы (минор — мажор, полимелодическая полифония — хорал).

Начальная тема (М) рисует пейзаж — декорацию «нижних областей» заключительной сцены «Фауста». Задолго до того, как в партитуре появляется ремарка — «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» — и открывается мысленный занавес, воображение уже настроено на этот угрюмый пейзаж. Резко прочерченные, сухие линии высоких духовых (флейты, кларнеты, гобои), дрожащее тремоло скрипки (*es²—es³*), которым противопоставлены пустоты среднего регистра и гулкие басы *quasi ostinato* у виолончелей и контрабасов *pizzicato*, создают ощущение разреженности и глубины.

Тематизм строфы построен на сцеплении мотивов и на их вариантном изменении. Важнейшую роль здесь играет новый вариант темы «*Ascende*» — мотив *j*, составляющий устойчивое ядро всех тематических построений; перед ним вкраплены различные сменяющие друг друга мотивы (*m*, *n*, либо *a*), после ядра чаще всего возникает мотив *x*:



(см. также пример 105 и, к).

Хоровой вариант этой музыки (ц. 24 метр — $\frac{6}{4} \left| \frac{3}{2} \right|$) вносит в нее сильнейший выразительный штрих. Это — не пение слов, а приглушенная отчетливая декламация текста двумя мужскими трехголосными хорами *staccato* (второй хор — эхо), напоминающая *Sprechgesang*². Минимальное мелодическое движение стушевывается перед ритмической и тембровой сторонами этой причудливой декламации, в которой то слышится эффект «хора *à la pizzicato*», то шепот-канон, выбрасываю-

¹ О взаимодействии в интродукции нескольких структурных планов см. в главе о форме (с. 396—397).

² Букв. «пение говорком» (нем.).

щий на поверхность отдельные слоги-восклицания — «spritz» или «stumm».

Совершенно иную эмоциональную атмосферу вносит с первого же своего появления тема О. Это — хорал, в смешанном тембре которого преобладают виолончели. Исполнительские указания — «ohne espression», «*moendo*» — ясно показывают, что первое появление темы Малер мыслит как полунамок, как «видение темы истины» (см. пример 110 и). При каждом следующем проведении тема как бы ищет свое окончательное темброво-мелодическое воплощение, мучительно преодолевая сопротивление минорной выразительной сферы (см. схему 38). Этими первыми ступенями на пути к окончательной версии оказываются и большие «оркестровые ариозо» (ц. 8, 18) и фрагментарные хоральные фразы, в том числе таинственное звучание «хора à la agco», где тема О впервые слышится в тембре человеческих голосов у теноров (см. пример 110 к).

В первом из «оркестровых ариозо» будущая тема Мистического хора, звучащая в характере *appassionato* в смешанном тембре виолончелей и валторн, рождает новую интонацию, которая займет большое место в музыке открыто лирического характера — квинтоль восьмыми:



Первое развернутое мелодическое воплощение тема О получила в большом фрагменте¹, заключающем песнопение Отца восторженно-го (баритон, 5 тактов после ц. 32, см. пример 110 л). Гетевский текст — «Жар сверхъестественный муки божественной, сердце пронзи мое» — дает ключ к настроению музыки. Этот гимн вечной любви — истинное малеровское *Adagio*, но *Adagio* поющее. Тембровый его облик определяет столь характерное для экспозиционных построений медленных симфонических частей насыщенное звучание струнного оркестра *divisi* с диалогом скрипок и виолончелей, полимелодическим многоголосием в моментах развития. Каденция (2 такта до ц. 39) по безудержности излияния чувства напоминает *Adagietto* Пятой.

Следующая важнейшая ступень в духовном содержании второй части симфонии — музыка, связанная со славословием Отца углубленного (ц. 39), впервые появляющаяся в оркестровой интродукции (ц. 14). Созданный здесь Гете вдохновленный философский гимн проявлению сущности всех вещей в Едином Малер воплотил в драматическом монологе баса. С исключительным вниманием следил композитор за философским смыслом гетевского текста, подчиненного периодическому появлению на различных ступенях образной иерархии в словах, лице-

¹ Он построен в форме периода из трех предложений.

творяющих эту иерархию персонажей, мысли о любви, присутствующей во всем сущем. По Гете, вся природа — от обрывов и ручьев до древесного ствола — в любом своем проявлении «одушевляется любовью, которая их создала». И Малер не упускает ни единого случая воплотить в музыке дорогую для него мысль. Он делает это посредством мотивной символики, выражая немецкое «Liebe» адекватным, как ему представлялось, музыкальным символом — темой «Accende». В конце каждого из трех музыкальных разделов (ц. 42, 46, 52), соответствующих трем гетевским строфам, в момент появления слова «Liebe» (в третьей строфе оно заменено строкой: «И сумрак сердца освети») звучит эта тема¹.

Однако эмоциональный тонус музыки песнопения Отца углубленного определяет не эта гармоническая линия стихов Гете. Музыкае при-суца полная драматизма экспрессия, патетика, ключ к которым нужно искать в последних строках песнопения Отца углубленного: «Где дух мой пленный, как в темнице, томится в немошной плоти».

В тематизме этого раздела воскрешен субъективного плана драматизм среднего периода, который на иной основе получит развитие в лирике позднего творчества Малера. Прерывистые, раздробленные паузами мелодические линии фактуры начинают свое бурное движение с восходящих скачков на малую нону, на дециму, иногда с ряда скачков в одном направлении. Их ритм сочетает в себе свободное чередование

различных фигур —  (см. пример 121 а). В том же экс-

прессивном инструментальном стиле написана и вокальная партия (см. пример 121 б):

121 а

40 + 3 т. D-Salze

E-Salze

1. VI. *p* *f* *ff* *sf* *sf* *sf* *p*

121 б

39

Wie Fel-sen ab-grund mir zu Fü-ßen auf

tie-fem Ab-grund las-send ruht, wie

tau-send Bä-che strah-lend flie-ßen.

¹ Мотивная символика четко выдержана на протяжении всей второй части.

Наконец, последнее звено в пространственно-высотной иерархии интродукции — марш-хорал четырех флейт (ц. 21) — найдет свое развитие в скерцозном разделе второй части, в музыке Младших ангелов (ц. 81).

Скерцо начинается с гетевской строфы¹ «Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen» («Спасен высокий дух от зла произволением божьим»). «В этих стихах, — сказал Гете в разговоре с Эккерманом, — содержится ключ к спасению Фауста» (72, с. 267). Столь же исключительное значение придавал этой фразе и Малер, ясно подчеркнувший ее связь с идейным кругом гимна посредством большой (26 тактов) реминисценции из первой части. В самом деле, далеко не случайно полная драматизма и смятения музыка песнопения Отца углубленного уступила место наиболее активному и лучезарному по характеру фрагменту первой части, темам *g* — «Accende» и «amorem cordibus» (ц. 56). Ведь и в гимне «Veni, creator spiritus», и во второй части тема «Accende» приносит разрешающую конфликтную ситуацию освобождение, в одном случае преодолевая «слабость плоти нашей» (эпизод «Infirma nostri corporis»), в другом — освещая «сумрак сердца». В форме второй части реминисценция выполняет двойную функцию: завершая первый, экспозиционный раздел, она дает импульс началу скерцо.

Структура скерцо многочастна. В тексте гетевского «Фауста» этот раздел представляет собой сюиту ангельских песнопений, венчаемую славословием Доктора Мариануса², прославляющего богоматерь.

Что же касается музыкального строения скерцо, то в нем заметно четырехчастное смысловое членение:

- 1) хоровые песни младших ангелов (ц. 63—75);
- 2) хор более совершенных ангелов на материале реминисценции первой части, соло альты (ц. 75—81);
- 3) хоровые песни младших ангелов, блаженных младенцев и соло Доктора Мариануса (ц. 81—89);
- 4) славословие Доктора Мариануса, знаменующее переход к *Adagissimo* (ц. 89—106).

В скерцо, поэтической канвой которого служат рассуждения ангелов о спасенной душе Фауста, воскрешен инфантильный мирок ранних симфоний Малера, связанный с образностью «Волшебного рога мальчика» (песни для голоса с фортепиано — «Смена караула летом», «Чтобы сделать послушными скверных детей», «Мы вкушаем небесные радости» и особенно «Три ангела пели»). Ангелы-дети Малера в Восьмой, как и ангелы Гете в заключительной сцене «Фауста», паделены вполне человеческими чертами: благолепие отлично уживается в них

¹ Здесь Малер сделал купюру, опустив несколько строф «Фауста» — «рондо» Отца ангелоподобного и хора блаженных младенцев.

² Doctor Marianus, то есть погруженный в молитвенное созерцание девы Марии, — почетный титул многих мистиков.

с милотвидностью, лукавством и шаловливостью, очевидно исходящими из общего источника — народных песен.

Все напевы ангельских хоров написаны в духе детских песен. Им свойственна диатоника, простота ритма, но в то же время и изящество оркестровой фактуры, выдержанной в высоком или среднем регистре, изобилующей трелями, ударами двойного языка у деревянных духовых и прочими деталями, ассоциирующимися с эфемерным ангельским «антуражем». Отдельные напевы в цепи песен хора (тема v^1 , темы t , s , оркестровый мотив w), время от времени появляясь как рефрены, прихотливо опутывают форму скерцо и следующего за Adagissimo раздела цепью локальных арок:

122 a
S. [65] *tema v*
die - sen, A. die - sen Schatz er - beu - ten,
die - sen, A. die - sen Schatz er beu - ten,

122 b
[63] $\frac{3}{4}$ T. Scherzando
Fl., Kl.
S.A. *p* *grazioso* *dolce* *tema w*
tema t le - ne Ro - sen, aus den Hän - den

122 a
[69] *tema s* *pp* *dolce*
Statt ge - wohn - ter Höl - len - stra - fen

Инфантильную безоблачность скерцо омрачает эпизод, построенный на реминисценции из музыки первой части (ц. 75). Линия дольного мира еще раз выходит на поверхность в разделе на текст «Uns bleibt ein Erdenrest, um zu tragen peinlich» («Останки несть в руках для нас мученье»). Как и в первой части, здесь возникает контраст высоты и глубины, горних областей и земного. Однако очертания дольного мира делаются здесь еще более «неверными», ирреальными благодаря дальнейшему разрежению оркестровой палитры эпизода (замена звучности струнной группы ансамблем солистов). И так же как в первой части сумрачная музыка эпизода «Infirmata» находила разрешение в тематизме побочной партии (ц. 21, «Добродетелью укрепи стойкой»), так и здесь композитор находит в тексте Гете адекватный гимну смысл: «Но двой-

¹ Впервые появляется в симфонии в первой части в начале оркестровой интерлюдии перед эпизодом экспозиции (ц. 17).

ственность пройдет и боль отляжет. Одна любовь с высот решит и вяжет», музыкально выявленный и закрепленный реминисценцией (см. ц. 21 первой части и ц. 79 второй).

Последний, четвертый раздел скерцо (ц. 89—106) представляет собой по существу первую ступень медленной части, внешне озаглавленную начавшимся замедлением темпа («plötzlich hervortretend»¹) и сдвигом в E-dur. Славословие Доктора Мариануса «Höchste Herrschin der Welt!» («Миродержца, склонись») — это лирическое ариозо, построенное на интонации начала интродукции (мотив x)².

Пафос медленной части — почитание, славословие богоматери и постепенное к ней приближение по «иерархической лестнице» символов. Эту идею композитор стремился воплотить и чисто музыкальными средствами, на интонационном, тембровом и структурном языке звуков.

В многочастном строении медленной части можно выделить несколько разделов; они представляют собой как бы ряд ступеней в развитии музыкальной темы, олицетворяющей богоматерь (темы y):

1) новая грань в переходе от скерцо к медленной части (три такта после ц. 99—106): Доктор Марианус и хор, оркестровая интерлюдия;

2) собственно Adagio—Adagissimo (ц. 106—117): оркестровая ритурнель, хоры, Una poenitentium (Одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен) и хор грешниц;

3) три арии — Magna peccatrix (Великая грешница), Mulier Samaritana (Жена Самарянская), Maria Aegyptica (Мария Египетская), завершаемые терцетом (ц. 117—148), несут функции репризы скерцо;

4) раздел, связанный с Una poenitentium, завершаемый реминисценцией из первой части (ц. 148—171): соло, хор мальчиков, соло.

Указанные здесь грани определяет не столько музыкальный материал, сколько смысловые членения текста и вокально-хоровая инструментовка. В интонационном материале и тональном плане ясно ощутимо сквозное движение с периодическим возвращением и варьированием одной темы. Что же касается вокально-тембровой инструментовки, то именно в ней воплощена идея духовного устремления ввысь. Темброво-регистровый план медленной части — модуляция от мужских голосов хора через сопрано к хору мальчиков — уверенно очерчивает линию, начинающуюся, словно в храме, у сумрачных оснований столпов и возносящуюся к лучезарному подкупольному пространству.

Однако музыка выносит на поверхность и другой крупный план развития, который условно можно назвать «скерцозным» рондо (наподобие «экспозиционного» рондо первой части симфонии). Реминисценция из первой части и четвертая часть Adagio воспринимаются в нем как два эпизода, «прослоенные» музыкой скерцо; рефреном становится практически любая из тем, несущая в себе жанровые признаки скерцо. Однако слух фиксирует и отмеченные выше стабильные темы, появ-

¹ «Внезапно сдерживая темп».

² Малер в партитуре вслед за Гете предваряет музыку ремаркой «Восторженно».

ляющиеся в рефренных разделах (темы *t*, *v*, оркестровый контрапункт *w*, см. пример 122).

Медленную часть открывает тема (4 такта до ц. 100), связанная в симфонии с символом богородицы. Как это часто бывает в симфониях Малера при завязке интонационных линий апофеоза, она впервые появляется, подобно видению. На словах Доктора Мариануса: «Jungfrau, rein im schönsten Sinne» («Приснодеву, деву-мать Господу Вселенной») — при внезапном замедлении темпа в высшем регистре солирующей скрипки звучит тема, уже знакомая (мотив *x* входит в вариант темы «Ascende») и получившая лишь новое «начало» — мотив восходящей большой сексты, связанный в Восьмой симфонии с лирико-экстатической сферой (см. также пример 105 к):

123 a 104 Poco più mosso

123 b 106 Äußerst langsam. Adagissimo

На следующей ступени ее интонационного развития — в оркестровой интерлюдии (ц. 104) намечилось ее сближение с темой «Ascende»: мотив *y*^I присоединился к теме «Ascende» в качестве ее мелодической каденции (см. пример 123 а). Так Малер продлил цепь адекватных символов: «Ascende» — «Liebe» — «Jungfrau» («Зажги огонь» — «Любовь» — «Приснодева»).

В Adagissimo тема богородицы обретает заключительные звуки мотива *x*^I — VI — V ступени (см. пример 123 б) — и новую, наиболее органичную для нее оркестровую фактуру. Красивая, не чуждая обольстительности кантилена скрипок, опирающаяся на легкую аккордовую педаль кларнетов и фисгармонии и по-листовски декорированная фигурациями арф, лишена, однако, величавой торжественности лучших лирических тем Малера.

Далее начинается раздел, который вызывает искушение назвать скерцо-Adagio или «скерцированным» Adagio. По содержанию текста это — три обращенных к богородице монолога кающихся грешниц, три мольбы помиловать грешную Гретхен, слившиеся в единый голос-мольбу (ремарка Гете — «все три»). Вслед за Гете Малер начинает каждую строфу-монолог словом «Ради...» («Bei der Liebe...», «Bei dem Bropp...», «Bei dem hochgeweihten Orte...») и замыкает их терцетом. Однако тождество «зачинов» в тексте не натолкнуло композитора на мысль о строфической вокальной форме этого фрагмента. Напротив,

сценка построена как цепь ариозо, не контрастирующих по характеру музыки, но различных по материалу (излюбленная Малером группа взаимодополняющих тем). Музыка ариозо Великой грешницы (ц. 117), варьирующая лирическую тему богоматери, незаметно соскальзывает к скерцозности, пока что стимулируемая к этому лишь небольшими ускорениями темпа (см. ц. 117, 120). Ариозо Жены Самарянской (ц. 121) написано в духе инфантильных тем скерцо и в подобной им «щебечущей» оркестровой фактуре. Что же касается ариозо Марии Египетской (ц. 128), то в нем использована музыка одного из разделов скерцо (4 такта до ц. 67, «*Böse wichen, als wir streuten*» — «в бегство обратив лукавых»), оркестровая тема *w* и тема богоматери (на них же построен и терцет).

Так же, как это было в последних вариациях медленной части Четвертой симфонии, тема *Adagissimo* звучит в скерцозном духе, она «затанцовывается» в ариозо Марии Египетской. Внешне сохраняя типичную для медленной музыки фактуру *Adagissimo*, композитор требует оживления темпа и добавляет в оркестровое изложение, казалось бы, едва заметные детали, безвозвратно уничтожающие, однако, серьезный склад *Adagio*: двойной штрих у скрипок *spiccato* (ц. 132), а несколько позже — в начале терцета — удар двойного языка у флейт и кларнетов.

Дальше в тексте Гете появляется намек на Фауста. Кающаяся, прежде называемая Гретхен, хочет руководить его душой: «Давно любимый, невозвратимый вернулся, горем больше не томим». Но Малера не интересует личность Фауста. Его внимание целиком направлено на Гретхен, воплощающую для него теперь одну из ступеней в бесконечном движении к вечной женственности. Слово «любимый» («*Geliebte*») не получает в партитуре самостоятельного интонационного символа. Зато в момент, когда произносит свои последние слова кающаяся, прежде называвшаяся Гретхен, воскрешена музыка побочной партии первой части (ц. 165). Так сблизил Малер мысль о небесной благодати («*Imple superna*») в первой части с мыслью об очищенной страданием душе Гретхен. Неполная реминисценция музыки первой части¹ завершается появлением в оркестре темы «*Veni, creator spiritus*» и наиболее экстатического по характеру отрывка из побочной партии (ц. 15—16), звучащего теперь с гетевским текстом («Он полон юношеских сил. Позволь мне быть его вожатой. Его слепит безмерный свет»). Так музыкальное развитие симфонии вновь, после долгого пути, на пороге репризы-финала оказалось подведенным к исходному моменту — пламенному заклинанию «животворящего духа».

В тексте гетевского «Фауста» наступила важнейшая грань: связанные с «земной жизнью» персонажи уходят из действия и раздаются слова богоматери — всего две строки, вслед за которыми прозвучит мо-

¹ Композитор сохранил во второй части фрагменты первой части с ц. 7 по ц. 10 и с ц. 15 по ц. 17 (см. схему 32).

литва Доктора Мариануса и мистический хор. Именно этот ключевой раздел заключительной сцены «Фауста» Малер положил в основу финального — репризного членения второй части Восьмой симфонии. Здесь в оркестре (ц. 171) у валторн и труб вновь звучит тема интродукции, а позже (ц. 178) и тема Доктора Мариануса, воспроизводя таким образом важнейшие контуры начального раздела.

Однако на первый план развития выступает функция финала — апофеоза всего цикла. Это — венчающая ступень в интонационной фабуле симфонии. Здесь завершается становление темы хорала, происходит ее смысловое сближение с темой богоматери и, наконец, возвращается тема «*Veni, creator spiritus*», для того чтобы величественно замкнуть все тематическое развертывание. В тех нескольких словах, которые произносит *Mater gloriosa*, композитор стремится подчеркнуть невыразимость этого символа, приблизительность, только лишь и возможную в его воплощении. Вокальная партия *Mater gloriosa* выдержана в духе торжественной, но интонационно нейтральной речитации, и лишь в оркестре в эфемерной звучности флейты и флажолетов арфы на фоне тремоло челесты просветленно звучит тема богоматери.

Следующее затем заключительное песнопение Доктора Мариануса (ц. 176) вновь, после эпической рассредоточенности скерцо-Adagio, собирает в себе напряженные эмоциональные токи. Мелодически и ритмически уже почти достигшая окончательного облика (см. пример 110 м) тема звучит в духе романтической *Lied*. «*Hymnenartig*» — пишет композитор в партитуре (ц. 176). Все более разгорающееся воодушевление в дальнейшем стимулировано несколькими энгармоническими сдвигами: «прорывами» из *Es-dur* в *C-dur* (ц. 186), в цепь энгармонических сдвигов (ц. 188), в *E-dur* (ц. 192) и, наконец, возвращением в *Es-dur* через энгармонические ходы (4 такта перед ц. 194). Эти внезапные отклонения создают захватывающее ощущение «раздвигающихся пределов», так хорошо знакомое по первой части и вновь вспыхнувшее в репризе-коде второй.

В последнем перед апофеозом разделе композитор подчинил всё и вся одной задаче. С подлинным искусством опытного оперного режиссера он подготавливает внимание слушателя к восприятию того, что есть единственная цель философского и музыкального развития симфонии, — явлению «мистического хора». После очередного динамического наплыва, когда в басах, как колокольный перезвон, звучит биквартовый вариант темы «*Veni, creator spiritus*» (ц. 196), наступает миг ожидания. На доминантовом органном пункте В (он длится с ц. 194 69 тактов) постепенно исчезают осколки тем, звучность дематериализуется и все отступает перед чем-то, что должно явиться взору и слуху. Ожидание чудесного оправдывается: возникает тончайший лучезарный оркестровый ореол — фигурации челесты и фортепиано, предвещающие тему, и легкий укрупненный контур той же линии у малой флейты, но в какое-то мгновение замирают и эти звуки. И тогда появляется тема хорала.

Если вспомнить, чем была последняя строфа «Фауста» для Гете, если представить себе это удивительное, возможное лишь в произведении искусства равновесие неуравновешиваемых частей — гигантского пути через материальные пространство и время жизни Фауста и цель этого пути — недоступный воплощению, идеальный, ускользающий символ, — станет ясно, сколь трудную задачу поставил перед собой композитор. Возможно ли вообще в коде симфонии театрально-фабульного типа, требующей к тому же огромного музыкального аппарата, соединить идею по необходимости грандиозного апофеоза, завершающего важнейшие линии интонационной фабулы, и идею невоплотимого философского общего знаменателя? Достигает ли этого Малер? В известной мере выход подсказала поэтическая образность заключительной строфы «Фауста» — мысль о том, что неописуемое может быть выражено лишь намеком, что оно никогда не обретет отчетливого реального воплощения.

В момент, который в Восьмой симфонии можно назвать свершением (4 такта после ц. 202), тема-цель впервые прозвучала в своем окончательном интонационном и фактурном облике — облике хорала (см. пример 110 а). В то же время тембр и динамика подчеркивают ее эфемерность, бесплотность: хорал «*Wie ein Hauch*» («подобно вздоху») исполняют 2 хора¹ ррр. Это — еще видение, еще «пророческое сознание красоты, а стало быть, и неуклонное стремление к ней». Невозможно примириться с мыслью, что видение гармонии и есть вся ее полнота, отпущенная человеку. Миг откровения должен повториться, подобной красоты тема непременно должна прозвучать еще раз, но в более материальных очертаниях. Однако «неуклонное стремление» постичь красоту так и остается неудовлетворенным. Ее видение и было последним соприкосновением с гармонией, самым тесным к ней приближением.

Вторичное появление начального мотива темы (ц. 205) на текст «*Das Ewig-Weibliche*» («Вечная женственность») оказалось иллюзией возвращения. Если первые звуки темы в *Des-dur* будто говорят о новом ее проведении, то в тексте тем временем еще не закончилась поэтическая строфа, еще не прозвучали слова «*Zieht uns hinan*» («Тянет нас к ней»). Иллюзия тотчас рассеивается каденционными оборотами в хоре. Характерно, что тема богоматери (ц. 208) воспринимается как интерлюдия перед напряженно ожидаемым звучанием хорала.

Его первые звуки (ц. 213), раздающиеся *fortissimo* в *As-dur* у трех хоров и солистов в сопровождении полного органа, не оставляют сомнения в том, что апофеоз наступил. Но через 6 тактов внезапная люфт-пауза и *subito piano* пресекают его звучание, после чего начинается развернутая каденция хора. Усечена и строфа поэтического текста: в ней сохранены лишь по две начальных и конечных строки. Так апофеоз темы хорала на глазах растворился в заключительных

¹ Поддержка струнных с сурдинами, как и в финале Второй, дает лишь настройку, но не уплотнение звучности.

гармонических формулах, в сверкающем, могучем, но уже лишенном неповторимости звучании хоров и оркестра.

Захватывающее ощущение высшего совершенства и еще неисчерпанных возможностей, пребывания и устремления, замкнутости и структурной открытости внушает и сама тема хорала при первом своем появлении. Тайна этого ощущения скрыта в соотношении ритмического и мелодико-гармонического элементов темы.

Ритм хорала зиждется на последовательности четырех ритмических мотивов первой фразы (третий мотив вариант первого), которая воспроизводится во второй и третьей фразах пятнадцатитактового периода¹.

Желая избежать квадратности марша-хорала, Малер дает каденции предложений в ритмическом увеличении: $\circ \quad | \quad \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩}$ вместо $\text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩}$;

так возникают пятитакты. Но если ритмика подчеркивает тождественность основного рисунка, то в гармонии все стремится к нарушению ожидаемого подобия секвентных звеньев, все движется прочь из основной тональности — Es-dur². Но что же делает грань такта 15 столь ощутимой, а период, гармонически разомкнутый и завершающийся D₇ в F-dur, таким законченным? Создающая грань смена хоровой фактуры в такте 16 и введение оркестровых контрапунктов — лишь внешнее выражение каких-то более глубоких процессов. Эти процессы кроются в гармонии — в искусно и вдохновенно возведенной конструкции четырех секвентных звеньев *basso quasi ostinato*³, которая, оставаясь тайным каркасом, тщательно вуалируется сменой, уклонением от ожидаемых гармонических деталей, автономным движением мелодического голоса, а все в целом производит впечатление свободного потока, колеблющегося между двумя устьями — Es-dur и Des-dur.

¹ Вызывает интерес сравнение темы Малера с ее предшественницами — темами Шумана и Листа на тот же текст. Ни один из композиторов не воспользовался трехдольной дактилической стопой, подсказываемой текстом Гете: «Al-les Ver-gäng-li-che» Во всех трех темах продлен или вступает на второй доле первый слог и возникает совершенно тождественный четырехдольный ритмический рисунок:

124a Ф. Лист „Фауст-симфония“
Alt. Al - les Ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis

124b Р. Шуман. Сцены из „Фауста“ Гете
Tenöre Al - les Ver - gäng - li - che ist nur ein Gleich - nis

² Тональность слышна лишь в тонике первого аккорда и в D₇ восьмого такта.

³ Д. Ньюлин (85, с. 202) отмечает сходство хроматической фигуры баса с аналогичным местом в «Фауст-симфонии» Листа.

Динамика двух больших и двух малых секвентных звеньев (5+5+2+3) имеет в своей основе преодоление гармонической и мелодической инерции. Так, прерванный оборот в такте 4 внезапно уводит тему от ожидаемого разрешения в F-dur — в сферу II пониженной (квартсекстаккорд II $\flat$ в Es-dur). Замена ожидаемого мелодического положения терции квинтой as^1 во втором звене раздвигает диапазон хора, а в такте 9 слух, уже настроенный на изысканный прерванный оборот такта 4 (нисходящий ход на полутон), обманут скачком баса на тритон — на малый мажорный септаккорд II пониженной ($fes—e$). Третье звено, воспроизводя басовый контур второго звена и варьируя гармонию, достигает, наконец, отринутого в такте 9 квартсекстаккорда на басу A — II $\flat$ для Des-dur. Контуры мелодии дают вычленение мотива 3 (см. пример 110a), но иное, нарушающее секвенцию его завершение ($fis^2—d^2—a^1$). Четвертое звено воспроизводит сжатую структуру третьего и гармонические контуры и бас первого звена, возвращая развитие к первому энгармонически трактованному аккорду (третий аккорд первого звена — $c—e—g—b$):

125

Итак, гармоническое обрамление-реприза, создаваемые четвертым звеном секвенции, вызывает сильнейшее, хотя и не осознанное при первом прослушивании ощущение круга, завершенности развития и потребность в цезуре. Когда она истекает, слух констатирует начальную грань второго проведения хорала (ц. 205), оказавшегося иллюзией, так как по существу следующий пятитакт есть не что иное, как пятое звено секвенции, завершаемое затем развернутой каденцией¹.

Стройность, совершенство формы хорала в сочетании с изысканной красотой гармонического развертывания и с одухотворенным зву-

¹ Знаменательно, что второе, иллюзорное проведение хорала (ц. 205) построено по его образу и подобию. Это — четыре звена секвенции на мотиве 3 (см. пример 110a) с дроблением и прогрессирующим увеличением масштаба звена (5+2+3+4). Секвенция остается только в мелодическом рисунке.

чением хора *pianissimo* оставляют в душе чувство неповторимости происходящего, чувство, которое возникает лишь в краткие мгновения прозрения прекрасного. Это чувство остается в сознании и тогда, когда наступает неизбежная «официальная часть» коды — собственно апофеоз с его беспредельными градациями оркестрового *crescendo*, с его стремительным безграничным нагнетанием звучности — медная банда с органом (ц. 218), трубы и тромбоны, затем аккорд деревянных духовых, 8 валторн и фисгармонии, затем — 4 тромбона, фортепиано и литавры, затем удар тарелок, высокие струнные и, наконец, венчающий эту немислимую звуковую лавину, раздвигающий стены аккорд полного органа.

Исполнение Восьмой симфонии Малера в Мюнхене 12 сентября 1910 г. было первым истинным триумфом его творчества. Никогда до того музыка Малера не захватывала так безраздельно весь концертный зал, не подчиняла себе всю аудиторию. Больше не было ни разделения публики на шикающих и аплодирующих, ни корректной враждебности оркестра, ни насмешливой и грубой критики в прессе. Громадный концертный зал на Мюнхенской выставке 1910 г., снятый агентством Эмиля Гутмана¹, был полон. Никто из слушателей и участников этого исполнения от величайших представителей немецкого искусства — Томаса Манна, Стефана Цвейга, Макса Рейнгардта, Бруно Вальтера до мюнхенского бюргера, от уходящего поколения немцев, слышавших и видевших премьеры опер Вагнера, до мальчиков из хора, которые были еще так юны, — никто из присутствующих в этот день на репетиции и на премьере не остался равнодушным, все были охвачены воодушевлением.

«Это были великие дни для нас всех, кто мог присутствовать на репетициях Восьмой симфонии. Огромный состав преданно повиновался слову и руке мастера, которая без труда управляла им. Все участники были в празднично-приподнятом настроении, и, может быть, больше всех — дети, сердца которых принадлежали Малеру с самого начала... Когда отзвучала последняя нота и буря восхищения достигла его слуха, Малер поднялся по ступенькам подставки, на которой был размещен хор мальчиков, встречавших его радостными криками, и, шагая вдоль их рядов, пожимал протянутые к нему руки» (Бруно Вальтер, 40, с. 431).

«Милостивый государь!

Вчера вечером в гостинице я был не в состоянии сказать Вам, как глубоко благодарен я Вам за впечатления, полученные 12 сентября. Однако я испытываю сильнейшую потребность хоть как-то выразить

¹ Композитор поначалу иронически называл затею Гутмана «выставкой Барнума и Бейли» по имени знаменитого тогда гигантского цирка в Америке (40, с. 430). Тем не менее на выставке в Мюнхене, открытой с мая по октябрь 1910 г., была довольно солидная музыкальная программа: помимо премьеры Восьмой Малера, там прошло торжество в память Шумана, цикл «Бетховен—Брамс—Брукнер» и «неделя Р. Штрауса».

ее, и поэтому прошу Вас любезно принять прилагаемую книгу — самую последнюю из моих книг» (Томас Манн, даря Малеру роман «Королевское высочество», 40, с. 524).

Чем объяснить этот взрыв популярности композитора, который никогда не был ею избалован? Не промелькнула ли на этом мюнхенском исполнении Восьмой — сочинения, которым композитор стремился вызвать всенародный, вселенский резонанс, — химера националистически-немецкого — всё и вся объединяющего искусства? Ведь писал же Пауль Беккер, что Малер собирался преподнести Восьмую в подарок нации (68, с. 274). Однако он не сделал этого. Действительно, какой нации мог посвятить свое произведение художник, сказавший о себе: «Я — человек, трижды лишенный родины: как чех среди австрийцев, как австриец — среди немцев и как еврей — во всем мире» (81, с. 139)? И прав был Беккер, когда говорил далее, что Восьмая посвящена всему человечеству (68, с. 274). Через шесть лет в другой стране — в Америке — во время ее исполнения под управлением Леопольда Стоковского¹ отклик аудитории будет столь же эмоционален. Многие, по рассказам дирижера, плакали (85, с. 197).

Причины этого непривычного для самого Малера широкого успеха Восьмой заключались, по-видимому, в особенностях ее эмоционального склада и музыкального языка. Во-первых, грандиозный апофеоз двух симфонических тетралогий, выкристаллизовавшийся в самостоятельное сочинение, опирается на куда более привычные стилистические представления, включавшие категории пропорциональности, замкнутости целого, однородности стиля; он куда более классичен по художественному мироощущению, нежели произведения, фиксирующие путь к гармонии. Короче говоря, музыка Восьмой в большей мере, чем другие симфонии, отвечала традиционной психологической установке аудитории. Близка к первой и другая предпосылка необычного резонанса Восьмой. В сочинении, обращенном к человечеству, композитор, по-видимому, не столь уж бессознательно стремился к универсальности, общезначимости языка. Ведь этот музыкальный язык был призван одновременно и выразить всю сложность проблематики, и остаться понятным миллионам. Опора на ассоциативный интонационный фонд прошлого казалась Малеру достаточно убедительной гарантией этой общезначимости и объективности музыкальной речи. На интонационный фонд прошлого ориентировал Малера и сам поэтический язык и формы «Фауста» Гете, претворяющий и старонемецкую песню, и Knittelvers (немецкий «ломаный стих»), и дантовы терцины, и античные триметры, и строфы, и антистрофы трагедийных хоров, и александрийский стих. и *latinitas argentata* средневековья (12, с. 21).

Продолжая линию финалов Пятой и Седьмой симфоний Малера, гимн первой части Восьмой с особой художественной силой провозглашает плодотворность найденного в них принципа — владения всеми

¹ Л. Стоковский также присутствовал на Мюнхенской премьере симфонии в 1910 г.

ценностями культуры прошлого. Сам жанр Восьмой имеет своим истоком, помимо романтической программной симфонии и театрализованной оратории XIX в., бетховенскую симфонию с хорами на текст «Оды к радости» и, наконец, монументальные жанры духовной музыки — мессу, страсти (Бах, Бетховен). Но помимо того, отточенная ко времени написания Восьмой синтезирующая весь творческий путь интонационная символика Малера питалась и интонациями народной немецкой песни, и интонациями нескольких эпох немецкой профессиональной культуры классицизма и барокко, и языковым фондом листовской линии романтизма. Языку Восьмой, сочетающему в себе простоту и сложность, аскетизм мысли и сочность, великолепие общего звучания, чистоту, наивность и — напряженность, строгость и пламенность, не страшна угроза ни мертвого академизма, ни ходульности, ни утонченной элитарности.

Восьмая симфония ознаменовала вершину и перелом не только творчества, но и жизни Малера. Так же, как лето 1906 г., когда композитор работал над нею, было последним спокойным, безмятежным летом его жизни, «потому что дальше,— как писала позже Альма Малер, — шли годы ужаса и разрушения того, что мы построили» (81, с. 131), так же и первое исполнение Восьмой 12 сентября 1910 г. оказалось его последним публичным выступлением в Европе. Восемь месяцев спустя его не стало.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

„ПЕСНЯ О ЗЕМЛЕ“

И голос вечности зовет
С неодолимостью неждешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

А. Ахматова

ность, созерцание жизни вокруг, — омрачилось нависшей тенью близкой смерти, горечью от сознания краткости уходящих мгновений.

Малер не был сломлен и не погрузился в длительный творческий кризис. Он работал до тех пор, пока мог стоять на ногах, до внезапного обострения болезни в феврале 1911 г., настигшей его буквально за дирижерским пультом в Америке. Но в течение этих трех с половиной лет он пережил все стадии страдания — от ужаса и растерянности в момент, когда очутился *vis-à-vis de rien*¹ (40, с. 264—265), до смирения и принятия своей судьбы. «Песня о земле», начатая летом 1907 г. и законченная в следующем году, была выражением нового, никогда не свойственного композитору раньше отношения к жизни, — отношения человека, обреченного умереть.

С этим настроением летом 1907 г. Малер с семьей покинул Майерниг, где произошло несчастье, и поселился в маленьком тирольском курортном местечке — Шлудербах. Здесь его пристальное внимание приковал недавно вышедший в свет сборник древней китайской поэзии в переводе Ганса Бетге — «Китайская флейта»². Что же привлекло его в этой поэзии, казалось бы, такой далекой от его интересов, такой утонченной и полной специфической символики? Это не была дань увлечению Востоком, характерному для европейской культуры начала века. Разве что распространившийся интерес к Востоку помог композитору открыть для себя китайских поэтов — ведь нужная книга часто как бы случайно идет в руки. К китайским поэтам эпохи Тан (VIII в.) композитора привело нечто более глубокое, а именно созвучие мыслей и настроений. Китайская лирика дала Малеру образное выражение всего, чем он и без того был полон в тот миг, как когда-то — долго «не находившаяся» ода Клопштока, или «Первозданный свет», или стихотворение Ницше. Китаист Е. Завадская (28, с. 94) отмечает, что Малера пленило «совершенное поэтическое чувство, созвучное его личным переживаниям». При этом в характере отобранных Малером стихов и в приданной им в «Песне о земле» последовательности возникло совершенно определенное движение образов, тех самых, которыми Малер жил в это время. То было ощущение заката жизни, пришедшего на смену ее зенита, заката, который непреложно включается в круговращение природы, в смену ее циклов, смену времен дня. И если в ранний период творчества наиболее естественной для композитора была привязанность к весне и раннему лету, к утру и дню, поистине ставшими для него символами юности и расцвета сил («Песни странствующего подмастерья», первые части Первой, Третьей), то теперь в его музыку вошла тема заката солнца, вечера, осени, зимнего инея — символов увядания природы. И в стихах китайских поэтов Малер нашел исключительно тонко выраженную, проникнутую тихой печалью гар-

¹ Лицом к лицу с ничто (франц.).

² Альма Малер сообщает в главе «Лето 1907 г.» (81, с. 156), что сборник принес Малеру друг ее отца и что стихи произвели на композитора сильное впечатление.

монию осеннего и зимнего пейзажа и — человеческой старости, заката солнца и — ухода человека из жизни.

Правда, передав в немецком переводе общее настроение стихов китайских поэтов, Бетге европеизировал и переосмыслил многие важнейшие в системе поэтических символов китайской лирики образы. Но именно этот, пусть неточный, перевод и послужил композитору импульсом для творчества, был его поэтическим «оригиналом», в который композитор в свою очередь вносил новые коррективы. Следовательно, можно говорить о трех версиях текста: о китайском подлиннике, неизвестном композитору, о немецком переводе Бетге и о сделанной Малером редакции немецкого текста. Она коснулась в основном последней песни, и благодаря этому в цикле, несмотря на новые открывшиеся композитору аспекты в отношении к миру, четко обозначилась характерная для Малера концепция, краеугольным камнем которой вновь стала проблема: жизнь — смерть — бессмертие.

Тема первой части «Песни о земле», написанной на текст стихотворения Ли Бо «Застольная песня о горестях земли», — человек и смерть, вечность природы и бренность человеческой жизни. Красоте земли, вечно обновляющейся в сменах циклов природы, противопоставлена беззащитность человека перед смертью, обреченность его «ветхим безделушкам» земли. Знак глубокой тоски в китайской поэзии — крик обезьяны — заострен Малером в музыке до символа бренности земной жизни. И лишь вино и лютию может поэт противопоставить печали.

Вторая часть — «Одинокий осенью», написанная на стихи Чжан Цзи, посвящена одной из самых характерных для поэзии VIII в. тем, ставшей столь близкой и Малеру. Это — печальное созвучие между наступающей старостью, ее знаками — сединой, усталостью, одиночеством — и приметами осени: инеем, ночным туманом, холодом, сковавшим землю. В стихах Ли Бо, Ван Вэя и других поэтов эта тема нашла проникновеннейшее воплощение (в частности, в таких стихотворениях Ван Вэя, как «Осенние мысли», «Одиноко сажу осенней ночью»).

Третья часть — «О юности» и четвертая — «О красоте» написаны на слова Ли Бо. Уже само изменение Малером заголовков¹ подчеркивает важную для композитора антитезу, заключенную между этими двумя частями и второй частью. Это — противопоставление старости-осени юности-весне, любованию молодостью и красотой. Однако уже следующая, пятая часть — «Пьяный весной», написанная на слова Ли Бо, оказывается скептическим отрицанием весны. Истинное разрешение печали, провозглашенное в стихах, — опьянение и приходящий с ним сон. В древней китайской поэзии сон вовсе не символ иллюзорности жизни и «не представление о жизни, как о сновидении, — это мысль об одинаковой реальности того, что мы называем действительностью,

¹ В подлиннике первое стихотворение называлось «Фарфоровый домик» (28, с. 95); Н. Гумилев перевел его под наименованием «Фарфоровый павильон». Второе стихотворение носило название «На берегу».

ность, созерцание жизни вокруг, — омрачилось нависшей тенью близкой смерти, горечью от сознания краткости уходящих мгновений.

Малер не был сломлен и не погрузился в длительный творческий кризис. Он работал до тех пор, пока мог стоять на ногах, до внезапного обострения болезни в феврале 1911 г., настигшей его буквально за дирижерским пультом в Америке. Но в течение этих трех с половиной лет он пережил все стадии страдания — от ужаса и растерянности в момент, когда очутился *vis-à-vis de rien*¹ (40, с. 264—265), до смирения и принятия своей судьбы. «Песня о земле», начатая летом 1907 г. и законченная в следующем году, была выражением нового, никогда не свойственного композитору раньше отношения к жизни, — отношения человека, обреченного умереть.

С этим настроением летом 1907 г. Малер с семьей покинул Майерниг, где произошло несчастье, и поселился в маленьком тиро́льском курортном местечке — Шлудербах. Здесь его пристальное внимание приковал недавно вышедший в свет сборник древней китайской поэзии в переводе Ганса Бетге — «Китайская флейта»². Что же привлекло его в этой поэзии, казалось бы, такой далекой от его интересов, такой утонченной и полной специфической символики? Это не была дань увлечению Востоком, характерному для европейской культуры начала века. Разве что распространившийся интерес к Востоку помог композитору открыть для себя китайских поэтов — ведь нужная книга часто как бы случайно идет в руки. К китайским поэтам эпохи Тан (VIII в.) композитора привело нечто более глубокое, а именно созвучие мыслей и настроений. Китайская лирика дала Малеру образное выражение всего, чем он и без того был полон в тот миг, как когда-то — долго «не находившаяся» ода Клопштока, или «Первозданный свет», или стихотворение Ницше. Китаист Е. Завадская (28, с. 94) отмечает, что Малера пленило «совершенное поэтическое чувство, созвучное его личным переживаниям». При этом в характере отобранных Малером стихов и в приданной им в «Песне о земле» последовательности возникло совершенно определенное движение образов, тех самых, которыми Малер жил в это время. То было ощущение заката жизни, пришедшего на смену ее зенита, заката, который непреложно включается в круговращение природы, в смену ее циклов, смену времен дня. И если в ранний период творчества наиболее естественной для композитора была привязанность к весне и раннему лету, к утру и дню, поистине ставшими для него символами юности и расцвета сил («Песни странствующего подмастерья», первые части Первой, Третьей), то теперь в его музыку вошла тема заката солнца, вечера, осени, зимнего инея — символов увядания природы. И в стихах китайских поэтов Малер нашел исключительно тонко выраженную, проникнутую тихой печалью гар-

¹ Лицом к лицу с ничто (франц.).

² Альма Малер сообщает в главе «Лето 1907 г.» (81, с. 156), что сборник принес Малеру друг ее отца и что стихи произвели на композитора сильное впечатление.

монию осеннего и зимнего пейзажа и — человеческой старости, заката солнца и — ухода человека из жизни.

Правда, передав в немецком переводе общее настроение стихов китайских поэтов, Бетге европеизировал и переосмыслил многие важнейшие в системе поэтических символов китайской лирики образы. Но именно этот, пусть неточный, перевод и послужил композитору импульсом для творчества, был его поэтическим «оригиналом», в который композитор в свою очередь вносил новые коррективы. Следовательно, можно говорить о трех версиях текста: о китайском подлиннике, неизвестном композитору, о немецком переводе Бетге и о сделанной Малером редакции немецкого текста. Она коснулась в основном последней песни, и благодаря этому в цикле, несмотря на новые открывшиеся композитору аспекты в отношении к миру, четко обозначилась характерная для Малера концепция, краеугольным камнем которой вновь стала проблема: жизнь — смерть — бессмертие.

Тема первой части «Песни о земле», написанной на текст стихотворения Ли Бо «Застольная песня о горестях земли», — человек и смерть, вечность природы и бренность человеческой жизни. Красоте земли, вечно обновляющейся в сменах циклов природы, противопоставлена беззащитность человека перед смертью, обреченность его «ветхим безделушкам» земли. Знак глубокой тоски в китайской поэзии — крик обезьяны — заострен Малером в музыке до символа бренности земной жизни. И лишь вино и лютию может поэт противопоставить печали.

Вторая часть — «Одиноким осенью», написанная на стихи Чжан Цзи, посвящена одной из самых характерных для поэзии VIII в. тем, ставшей столь близкой и Малеру. Это — печальное созвучие между наступающей старостью, ее знаками — сединой, усталостью, одиночеством — и приметами осени: инеем, ночным туманом, холодом, сковавшим землю. В стихах Ли Бо, Ван Вэя и других поэтов эта тема нашла проникновеннейшее воплощение (в частности, в таких стихотворениях Ван Вэя, как «Осенние мысли», «Одинокое сижу осенней ночью»).

Третья часть — «О юности» и четвертая — «О красоте» написаны на слова Ли Бо. Уже само изменение Малером заголовков¹ подчеркивает важную для композитора антитезу, заключенную между этими двумя частями и второй частью. Это — противопоставление старости-осени юности-весне, любованию молодостью и красотой. Однако уже следующая, пятая часть — «Пьяный весной», написанная на слова Ли Бо, оказывается скептическим отрицанием весны. Истинное разрешение печали, провозглашенное в стихах, — опьянение и приходящий с ним сон. В древней китайской поэзии сон вовсе не символ иллюзорности жизни и «не представление о жизни, как о сновидении, — это мысль об одинаковой реальности того, что мы называем действительностью,

¹ В подлиннике первое стихотворение называлось «Фарфоровый домик» (28, с. 95); Н. Гумилев перевел его под наименованием «Фарфоровый павильон». Второе стихотворение носило название «На берегу».

и того, что мы считаем сновидением» (33, с. 18—19). Подобное же равенство реальности и мечты дает и опьянение: «Жизнь в этом мире, — говорит Ли Бо в другом стихотворении, — всего лишь большой сон. Зачем же делать ее трудной? Поэтому я и пью весь день» (33, с. 18). Но для Малера последние слова песни (пятая часть) — «Какое мне дело до весны? Оставьте мне мое опьянение» — как бы снимают надежду на весну-обновление. Сон, опьянение в его понимании — не вторая реальность, но отсутствие, уход из реального мира, и это придает музыке трагический оттенок.

Последняя, шестая часть — «Прощание» — написана на тексты стихотворений разных поэтов: «В ожидании друга» Мэн Хао-жаня и «Прощание с другом» Ван Вэя. В них заключены два традиционных мотива лирики эпохи Тан: мотив прощания с другом и мотив ухода в горную обитель, в отшельничество. Ни та, ни другая тема не содержит в понимании китайских поэтов откровенной символики смерти. Однако прощание перед долгой разлукой, так часто в стихах китайских поэтов неотделимое от пейзажа — гор, берега реки, уносящей одинокий парус, — всегда может оказаться последним. Так случилось с Ли Бо и Ду Фу. Поэтому разлука с другом полна печали: «Для меня ты — как Солнце. Уже ли же время заката?» (Ли Бо).

Уход от мира в горную обитель отшельника также проникнут шемящей грустью. Потому что затворяющий за собой ворота (знак удаления от мира в китайской поэзии) никогда не знает, не останется ли он в горах навеки. Так, у Ван Вэя в стихотворении «Жизнь в горах»:

Мучительно-одиноким
Калитку я запираю,
Кругом грозятся горы
В алом блеске заката.

Для Малера заключенный в поэтических параллелизмах намек — закат-прощание, закат-удаление в горы — обретает полную однозначность.

Для него расставание с другом перед последним странствием — подъемом в горы — есть прощание с жизнью, а покой, которого жаждет одинокое сердце усталого путника, — покой смерти. Мотив гор в конце жизни приобрел для композитора неожиданно острую личную окраску. Горы, всегда бывшие частью его жизни, его летними рабочими буднями, теперь, в Тироле, стали открытым лишь взгляду пейзажем, объектом тоски, символом того, что уже недоступно. Выражение того же духовного стремления к природе, от которой сам он ныне отторгнут, Малер увидел в лирике китайских поэтов. Строки Ли Бо — «И покрытые инеем колокола мне звучали в тумане осенних ночей» — лежали и у него на сердце, они слышны и в музыке финала, написанного на другие стихи.

Но Малер не захотел закончить свое произведение так, как заканчивает Ван Вэй: «Земля одинакова повсюду, и вечно, вечно суще-

ствуют белые облака»¹. Ученик Гете, он вписал в конце несколько своих строк:

Я ухажу на родину, в мое убежище!..
Мое сердце тихо ждет своего часа.
Милая земля расцветает повсюду весною и вновь зеленеет!

Повсюду, повсюду и вечно светло синеют дали,
Вечно... (6 раз)

Человеческая жизнь, *моя* жизнь волеется в круговращение природы, на Земле вновь расцветет весна, и так будет вечно. Эта мысль принесла композитору скорбное утешение, примирила его с судьбой.

Вопрос о том, в каком жанре написана «Песня о земле» — жанре симфонии или песенного цикла — ставили многие исследователи и разрешали его по-разному. Г. Редлих (99, с. 186) полагает, что «Песня о земле» — не «симфония» для тенора и альты с оркестром, потому что «таких межуточных жанров не существует и потому что в сочинении отсутствуют все биологические признаки симфонического типа». По его мнению, это скорее «цикл оркестровых песен, потому что внутреннее «действие» разыгрывается между частями, как в шубертовских циклах». Это крайнее мнение, почти каждый пункт которого легко оспорить, можно оттенить менее категоричным высказыванием Д. Ньюлин. Исследовательница называет «Песню о земле» «Liedsymphonie» и считает, что Малер ввел здесь симфонический элемент в чисто лирический жанр — песенный цикл (85, с. 203). П. Беккер склоняется к мнению, что в «Песне о земле» повторяется характерный для Малера процесс «прорастания симфонии из песни», что лишь благодаря лирическому характеру музыки сочинение не включено композитором в число симфоний (68, с. 313). Сама разноречивость мнений показывает, что попытка однозначно определить границы жанра «Песни о земле» мало результативна. История создания музыки — красноречивое тому свидетельство. Из воспоминаний Альмы Малер становится ясным, что композитор долго присматривался и примерялся к стихам, набрасывал летом 1907 г. первые эскизы (81, с. 156). Летом 1908 г. он уже связывал отдельные тексты, делал *Zwischenspiele*², и разрастающаяся форма все больше влекла его к своей прайформе — к симфонии. Когда ему стало ясно, что это — опять род симфонии, целое быстро прояснилось и сочинение было готово скорее, чем он предполагал (81, с. 175). Повторилась история с созданием Четвертой, которая была задумана как «юмореска» для голоса с оркестром. Но если то была симфония, родившаяся из песни, то «Песня о земле» стала симфонией, родившейся из песенного цикла. Осенью 1908 г. Малер написал Вальтеру: «Еще не знаю сам, как можно будет назвать все в целом. Судьба даровала прекрасное время; по-моему, это самое личное из всего, что я до сих

¹ Мы приводим перевод с китайского, сделанный Е. Завадской (28, с. 100).

² Интермедия (нем.).

пор написал» (40, с. 267). Определение жанра вскоре было сделано: «В первый раз упомянув в разговоре со мной «Песню о земле», он назвал ее «симфонией в песнях», — читаем мы в воспоминаниях Вальтера (40, с. 432). И не будь у композитора суеверного страха перед «Девятой», оказавшейся последней для Бетховена и для Брукнера (40, с. 432), новое сочинение, возможно, получило бы наименование Девятой симфонии.

«Симфония в песнях» для Малера, в творчестве которого оба жанра давно уже оплодотворяли друг друга, знаменовала высший синтез симфонии и песни. В ней достаточно сильны признаки обоих жанров. Внешне — это песенный цикл, включающий, как и в «Песнях странствующего подмастерья» либо в «Песнях об умерших детях», лишь несколько частей (в отличие от шубертовских и шумановских многочисленных песенных циклов). Тип тематизма и оркестровая фактура даже в самых драматических частях тяготеет к песенному. Наконец, интонационная фабула, организующая форму симфоний Малера, уступает здесь место другому рода единству.

В то же время налицо типичный контур малеровских симфонических циклов: драматического характера первая часть с рудиментарными признаками сонатного allegro, quasi-медленная часть (как во Второй, Шестой, как четвертая часть Третьей или четвертая часть Пятой), группа скерцозных частей оживленного темпа (как в Третьей, Седьмой, как будет в Девятой, как планировалось в Десятой) и — медленный финал (анalogии можно найти во Второй, Третьей, Девятой)¹.

Исполнительский состав «Песни о земле» мыслится как аппарат симфонии, а не песенного цикла. Это — большой симфонический оркестр с трюично-четверным составом деревянных духовых. Смысловая и драматургическая нагрузка многих чисто оркестровых эпизодов «Песни о земле» заставляет забыть их изначальные, свойственные песне функ-

¹ Тональный план «Песни о земле» всецело подчинен тональной символике. Его стержень — движение из a-moll и c-moll (одноименного и параллельного минора, у Малера же — тональностей с драматической и трагической окраской) в «разрешающий» C-dur:

a	d	B	G	A	c—C
I	II	III	IV	V	VI

Группа пяти начальных частей образует свою локальную организацию с мелодическим тяготением тонических звуков в ля-мажорное трезвучие тоники пятой части:



Мягким терцовым отношениям локального «центра» — тоник второй, третьей, четвертой частей противопоставлено обрамляющее их напряженное тяготение малой терции a-moll (первая часть) в большую (A-dur пятой части). Финал тонально изолирован от этой системы тяготения, повторяя лишь общий рисунок первой — пятой частей (минорное — мажорное трезвучие C).

ции (ритурнель или интерлюдия). Наконец, мотивное единство, пронизывающее все части, чрезвычайно напоминает мотивную организацию некоторых циклов Малера, например Четвертой, Восьмой симфоний.

«Песня о земле» сливает принципы симфонического и песенного циклов в нерасторжимое единство, понять которое можно, лишь акцентируя моменты сращения, а не моменты различия обоих жанров.

Жанр симфонии в песнях оказался плодотворным в симфонической музыке второй половины XX в. Пройдя стадию подражания в творчестве второстепенных представителей Новой Венской школы («Лирическая симфония» Цемлинского на слова Тагора, 1923 г.; «О смерти» К. Горвица, ор. 8, 1921 г.¹), «симфония в песнях» получила оригинальное развитие в 60-е гг. XX в. в творчестве Д. Шостаковича (Тринадцатая, Четырнадцатая симфонии), М. Вайнберга (Восьмая симфония — «Цветы Польши»).

Особому характеру мотивной организации «Песни о земле», видимо, дала импульс пентатоника, в представлении европейца — важнейший символ не только китайской музыки, но и китайской культуры вообще. Лишь изредка в некоторых мажорных темах третьей и четвертой частей при ее помощи и, конечно, оттеняя ее оркестровым колоритом, Малер стремится к экзотической характерности музыки. В большинстве же тем «Песни о земле» пентатонные обороты создают определенную, обладающую единством ладовую структуру.

Правда, Малер редко пользуется строгой пентатоникой. Обычно это бесполутоновые трихордные попевки, соединенные с оборотами, включающими полутон. Чисто внешний повод — обращение Малера к стихам китайских поэтов — встретился здесь с глубоким процессом, происходящим в мелодическом мышлении композитора. Эволюция диатонической мелодики Малера в сторону трихордных (малая терция — большая секунда — III—V—VI, V—VI—I) оборотов в мажоре началась значительно раньше. Пентатонные и трихордные обороты есть в кульминации медленной части Четвертой, в *Adagietto* Пятой, в *Andante moderato* Шестой, в песнях «Я вдыхал нежный аромат» и «Я потерял для мира». «Китайская флейта» дала толчок к окончательной кристаллизации пентатонных и трихордных тем, занявших в «Песне о земле» наиболее существенное место. В Девятой эта тенденция нашла продолжение уже вне связи с китайским колоритом.

Трихордные бесполутоновые обороты оказали в «Песне о земле» влияние и на гармоническую вертикаль. Последовательность с—e—g—a, очерчивающая a-moll с септимой в тактах 5—7 первой части, в последнем такте финала предстает как пресловутая тоника с секстой C-dur, хотя трихордное происхождение аккорда очевидно. Д. Ньюлин (85, с. 205) не без основания усматривает в «Песне о земле» известный шаг к унификации горизонтальных и вертикальных элементов фактуры.

¹ Первая часть сочинения посвящена десятилетию погребения Малера, в ней цитируется хоральная тема из Второй симфонии Малера (99, с. 319).

Большинство тем бесполутонового строения связано в творчестве Малера с мотивами созерцания, погружения в природу, отрешенности от мира деяния, которые заметно усилились в последних сочинениях. И именно эта — концептуальная — сторона более всего повлияла на тематизм «Песни о земле», ибо тематизм у Малера всегда «автобиографичен»:

Pesante

Можно ли все же говорить в «Песне о земле» о стилизации? Конечно, но в более высоком смысле, нежели условное воспроизведение черт языка другой национальной культуры и другой эпохи. Касаясь пентатоники «Песни о земле», Г. Адлер (63а, с. 85) высказал мысль о включении Малером материала старого искусства в искусство новое. Скажем более: стилизация становится здесь элементом концепции, пафос которой — «владение всеми ценностями» культуры. И если финал «Песни о земле» уводит в беспредельность будущего, то образный строй песен «О юности», «О красоте» повернут в бесконечную даль культуры прошлого, к утру земли. ✓

Малер начинает цикл с самой высокой точки эмоционального напряжения, сразу же определяющего трагический тонус «Песни о земле», — с «Застольной песни о горестях земли». Безудержность, страстность высказывания, в котором отчаяние, страдание настолько обнажены и непосредственны, что оказываются за гранью упреков в допустимости подобной свободы, находит себе неожиданного союзника в жанре. Сам жанр застольной предполагает особый художнический жест: в нем и забвение сдержанности, и душевный размах, и хмельной жар речей, в него может быть вложена вся радость и вся горечь жизни, печаль и смех. В музыке Малера эти чувства сплелись в сложный узел.

«Застольная песня о горестях земли» отличается от всех первых частей малеровских симфонических циклов тем, что песенный темп явно доминирует в ней над генами сонатного *allegro*. Песенна прежде всего сама оркестровая фактура. С такта 5 в оркестре патетически звучит основная тема, сопровождаемая бурными волнами фигурации откровенно фортепианного склада у двух арф и виолончелей. Этот род аккомпанемента, исчезающий лишь в момент изложения второй темы (цц. 7—10 и 20—23) и в среднем разделе, уживается, однако, с истинно симфонической гетерофонной и имитационной полифонией, составляющей вторую сущность фактуры «Застольной».

Оркестровые и вокальные темы первой части с предельной естественностью сочетают в себе поступенные обороты небольшого диапазона (третон в тактах 16—21, секста в тактах 28—33 вокальной партии), песенные группетто с чисто инструментальными ходами у голоса: движением по звукам арпеджио, последовательностью взятых скачком вершин, широтой диапазона темы (диапазон третона через октаву в тактах 40—46):



Нередко песенные по характеру темы приобретают инструментальный облик благодаря скачку мелодии в регистр октавой выше первоначального, в высший, напряженнейший регистр инструмента:



Подобное сочетание песенного тематизма с инструментальной регистровой раскладкой придает темам, часто уже в момент их изложения, возбужденность, повышенную экспрессивность. Это впечатление в немалой степени усиливает и одновременное звучание в голосе и в оркестре двух гетерофонных вариантов линии; оркестровый голос при этом до конца раскрывает и заостряет потенциальную экспрессию более сдержанной вокальной партии (см. партии вторых скрипок и тенора в тактах 17—22).

Жанр песни во многом определил и форму «Застольной о горестях земных»: обнажился песенный прообраз двойной вариантной экспозиции. Характерная для Малера структура А В С А¹ В¹ Q¹ предстает здесь в более простом обличье: А В Q А¹ В¹ Q¹. В репризе вторая тема (В) вообще не появляется. Аргументы против сонатного *allegro* достаточно сильны в этой форме, хотя нельзя отказать строению первого раздела во внешнем сходстве с характерной для Малера двойной вариантной экспозицией (см. схему 39).

Песенные композиционные принципы оказывают влияние и на другие аспекты формы в первой части. Это — прежде всего вступительные ритурнели, предваряющие оркестровые темы (4 такта в разделе А, 8 тактов в разделах А¹, В и даже С). Это — заключительные рефрены Q на слова «Темна жизнь, темна смерть» — полные рокового значения резюме (см. тему *i* в примере 130 е), приковывающие внимание бесстрастностью ровных, как в хорале, ниспадающих линий, очерчивающих «темное» минорное трезвучие. Лишь эпизод перед точкой наивысшего драматического напряжения в начале репризы остается без этой замыкающей фразы. Стремится к рифмованному окончанию¹, переключаясь с темами раздела Q (см. пример 130 б, г, мотивы *d*², *f*, и их варианты в вокальной и оркестровой партиях), и каждая первая строфа проведений А (3—5 тактов перед цц. 4, 17), и заключение эпизода (ц. 37), образуя локальную сеть строфических построений. Наконец, в первой части имеет место и характерный для песенного симфонизма Малера прием: новая тема (ц. 7, в примере 130 в) по сути — вариант мотивов начальной темы А, а новый тематический материал (за исключением *i*) звучит лишь в оркестре (*h*):

130 а

130 б

130 в

¹ Подобные каденционные рифмы нередки в песнях Малера, в частности в № 4 «Песен странствующего подмастерья».

130 в 20-й т.

2.Vl.

40-й т.

ff soll auf - la - chend in die See - le

7 VI., Fl. + 3 т.

Ten. Wenn der Kum - mer naht

7 1.Vl. *pp*

130 г 3 + 5 т. Tenor

Vc. nicht, erst sing' leh euch ein Lied!

sfp *f* *ff* *sfp*

130 д 41-й т.

Vc. *fp* *f* *f* *pizz.* *sf*

79-й т. *f*³ (усеченный)

p

85-й т.

Hb. *pp* *f*² *ff* *dim.*

130. *f* 5 11 1

Das Lied - vom Kum - mer Dun - kel ist

das Le - ben, ist der Tod.

130 ж 12 $\frac{1}{2}$ т. *ff* *k* 26 *pp*

Tr. *I. VI.* *pp*

26 $\frac{1}{3}$ т. *ben marcato* *p* *kl.* *kl.*

Характер первой части определяет музыка ритурнели. Ее открывает поток лаконичных мотивов — унисон валторн *ff*, начинающийся с ямбической кварты (см. пример 130 а, мотив *a*), судорожно вьющийся вокруг звука *e* мотив *b*, каждый звук которого словно бы яростно прорезан акцентами первой трубы с сурдиной, ударом двойного языка у флейты, *pizzicato* вторых скрипок и оттенен дробью-пульсацией второй, третьей труб. И прежде чем солист произнесет слова: «Песня о печали» (такт 36), — об этом с предельным возбуждением скажет оркестр (такт 5, мотив *c*). Сразу же привлекает внимание эта особенность «симфонии в песнях»: в ней теряет смысл прежнее, свойственное песне распределение функций, когда оркестру отданы ритурнель, интерлюдия, голосу — изложение темы. Именно оркестр, задолго до того, как идея части конкретизируется в поэтическом тексте, излагает основную мысль, создает доминирующее во всей части настроение.

Другое свойство темы — мозаичность горизонтальной и вертикальной ее структуры. Она подчеркнута не только обилием и дальнейшей эмансипацией мотивов и их вариантов, но и членищей ткань тембровой их контрастностью.

Иное настроение вносит вторая тема (ц. 7). В тексте здесь появляется мотив увядания, поникания радости жизни, а музыка приобретает характер странного, зыбкого танца в духе вальса или лендлера, ощущение которого создают тихие переборы баса и аккордов у арф и струнных. Контуры темы (ее динамика — *pp*, *ppp*, *morendo*) колеблются и расплываются благодаря трелям, форшлагам, *pizzicato*. Этот полупрозрачный старческий танец на словах «умирает радость» (ц. 9) вдруг наполняется жизнью и темпераментом, которые вносят внезапно

ворвавшийся вальсовый предыкт — краткое *crescendo* на трех восходящих звуках и — *piano* с придыханием (дирижеры иногда делают здесь люфтваузу), а затем и сама исполненная страстности вальсовая тема:



Тихий сдвиг (ц. 10, 23, 45), напоминающий прорыв главной партии в побочной, приносит резкое замедление темпа и возврат песенной арпеджированной фактуры. Трагическую светотень, внезапные переходы от душевного мрака к просветлению символически воплощает в этих заключительных тактах ладовое мерцание мажора-минора (мотивы f^3 , f^4 , i раздела Q). Таков контур трех песенно-симфонических строф (ABQ, A¹B¹Q¹, A¹¹Q¹¹), постепенно заостряющийся к концу части.

Эпизод вводит новую поэтическую мысль, в которой впервые появляются мотивы вечности природы: «Небосвод вечно голубой, и земля будет долго стоять и расцветать весною». Настроение, свойственное стихам, и весь тематический материал возникают сначала в оркестре. Конфигурация экспозиционных разделов здесь сохранена, но начальные мотивы уступают место новым (ц. 26): краткому секстовому обороту у первых скрипок (l , см. пример 130 ж) и синтезирующей фразе кларнета (kl), впервые появившейся в ритурнели перед второй экспозицией у трубы (4 такта после ц. 12). В каждом из четырех построенный эпизода очерчена образная модуляция от пустынной ясности осеннего пейзажа к мыслям о весне, высказанным затем в словах «и расцветать весною». Пронзительное, истонченное звучание кратких отчетливых экспрессивных соло в миноре (вспомогательный кларнет, *pp* «aber mit grösstem Ausdruck»¹ первых скрипок без басов и гармонического наполнения фактуры) сменяется лирикой романтического склада — протяженными, вздымаемыми большими восходящими скачками, модулирующими в мажор (As, Es, As) линиями первых скрипок (ундещима, нона), поддержанными протянутыми аккордами.

В «Песне о земле» произошла разительная смена пейзажа. Полный птиц весенний лес «Песен странствующего подмастерья», Первой симфонии уступил место холодной, тихой прозрачности осеннего ясного дня, отчетливой подробности голых ветвей. Из осени, ждущей зимы, звучит в музыке Малера ностальгическая тоска по весне.

Идее вечного обновления природы противопоставлена в «Застольной песне о горестях земли» мысль о бренности земной жизни и неми-

¹ Но с величайшей выразительностью (нем.).

нуемой смерти человека. В тексте символом смерти стала для композитора сидящая на могиле волящая обезьяна. В этом падающем на начало репризы кульминационном разделе (цц. 39—45) экспрессия достигает предела. Стремясь к впечатлению крика, композитор обрывает кульминацию тенора (высокое *b*) нисходящим *glissando* (*ff*), охватывающим интервал большой ноты. Трагическое ощущение катастрофы, так болезненно противоречащее слову «Lebens», которое поет в этот миг солист, усиливают гетерофонные линии скрипок и струнных басов, стремительно низвергающиеся вниз (ц. 44).

Отказавшись от традиционного заключительного тонического аккорда *tutti*, часто почти не замечаемого слухом, композитор поместил трезвучие *a-moll* в низший регистр в тесном расположении, поручив его оркестровым басам (3 тромбона, 2 фагота, контрафагот, бас-кларнет, валторны, разделенные виолончели и контрабасы *pizzicato*, 2 арфы), выбрав наибольшей плотности¹ расположение:



Приковывая внимание своим необычным в условиях оркестра, словно рожденным за фортепиано, расположением, аккорд грубо обрывает «Застольную песню».

Утонченная поэзия стихотворения «Одиноким осенью», стремящегося запечатлеть готовые исчезнуть очертания предметов, цвета и запахи столь неуловимые, что трудно понять, не чудятся ли они нам, определила особую терпкость, хрупкость настроения в музыке Малера. Но в этом мире полунамеков и символов, где все контуры расплывчаты, где реальны только колышущийся осенний туман, усеянная лепестками лотоса гладь воды, гаснущая лампа, струящиеся слезы, композитор сохраняет пронзительную отчетливость видения. Импрессионистическая манера музыкального высказывания остается по-прежнему чуждой ему. Настроение определяет параллелизм циклов природы и цикла человеческой жизни, пронизывающий музыку щемящим чувством печали: гаснущая лампа — гаснущее солнце осени — жажда умиротворяющего покоя.

Это настроение возникает уже в оркестровом вступлении ко второй части. Особенности строения темы, словно вращающейся в одном и том же тесном интервальном круге — трихордном обороте (секунда, терция и соединяющая два трихорда кварта) и лишь ненадолго его покидающей (тритон, чистая квинта), создает ощущение унылой сосредоточенности на одном чувстве:

¹ Мы употребляем здесь понятие «плотность» в терминологическом значении, введенном Ю. Коном (31, с. 300).



И тихое кружение по секундам в оstinатном голосе первых скрипок с сурдинами (с такта 8 — в терцию со вторыми скрипками), и прямые, как осенние тропы, линии голоса — все вызывает чувство отрешенности, оцепенения. Эти долгие гаммообразные линии голоса и оркестровых соло постоянно образуют терпкие полифонические «трения» от перечений или одновременного звучания двух версий одной ступени:



Когда вслушиваешься в музыку второй части, с первых же ее звуков приходят в голову строки Пастернака: «как тишина осенняя подробна» — так отчетлива аскетичная оркестровая фактура. В оркестре, приближающемся к ансамблю солистов, выделена (темброво и динамически) и бережно сохранена каждая деталь: не только мелодические соло гобоя, флейты, свободная имитация у кларнета (всюду ремарки *molto espressivo*), либо ложное вступление вторых скрипок (ц. 3, *ohne Ausdruck*), не только бесстрастное *ostinato* первых скрипок (с сурдинами), но и отдельные звуки, гармонические педали (квинта двух валторн с динамикой *sf*, протянутые сексты, терции кларнетов, мажорное трезвучие трех валторн с сурдиной). Начало каждой строфы текста (в четвертой эта деталь сдвинута в конец, ц. 19) отмечено тончайшим экспрессивным штрихом — квинтой у виолончелей *pizzicato sforzando*.

Все четыре поэтико-музыкальные строфы имеют один эмоциональный план: нарастание, доходящее до экзатичности к концу второй части. Его определяет уже знакомый по эпизоду первой части мотив: взгляд из осени в прошлое — к солнцу, либо в будущее — в отраду покоя, высказанный в тексте третьей и четвертой строф¹, но в му-

¹ Вторая часть написана в строфической форме (4 куплета). Каждая строфа имеет сложную — двух-трехчастную структуру.

зыка, звучавшей уже в ритурнелях (перед ц. 5, 9). С этим экстатическим настроением связан взрыв интонационной активности: в мажорной теме (B-dur) появляются скачки на широкие и гармонически острые интервалы — большая секста, малая нона в соседстве с хроматическими малыми секундами у валторны (ц. 5), а диатонические трихордные попевки у виолончелей заострены хроматизмами.

В последней строфе мысль о прощании с солнцем рождает кульминацию, внезапно озаряющую отрешенное настроение, царящее в началах строф. Тональность Es-dur¹ и введение в экономную камерную ткань полнозвучно оркестрованного аккорда tutti (1 такт до ц. 18) с гармонической фигурацией ставят столь сильный эмоциональный акцент на безудержно-страстной фразе — «Солнце любви, ты больше не взойдешь», что на мгновение характер музыки второй части смыкается с пылкой горечью «Застольной». И если в началах строф исключительно сдержанная музыка близка аскетически скорбной лирике первого номера «Песен об умерших детях», то в кульминации вновь проступают генетические признаки вальсовой венской Lied с ее традиционными жгучими терциями в мелодии скрипок (*leidenschaftlich* — пишет композитор в партиях) и открыто эмоциональными задержаниями у певицы. Но ясные черты венской Lied заострены экспрессивно звучащими интервалами — соединением в мелодическом рисунке секунд и увеличенной сексты, секунд и малой септимы, объединенными в изломанную нисходящую линию струнных, охватывающую диапазон от *c*³ до *fes* малой октавы (5 тактов до ц. 19).

Моменты отрезвления, наступающие после экстатических взлетов, поражают скупостью, почти опустошенностью оркестровой фактуры: обычно это двухголосие с фигуративным покачиванием квинты у виолончелей и одинокий мелодический контур у скрипок (4 такта до ц. 11) либо у голоса (ц. 19). В последней вокальной фразе — «*mild aufzutrocknen?*» («тихо осушить мои горькие слезы»), повторяющей мелодический рисунок начала третьей строфы (ц. 11, с текстом «мое сердце устало»), мстив усталости человеческого сердца определяет все настроение:



Как раковина закрывается к вечеру, так и заключительная ритурнель вновь замыкается в интервальной круге — секунда, терция, кварта; квинта остается лишь в гармонической опоре.

¹ Вновь тональность финала Второй, Восьмой симфоний! Во второй части «Песни о земле» в ми-бемоль-мажорной кульминационной зоне (ц. 18—19) заканчивается нагнетание ладотонального напряжения: тональность VI ступени (B-dur) в первой и второй строфах, I мажорная (D-dur) в третьей строфе (ц. 13), подготовленная мгновенным, как луч, Es-dur (ц. 12) и 9 тактов тональности II пониженной в четвертой.

Группу скерцозных частей цикла открывает песня «О юности». Наряду со следующей — «О красоте» — это наиболее «китайская» из всех частей цикла. В стихах Ли Бо на первый план выступают традиционные мотивы древней китайской поэзии: дружба юношей, вино, застольная беседа, стихи, вправленные в изысканный пейзаж — фарфоровый павильон и круглый мостик, отраженные в воде пруда.

Иное в музыке. В ней проглядывает стилизованный восток, увиденный глазами европейца XVIII—XIX вв. Это — сказочный Китай, где «сам император и все его подданные — китайцы», где живут маленькая принцесса и болванчики-слуги. Это — Китай, впитанный европейцами с их первыми детскими сказками: «La serpentine verte»¹ мадам Донуа, «Соловьем» Андерсена, «Принцессой Турандот» Гоцци; Китай, ставший игрушкой королей, повелевших запечатлеть его на стенах «Лакковой комнаты» в Шеннбрунне и Китайского дворца в Ораниенбауме. Близко этой манере и воплощение китайского в европейском музыкальном искусстве: в музыке К. Вебера к «Турандот» по Гоцци — Шиллеру, в «Китайском танце» из «Щелкунчика» Чайковского (1892), в «Дурнушке императрице пагод» из «Сказок матушки гусыни» Равеля (1908).

Малер, так глубоко чувствующий общечеловечность китайской поэзии VIII в., конечно, сознательно вошел здесь в русло традиционной стилизации, подчеркивания экзотических черт, коль скоро в стихах третьей и четвертой частей «Песни о земле» речь пошла не о лирике, а о жанре. Но юмор уживается здесь с грустным умилением, с любованием юностью ушедшей в прошлое культуры. Эта изменчивость неуловимо окрашивает музыку, создавая мягкие модуляции ее настроения.

Оркестровая ритурнель и начальная строфа «О юности» рисуют игрушечный, фарфоровый Китай. Мажорная пентатоника, не всегда, впрочем, строгая, высокий регистр как бы повисающего тонического Т₆, красочность и характерность оркестра создают «китайский» колорит. Мелодия тенора дублирована малой флейтой двумя октавами выше, и это придает музыке чуть комичную миниатюрность, равно как и известное несоответствие мужского голоса верхнему — хрупкому регистру оркестра. Ту же цель преследует и характерная штриховка тем: игра струнных *saltando*, обилие *staccato* у деревянных духовых, у труб с сурдиной, забавный квинтовый аккомпанемент у фагота, кларнетов (ритурнели ц. 4, 5, 7).

В среднем разделе (ц. 5), отодвигающем тему тенора в ритурнель, на какой-то момент ослабевает условная ориентальность. В певучей теме скрипок, которая должна быть исполнена «*zart aber mit Empfindung*» («нежно, но с чувством»), выступает на первый план вполне

европейская танцевальная ритмика: ♩ ♪ ♪ ♪ ♪.

¹ Зеленый серпентин (фр.).

Дальнейшее течение музыки чрезвычайно напоминает процессы, происходящие во второй части Третьей симфонии (вообще есть известная аналогия между «Что рассказывают мне цветы» и «О юности»: и та, и другая части — далекая ступень совершенного в своем роде, но наивного милого прошлого в огромном многоступенном мире природы и истории). Поэтический мотив в коде («На маленьком пруду тихая поверхность воды кажется чудесным отражением») вызвал к жизни образность «странного очарования» (ц. 10). Характерное для Малера в случаях таинственного острашения ладовое омрачение (в мажорной музыке появился *g-moll*, альтерации IV повышенной, II пониженной, обостряющие рисунок темы) усугубилось постепенным замедлением темпа (ц. 11), переходом от движения восьмыми к движению четвертными и, наконец, на мгновение полной остановкой течения музыки (целые и половинные ноты в оркестре — *Rit. molto* перед ц. 12). Замирая на слове «im Spiegelbilde» (в зеркальном отражении), словно автор пытается остановить колеблющееся в воде отражение.

В репризе, идущей на слова «Все кажется поставленным на голову», Малер не удержался от искушения передать эту мысль музыкальными средствами с почти зрительной достоверностью. Мелодия малой флейты двумя октавами ниже, чем было в начале, прихотливо «отражается» в гнусавящих звуках высокого регистра фагота (4 такта после ц. 14)¹ при сохранении всех прочих деталей фактуры неизменными.

Вторая часть скерцозной группы цикла — «О красоте» — рисует иную жанровую сценку. Девушки срывают на берегу цветы лотоса; одна из них тайно провожает глазами юношу в группе всадников, бурно проносящихся мимо. Заключенный в стихотворении Ли Бо контраст — тихие девичьи игры и стремительная скачка юношей — дал композитору импульс для броского жанрового противопоставления. Оно отдаленно напоминает контраст мужского и женского танцев во второй части Первой симфонии, но в «Песне о земле» обрамлением становится хрупкая уютно-пасторальная музыка девичьих игр. «О красоте» также выдержана в условно китайском колорите, сквозь который проглядывает характерная для Малера система образов. Естественно, что кристаллизующая это противопоставление форма тяготеет к трехчастной с контрастной серединой (третья и четвертая поэтические строфы) и репризой (пятая строфа), синтезирующей интонационный материал первой (темы *a, b, c, d*) и второй (темы *e, f*) музыкально-поэтических строф. Индивидуальность формы в ее многотемности (не считая музыки ритурнели, в четвертой части — 10 тем) и в интонационной цепляемости разделов, «перетекающих» один в другой. Взаимодополняющие темы возникают в оркестре и у голоса (*a, b, e, c*) в вертикальном разрезе и по «горизонтали» (*c, d, f, i*, см. схему 40).

¹ Дэрик Кук (70, с. 352) опрометчиво привел этот уникальный нарочито не меняющийся в репризе шеститакт в качестве аргумента «за точные повторения», отстаивая возможность реставрировать Десятую с ее часто почти незаписанными репризами.

Щебечущая, филигранная звучность оркестровой ритурнели — трели флейт, чуть механическое *staccato* валторны — напоминает «игрушечное» начало «О юности». Лишь в тембре скрипок с сурдинами, вопреки пентатонике мелодии, уже ощущается намек на галантный стиль (недаром композитор пишет *comodo* — «уютно»), который займет столь значительное место в образном строе четвертой части. Это пока еще неуловимое родство, эта склонность к модуляции из *chinoiserie*¹ в иной стилистический пласт живет и в самой теме. Одновременно с нарочито «китайской», строго пентатанного строения мелодией у деревянных духовых *staccato* (тема *c* в схеме 40) проникновенно звучит плавная, чинная мелодия женского голоса и вторых скрипок, обильно насыщенная полутонами и даже начинающаяся минорной терцией (тема *a*). К ним близки две другие темы из модулирующего хода (ц. 5 у первых скрипок — *f* и у певицы — *e*).

В теме первых скрипок (*d*) и разделенных альтов с сурдинами, создающих иллюзию струнного квартета, цель стилистической модуляции из «китайского» наконец проясняется. В «стародавнем» характере темы ясна стилизация под классицизм, что особенно заметно в каденциях вокальной темы (*b*, ц. 3) и в любовно выписанных кадансах галантной эпохи с задержаниями к VII ступени, с параллельными секстами в репризе (4 такта после цц. 20—21). Так древний Китай и «стародавняя» эпоха европейского классицизма сомкнулись здесь, как символы юности, «золотого века» человечества.

Стержнем середины стали не вокальные строфы, а два оркестровых эпизода, выросшие из пинтерлюдий. По тематической нагрузке — ведь изложение тем в новых жанровых трансформациях поручено именно оркестру — симфонические эпизоды не только занимают равноправное с вокальной партией положение, но и явно выдвигаются в четвертой части на первый план. Это — именно симфония с песенным элементом, а не песня для голоса с оркестром.

Так же, как в «китайском» стиле девичьих игр просвечивал европейский менуэт, так и в середине — в скачках юношей слышен излюбленный Малером австрийский военный марш. О нем оповещают сигналы духовых (такт 45), так ясно напоминающие фанфары из песни «Где звучат чудесные трубы». Его невозможно не узнать в золотых ходах труб (ц. 8), в привычной по малеровским маршам канонаде литавр (I—V ступени), в ударах тарелок и большого барабана. Эти ассоциации живы, несмотря на пентатонную тему (*c*) и экзотические черточки в ансамбле ударных — колокольчики, равномерная пульсация восьмых

 малого барабана, вместо ставшей традиционной у Ма-

лера дроби .

¹ В китайском духе (*фр.*).

В четвертой части «Песни о земле» Малер вновь обратился к примечательному приему жанрово-танцевальной трансформации лирической темы, который заставляет вспомнить медленную часть Четвертой и вторую часть Восьмой симфонии. Почти весь эпизод построен на музыке ритурнели и пентатонной темы. Но фактура — синкопированные аккорды арф и *pizzicato* струнных — создает иллюзию скачки. В дальнейшем Малер последовательно ускоряет темп: *piu mosso subito*, *noch etwas flotter* (ц. 10), *immer flissender*, *Allegro* (ц. 12), *immer noch drängender* (ц. 15), внезапно останавливая безудержное *accelerando* лишь в начале репризы.

Второму симфоническому эпизоду (ц. 12), видимо, выпала роль раскрыть подтекст следующей — четвертой строфы текста, так сказать оборотную сторону скачки. Ведь в стихах — кони «топчут в бурном движении поникшие цветы»! — омрачение идиллии выполнено с той странной смесью юмора и горестности, которая так часто в музыке Малера оставляет в недоумении: всерьез ли все это? Казалось бы, минорная трансформация пентатонной темы (с), появление «роковой» фразы труб с сурдинами (тема *k*, ц. 13) с терцовым сопоставлением минорных тональностей (*as* — *c*), в то время как лейтгармония третьей и четвертой частей — терцовое сопоставление мажорных тоник¹, и, наконец, низкая кульминация темы труб на звуке *fis* малой октавы (вспомним конец разработки в первой части Четвертой) — все это создает настроение искренности скорби. Но сколько грустного юмора в грудном звучании темы скачки у трех тромбонов и тубы (в трех октавах, *goh* — грубо), сколько горькой веселости в подобной фрейлехсу, отнюдь не «китайской» теме (*i*) у скрипок и флейт (ц. 12)!

Четвертая часть заканчивается просветленной музыкой, напоминающей колыбельную. Каждая ее фраза, каждый угасающий звук полны любовного всматривания в мир, вызванный из прошлого и вновь уходящий в прошлое.

В какой-то мере «Пьяный весною» является ключом к концепции «Песни о земле». Смысл стихотворения — в диалоге пьяного с птицей:

- Да, да, весна, весна пришла,
Она наступит ночь спустя...
- Что мне до весны?
Оставьте мне мое опьянение!

У Ли Бо в этих строках, как уже было сказано, звучит традиционный для поэзии Тан мотив: опьянение столь же реально, как и действительность, но лишено ее тягот. Потому «Не замечал он — осень или весна» (Ли Бо. Опьянение поэта). Для Малера за диалогом с птицей стоит возможный кризис всего мировоззрения.

¹ Таково чередование G-dur и E-dur в третьей части (цц. 8—9), сопоставление тех же тональностей в Четвертой части (цц. 5—7), B-dur — G-dur в начале ее репризы.

Жизнь, некогда полная активности, борьбы, побеждающей страдание, ныне — сон: «Если жизнь — только сон, то откуда муки и страдания?». Горести, которые приносит человеку мир, земля, необъяснимы, отчуждены от него; уйти от них (но не противостоять им) можно лишь в сон или в опьянение; гармонию можно обрести лишь в отречении от деяний.

Весна и вечное возрождение земли, символом которых у Малера раньше было пение птицы (первая часть Первой симфонии), весеннее пробуждение мертвой, оцепеневшей природы (первая часть Третьей) уступают место опьянению, сну. Так пятая часть становится тем центром цикла, где кульминирует скепсис, переоцениваются все ценности.

Трагический подтекст пятой части раскрывается благодаря нарочитому нарушению семантической связи слова и звука и благодаря жанру. По сути это — вновь Trinklied, но пропетая в одиночку, в своей комнате с чашей вина в руке.

Балансирование между экзальтацией и детской беспечностью, трагической патетикой и нежной лирикой составляет самую сущность этой необычной застольной. Возбуждение охватывает прежде всего тональный план каждой строфы¹. Краткая ритурнель и тема двухчастного строения (количество тактов в каждом куплете: 14 + 14 + 16 + 27 + + 18) тщетно стремятся попасть в тонику своей тональности — A-dur. Вслед за двумя тактами доминанты в A-dur и отклонением в B-dur музыка кадансирует в A-dur (такт 7), но в момент разрешения мелодии тенора в звук *a* в гармонии уже звучит прерванный оборот (F-dur), и лишь в последнем такте строфы (ц. 2) тоника A-dur оказывается достигнутой. В каждом куплете «заблуждения» тоники идут своими путями.

Оркестровая ритурнель построена на автобиографических музыкальных ассоциациях с неизменными у Малера атрибутами весны в духе Первой симфонии: фанфарная «побудка» у трубы и валторн, «птичьи» трели и форшлаг у деревянных духовых. В ритурделях следующих куплетов и в небольших оркестровых интерлюдиях линия весенних музыкальных ассоциаций получает исключительно интересное развитие. Композитор вступает на путь если не свободных реминисценций своей ранней музыки, то во всяком случае достаточно ясных интонационных намеков. На словах: «Чу! Птица поет на дереве» (2 такта до ц. 6) — у деревянных духовых в контрапункте с темой ритурнели (первый гобой) звучит мотив покачивания на звуках доминантовой септимы (V, IV ступени, флейты), живо напоминающий подобный контрапункт в тех же гармонических условиях из № 2 «Песен странствующего подмастерья» (ц. 15, виолончели), и первой части Первой симфонии (ц. 6).

¹ Из шести поэтических строф Малер делает пять музыкальных, объединяя четвертую и пятую строфы текста в одно музыкальное построение серединного типа (ц. 7 — 2 такта до ц. 12). В целом форму можно определить, как строфическую с серединой вариантного характера.

А на словах: «Я словно вижу сон» — в девятиголосной полифонической ткани возникает калейдоскоп коротких, в духе детских песен, наивных попевок, среди которых ясно слышна темка у фагота в высоком регистре *staccato* (ц. 7), вызывающая ассоциацию с юмористической реминисценцией главной темы Первой симфонии в ее финале (такт 5 до ц. 41 финала; в обоих случаях F-dur!).

Экзальтированность темы во многом держится на несоответствии концептуального смысла текста инфантильному характеру музыки. Пульсирующие аккорды в среднем регистре у духовых *staccato* в роде финальной *Lied* Четвертой симфонии (как бы партия левой руки фортепиано) и мелодия тенора, удвоенная флейтами, нарочито просты. Внутреннее напряжение музыки создается отклонением в B-dur — II низкую ступень A-dur (такты 4—5). Начальную, ключевую фразу («Если жизнь только сон») Малер выделяет и ремарками (*Pesante, zurückhaltend*), стремясь тем самым не только к патетическому характеру исполнения, но и к сдерживанию темпа.

Аналогичное будоражащее противоречие заключено и во втором разделе темы (ц. 1). Лирическое настроение ее начала (убаюкивающие, песенного склада фигурации виолончелей, вновь заставляющие вспомнить финал Четвертой симфонии, мягко ниспадающие секунды и сексты в партии первых скрипок) «взрывается» возбужденной декламацией тенора (такт 11), мелодика которого построена на принципе отказа от компенсирующего заполнения скачка: после восходящей октавы *d* — *d'* мелодия движется далее вверх до высокого *a*, охватывая диапазон дуодецимы.

Другой прием, которым достигается повышенная экзальтация музыки, — нарушение традиционной музыкальной символики, устоявшейся поэтико-музыкальной семантики. Повышенная возбужденность фразы тенора, о которой только что шла речь, объясняется еще и нарочитым несоответствием ее смысла («*Ich trinke, bis ich nicht mehr kann*» — буквально: «Я пью до тех пор, пока не смогу больше пить») и активного восходящего скачка на словах «не смогу больше» (см. пример 136 а).

Подобный эффект придает острую выразительность заключительным фразам почти всех строф. В конце третьего куплета («Я спешу к моим дверям и чудесно сплю») слово «*schlafe*» («сплю») связано не с традиционным интонационным поступенным и ниспадающим движением, а с восходящим скачком на малую сексту; окружающие его и по смыслу ему подчиненные словообразы организованы в исключительно напряженную последовательность интервалов, напоминающую семизвучный сериальный ряд (см. пример 136 б). Подобным же образом распето слово «засыпаю» («*schlaf'ein*»), во фразе «Я снова засыпаю» (см. пример 136 в). В некоторых каденциях перенос на октаву вверх ожидаемого разрешения в соседний полутон или тон, не нарушая семантической связи слова и звука, все же создает повышенный экспрессивный накал (см. пример 136 г):

136 a



136 b



136 a



136 r



В последний раз весна противопоставлена опьянению в серединном разделе части, где продолжается диалог с птицей (ц. 8). Скептический взгляд опьяненного будто оценивает таинства весны, и сама она выступает словно на котурнах: обольстительно-вкрадчивая звучность струнных *divisi*, редкая у Малера тональность *Des-dur*, «романтические» аккорды арфы, птичий концерт, наконец мечтательно замирающий октавный ход у тенора — «О, весна!». Иронию делает явной второй план фактуры — группа деревянных духовых (такт 3 после ц. 8), где спрятана свободная реминисценция из четвертой части Седьмой (цц. 184, 208): соло гобоя в сопровождении кларнета *staccato*.

Видимо, слова «она [весна] наступит ночь спустя» вызывают у композитора мгновенную ассоциацию со второй *Nachtmusik* и всеми аксессуарами весенней ночи, так иронично преподнесенной в Серенаде:

137

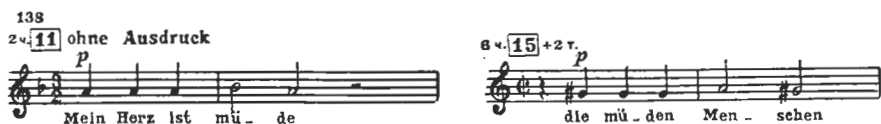


Теперь «отречение от весны» проникнуто уже не иронией, а мрачной экзальтацией, которая звучит в словах: «И пою, покуда не заблестит месяц на черном небосводе» (ц. 11).

Венчая замкнутую группу миниатюрных скерцозных частей «Песни о земле», «Пьяный весной» ставит в ее конце острый, требующий разрешения смысловой акцент. Разрешение этой, как и других коллизий цик-

ла, приносит финал — «Прощание». Монументальность его масштабов¹, развернутость композиции, значительность высказанных в нем музыкальных идей, наконец, трагедийность его содержания — все это ставит «Прощание» в один ряд с самыми грандиозными финалами Малера, еще раз опровергая мысль о симфонической неполноценности цикла.

Однако в «Прощании» мы не обнаружим средоточения музыкально-интонационных нитей, имевшихся в большинстве симфонических финалов Малера. Не организованный интонационной фабулой цикл посылает в финал лишь одну музыкальную фразу, связанную с поэтическим мотивом усталого человека:



Финал объединяет цикл в ином смысле. В нем, как лучи, сходятся смысловые линии, связанные с темами тоски по солнцу, по весне, по юности²; они разрешаются в коде финала идеей «милой земли» и вечности природы. Не кристаллизуясь в конкретной музыкальной теме, которая имела бы сквозное развитие на протяжении всего цикла, эта мысль тем не менее связана с одной эмоциональной сферой, создаваемой определенным выбором музыкальных средств. Это — романтического склада лирика. Мелодика тем, как правило, не выходит из круга мажорной диатоники, в которой плавные линии соединены с широкими скачками, круг тональностей — исключительно бемольный (As-dur, Es-dur в первой части, Es-dur во второй, Des-dur в пятой); тембровое воплощение связано со струнными. В этой высокой лирике, наиболее полно выразившейся в финале — в теме средней его части (ц. 24) и коды («Милая земля расцветает повсюду весною и вновь зеленеет», ц. 58), нашли разрешение и ностальгическая жажда весны, и скептическое ее отрицание, и мысль о собственной смерти.

Однако линия, связанная с идеей вечности природы, — лишь одна, хотя и очень существенная сторона финала. Малер назвал последнюю часть — «Прощание», и именно эта мысль определяет ее эмоциональный облик, окрашивая и сумрачные и просветленные ее темы.

Сложная многочастная композиция финала многогранна по своим функциям. Следовало найти структурные формы для сквозного проведения музыкальной темы коды, символизирующей философскую концепцию «Песни о земле». Необходимо было соединить в одно целое два стихотворения разных поэтов. Наконец, надо было найти правильное распределение тени и света, вечернего, закатного пейзажа и — видения

¹ Длительность звучания финала — 26 мин. (в исполнении Б. Вальтера, Десса LXT5576) — составляет примерно 42 процента от всей длительности вещи.

² Это — эпизод первой части (такт 4 после ц. 27, ц. 32), кульминация второй части (ц. 18), середина пятой части (ц. 8).

«синеющей дали» вечности. Чередование тени и света, все более интенсифицирующихся, стремление вырваться из неодолимо сгущающегося сумрака, венчающееся лучезарным *C-dug*, видимо, стало стержнем при компоновке финала. С первой сферой эмоций связан материал начальной темы (А) и оркестрового эпизода (О); со второй — музыка средних разделов (В, С). Потребность в усиленном, вариантном повторении, благодаря которому возник двойной цикл тем, определил остальное (см. схему 41). В этой форме можно при желании найти черты сонаты (главная партия — А, побочная партия — В, эпизод — С, кода — C^I), если закрыть глаза на антисонатные тональные отношения тем экспозиции ($T_b - S_{\sharp}$). Убедительней кажется сложная трехчастная схема с отражением материала середины в коде: $ABA^I C A^{II} O B^I C^I$ (165+122+172+113). Исклчительно ярко выражена и вариантно-строфическая природа отдельных тем (В, С, О), а в оркестровой интродукции (R) и эпизоде (О) ощущаются рудиментарные признаки песенной ритурнели. Все это указывает на влияние песенных принципов. Черты двух многотемных гипертрофированных строф-кругов заметны и в масштабах всей части $AB(A^I)C A^{II} O B^I C^I$.

Однако, неся в себе все эти черты, музыкальная форма финала не ограничивается ни одной из названных закономерностей. Поток музыкального сознания, следующий то за текстом, как в балладе или опере сквозного действия, то за солирующими инструментами оркестра, стремящимися к индивидуальному импровизационного характера высказыванию (ц. 3—4, 18—20), не упуская из виду цель — апофеоз (коду), то вливается в русло какой-либо структурной схемы, то прихотливо обходит его. Так наметившаяся было экспозиция с отдаленными чертами сонатного *allegro* (AB) размывается репризой A^I , но в далекой от начального *c-moll* тональности (*a-moll*). Однако будто бы возникающая здесь трехчастность (ABA^I) также не состоится, так как 13-тактная «реприза» (54+98+13) тотчас обнаруживает переходный характер; скорее — это связка перед серединой (С). Репризное изложение материала (A^{II} , *a-moll*) вновь несет функции перехода (15 тактов), однако и возвращение в *c-moll* (ц. 38), воспринимаемое как истинная оркестровая ритурнель, повинувшись интонационному импульсу, оборачивается большим оркестровым эпизодом (51 такт, О), отодвигающим истинную репризу (ц. 48) на второй план.

В радушно предлагаемых профессиональным навыком удобных структурных клише все меньше места занимают сонатные принципы, все больше — вокальные (песня, баллада, речитатив), тесно сросшиеся с несонатными инструментальными закономерностями (эпизоды и тем. и серединного типа, инструментальное сольное концертное в импровизационном духе). Так тенденция к открытой форме вступила в «Прощании» в фазу почти полного стирания сонатных закономерностей, в фазу индивидуализации формы, возведенной в структурный принцип.

Не структурная, а содержательная категория — стремление к духовному миру апофеоза — придает неповторимую индивидуальность и

тональному плану. Его стержень — коллизия *c-moll* — *C-dur*. Тональность тоники иногда замещается своеобразной «нижней медиантой» (ведь и *c-moll* и *a-moll* у Малера — тональности драматического и трагического плана). Мажорные тональности срединных разделов (В и С) образуют ступени мягкой — плагальной лестницы — *C* — *F* — *B*.

Несколькими штрихами оркестровая интродукция финала воссоздает сумрачное и торжественное настроение стихотворения Мэн Хао-жэня. Предельная лаконичность средств, вызывающая у европейца ассоциации с китайской и японской гравюрой, выделяет тему интродукции даже среди самых прозрачных частей «Песни о земле». Оркестровое вступление и начальный вокальный раздел построены фактически на четырех мотивах, каждый из которых, постепенно изменяясь, живет в нескольких вариантах. Особенно интересна микротехника вариантных изменений мотива валторн (*d*). В их индивидуальности имеет значение мельчайшая деталь ладового и ритмического оформления. Любой из этих вариантов выполняет в дальнейшем функцию мотива-импульса:

The musical score is written for a symphony orchestra and includes vocal parts. It consists of several staves with the following details:

- Staff 1:** Bass clef, 4/4 time. Starts with measure 139. Instruments: Klag. Hr. (Klag. Hr.), Hr.f. (Hr.f.), Klag. Hr.f. (Klag. Hr.f.), Hr.f. (Hr.f.). Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*. Markings: *a*, *12-й т.*, *(a¹) = f*, *14-й т.*, *f¹*.
- Staff 2:** Treble clef. Instruments: Hr.f. (Hr.f.). Dynamics: *p*, *f²*, *f³*, *dim.*. Markings: *16-й т.*, *17-й т.*.
- Staff 3:** Treble clef. Instruments: Hr.f. (Hr.f.), Hr.f. (Hr.f.). Dynamics: *f⁴*, *f⁵*. Markings: *[5] + 5 т.*, *43-й т.*, *3-й т.*, *b*, *sf*, *p*.
- Staff 4:** Treble clef. Instruments: Hr.f. (Hr.f.). Dynamics: *sf p*, *sf p*. Markings: *5-й т. (b¹) = c*, *7-й т.*, *c¹*.
- Staff 5:** Treble clef. Instruments: Hr.f. (Hr.f.), E.H. (E.H.). Dynamics: *sf*, *sf*. Markings: *[1]*, *c²*, *[39] + 4 т.*, *c³*, *espress.*, *sf*.
- Staff 6:** Treble clef. Instruments: Hr.f. (Hr.f.), Hr.f. (Hr.f.), Hr.f. (Hr.f.). Dynamics: *sf pp*, *sf pp*. Markings: *d*, *d¹*, *[1]*, *d²*.



Краткость мотивов-импульсов (порой — один звук) и их тембровая персонифицированность, проникающая и в гармонию, и в бас, создает ощущение мозаичности и пронзительной отчетливости всех контуров.

Тишину разбивает подобное колоколу *C* контроктавы (унисон 2-х арф, pizzicato струнных басов, 2-х валторн, контрафагота и тамтама). И затем возникают полные тоски и ожидания звуки; весь скрытый в обертонах баса аккорд как бы материализуется резкими импульсами: колеблющееся вокруг *c*² группетто гобоя (мотив *b*), терция валторн (мотив *d*, взятый *sfpp*). Прерываясь паузами и ритмическими остановками, стремясь движениями раскачивания (мотив *c*) оторваться от *c*², словно вздрагивая от толчков-импульсов, разворачивается тема гобоя, достигая кульминации в ладово-просветленном мотиве у скрипок (*e*). Разрыв между басом и терциями валторн создает ощущение высоты и пространства, которое так сродни горному пейзажу стихов.

Вокальная часть раздела построена на мотивах интродукции, воплощая в слова образы, уже возникшие в оркестре. Речитация певицы «в тоне рассказа, без выражения», то есть без экспрессивного нажима, в сдержанном, отрешенном тоне поступенным движением и скупостью фактуры напоминает «Одинокого осенью» (сходство особенно велико во фрагменте ц. 18). Дальше (ц. 4), когда мотив у двух кларнетов и двух валторн *staccato* (*d*^{VIII}) вытесняет все другие интонации темы, характер звучности становится все более сухим и колючим. Постепенно (ц. 5) фактуру пронизывает ритмический рисунок равномерных долей (пульсация восьмых либо четвертей триолями, либо простых четвертей — мотивы *f*^{III}, *f*^{IV}, *f*^V). Подчеркнутый темброво и посредством акцентуации (арфы, *staccato* кларнетов), он наполняет музыку терпким ощущением течения времени. Так, наверное, слышались Ван Вэю водя-

ные часы: «Эта зимняя ночь тишиной донимает меня. Лишь в часах водяных разбиваются капли, звеня» («Одинокó сию осенней ночью»). Когда мотив «отсчета времени» подхватывает солирующий альт («Я ощущаю нежное дуновение ветра»), исчезает и теплота человеческого голоса. Первый раздел¹ завершается малотерцовым мотивом, который часто сопровождал у Малера поэтический образ полуночи и сна. Он звучит у гобоя в четвертой части Третьей (см. пример 140 а), в песне «Um Mitternacht» («В полночь»; см. пример 140 б), в «Песне о земле» на словах «Из-за темных сосен» (ц. 6), «Мир засыпает» (ц. 20):

140 a *molto rit.*

140 б

140 в

140 г

Вновь пейзаж и настроение заката возникают (мы опускаем раздел А¹) в оркестровой интерлюдии (ц. 36). Но теперь время приблизилось к ночи, и освещение резко изменилось. Полное достоверности ощущение — будто охватываемая холодом земля погружается в ночной мрак — опирается на извечную ассоциацию: верх — свет, низ — тьма, но исключительно обострено тембровыми средствами. Малер широко пользуется свойством тембровой шкалы инструмента (в нее включены и высокие и низкие разновидности родового инструмента и родственные регистры разных инструментов) «светлеть» в высоком и «темнеть» в низком отрезке оркестрового диапазона. Так, наряду с регистровым понижением создает он «тембровые транспозиции» вниз, вызывающие эффект омра-

¹ Три строфы текста оформляются в разделе А в три музыкальных построения, оркестровая партия которых представляет собой варианты интродукции (типа $a^1 a^2 a^3 = b$), вокальная же партия образует трехчастную схему типа развертывания (а, b, с).

чения. В птичьем концерте (ц. 36), воспроизводящем прозвучавший в более «дневном» освещении фрагмент (ц. 18), мотив птичьих криков, терция кукушки, раньше исполняемые гобоем, малой флейтой, теперь поручены высокому регистру фагота *staccato*, что придает им странный, горестно-сдавленный характер. Гобойный мотив (*b*) транспонирован вниз регистрово и темброво, передан английскому рожку. Так и собственно реприза в *c-moll* (ц. 38) звучит как бы во тьме, еще более сгустившейся. Лейттемир начала финала — гобой уступил здесь место тембру английского рожка (мотивы *b*, *c*, их варианты).

В преддверии репризы финала, в момент, когда началась музыка интродукции (ц. 38), вырос оркестровый эпизод, формально напоминающий интерлюдия в песенной форме, по существу же — истинно симфоническое образование, ставшее драматической кульминацией финала.

Исключительно интересен момент рождения эпизода, вырастающего из крохотного мотива-импульса и увлекающего за собой форму, которой были предначертаны иные пути. Это — насыщенный историческими ассоциациями «мотив скорби» (III—VII $\frac{4}{4}$ —I) в миноре, возникший здесь, возможно, благодаря ладовому обострению трихордной попевки:



Впервые прозвучав в басах (*pianissimo*) в качестве контрапункта, он постепенно поднимается в мелодический пласт, завоевывая господствующее положение. Мотив как бы замедленно, в увеличении звучит у басов (ц. 41), и, словно решившись, на инерции канона у флейт и гобоев, композитор начинает эпизод.

Певучесть и характеристичная острота *idée fixe* (ее создает колющее звучание контрапунктирующего мотива *d^{VIII}* у кларнетов и валторн *staccato*) — эти два плана своеобразно соединяются в трагического характера *Lied*-шестствие. Вопреки строгости баховского начального мотива, вопреки суровым чертам погребального шествия, о котором напоминают равномерные удары струнных басов *pizzicato* и арф (ц. 43), в эпизоде в полную силу звучит язык бытовой *Lied*. Именно к нему Малер так часто обращался, чтобы выразить земное страдание, противопоставленное возвышенному миру гармонии (финал Третьей), чтобы передать отчаяние, которое приносит смерть (Похоронный марш Пятой, № 5 из «Песен об умерших детях»; с последней в эпизоде есть даже интонационная общность). Приметы *Lied* выдает и фактура (бас-аккорд, ц. 44) и интонационный строй — поднятый до пафоса, до монументальности мелодический слой музыкального городского низа, слой открывенных банальностей. Контрастная полифония (обычно не менее трех мелодических линий) придает этому материалу исключительную остроту, лишая его эстетической однозначности. Это была последняя в творчестве Малера песня о горестях дольного мира.

Продолжение репризы, прерванной оркестровым эпизодом, идет уже на стихи Ван Вэя. Соединение текстов разных поэтов никогда не смущало Малера. Подобные компоновки были и в финале Второй, и в «Волшебном роге» (87, с. 123—124). Однако в «Песне о земле» «шов» ясно ощущается и, видимо, входил в намерение композитора: после драматического оркестрового эпизода, проводящего в финале смысловую грань, стихи Ван Вэя звучат как-то особенно издалека, уже из горной обители, они произнесены «затуманенным голосом», как говорит поэт. Здесь (ц. 48) начинается раздел, наиболее отрешенный от земного страдания, — прощание с другом как символ прощания с жизнью.

Оно полно печали об уходящем, выраженной, помимо всего, и на языке диалога с прошлым. Далее (цц. 53—54) возникает двойная ассоциация: на словах финала «Куда иду я? Я ухожу странником в горы» звучит фраза низких струнных (см. пример 142 б) с мерным ритмом четвертей и повтором мелодического звука, заставляющая вспомнить отрывок из № 4 «Песен странствующего подмастерья» (см. пример 142 а), где говорится о прощании с дорогими сердцу местами:

142 а

Da muß' ich Ab- schied neh- men vom
al- ler liebs- ten Platz!

142 б

Wo- hin ich geh', *pp* *espress.* Ich geh',

Другая ассоциация отсылает к № 1 «Песен об умерших детях» и соответственно к похоронному маршу из Пятой (ср. с примером 42):

143

Ich su- che Ru- he, Ru- he für mein
ein- sam Herz!

Юношеский мотив странничества и воспоминание о похоронной процессии сливаются с мыслью о последнем странствии — к покою смерти.

Но мысль о собственной смерти постоянно вытесняется в финале другой, где найден умиротворяющий выход, мыслью о вечности природы, которая в смене циклов вновь обретает весну. Связанный с нею круг музыкальных тем (зарождаясь в разделе В) получает развитие

в средней части финала (С) и завершается в коде. В стихах эта мысль еще почти не различима среди знакомого пейзажа («Полный благозвучия поет ручей» и далее). Но в музыке (наряду с мотивом *b*) у гобоя возникают совершенно новые темы. Поэтический образ пения ручья при-

нес с собой фигурацию в ритме  на звуках малой терции

(ц. 9); в мелодии же начальный импульс (мотив *b*) дает развёртывание в новом, по сравнению с начальным разделом, направлении. У флейты возникают просветленного характера триорды (звуки c^2 , a^1 , d^2 , d^2 , c^2), переходящие постепенно к лирически насыщенным секстовым интонациям (c^2 , a^2 , g^2 , f^2 , e^2 , g^1 , a^1 , b^1). Эта образная модуляция от созерцания к эмоциональному напряжению связана с чрезвычайно важной для Малера мыслью текста: «В этот миг пригрезится вся тоска (Sehnsucht), усталые люди идут в свою обитель, чтобы во сне вновь научиться забытому счастью и юности!». Мысль эта вызывает оживление темпа, переход к тембру струнных и взрыв интонационной активности. Интервалы чистой кварты и малой септимы, вздымающие плавное течение мелодии, внезапное вторжение тремолирующей гармонии альтов (такт 5 после цц. 10 и 14, а также в середине — такт 8 до ц. 29) — все эти средства из арсенала романтической лирики призваны здесь, чтобы воскресить оставляемый мир чувств. Но в контрапункте с ними звучит уже нечто принципиально иное: нисходящая фраза валторны (две большие секунды). Так в диалоге диаметрально противоположных «голосов сознания» происходит завязка темы коды («Ewig»). Вспышка эмоциональной активности завершается полным экспрессии стремительным мелодическим ниспаданием, захватывающим три с лишним октавы.

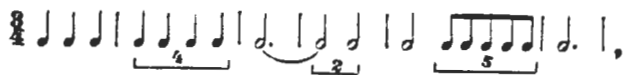


Знаменательно, что в последнем — репризном проведении темы (В¹) нет больше ни изменения темпа (ц. 57), ни интонационного круга, связанного с лирической экзальтацией (с такта 4 после ц. 57 интервалика мелодии сужается до секунды и сексты), ни мелодического низвержения. Ведь в этот момент произносится новая заповедь: «Я никогда не отлучусь вдаль, мое сердце тихо ждет своего часа».

В середине (С) впервые зазвучал мотив наслаждения красотой мира, опьяненного «вечной любовью и жизнью», воплощенный в музыке тончайшего созерцательного настроения.

Строго пентатонный строй темы оркестрового вступления (ц. 23), ее прозрачное двухголосие, в котором так мягко выделяется матовый, колеблющийся, нездешний звук низкого регистра флейт, создают зыбкую прозрачность контуров, ирреальную просветленность характера

музыки. Мелодия флейт, тихо струясь из начального трихорда по пентатонному ряду, словно повисает между B-dur, обозначенным при ключе, и натуральном d-moll. Столь же зыбок и метр — то ли $\frac{3}{4}$, помеченное в партитуре, то ли $\frac{6}{8}$, — вырисовывающееся из группировки восьмых. И тональность и метр тихо балансируют на переборах аккомпанемента двух арф, в котором мандолина осторожно подчеркивает d—c (III—II ст. — вновь намек на тему коды). Ладовую и метрическую ясность вносит собственно тема в B-dur (ц. 24). Она сочетает в себе высшую простоту неприхотливой Lied с ее чисто бытовой манерой фигуративного сопровождения и тонкую проникновенность, сердечность высокой лирики австро-немецкой Lied, идущую от сердца к сердцу. Тему отличает исключительная свобода ритма:



В середине впервые полностью излагается музыкальная тема будущей коды, в конце раздела (ц. 34) закрепляемая за поэтической идеей вечной любви и жизни. В кульминационном разделе середины она достигает той высшей степени экзальтации, которая тончайшим образом дает понять, что перед нами не мир переживания реальности, а мир опьянения воспоминаниями, ностальгии по красоте уходящей жизни.

Однако в коде сокровенным переживанием становится сама духовность. Подобно коде финала Четвертой, но на иной манер, кода «Прощания» кажется дематериализованным апофеозом всего произведения (ведь и C-dur — «тональность апофеозов»!). Черты бытовой Lied исчезают здесь в пышном оркестровом декоре с арпеджированной фигурацией арф, в чисто симфонической pedalной гармонии духовых с тромбонами, ни разу не выходящей, однако, из динамической шкалы piano («Langsam! ppp!», — пишет Малер в партитуре). С появлением в тексте слова «ewig» («вечно») вступает челеста с ее символикой горних высей. С музыкальной темой вечности земли в коде происходит процесс, обратный тому, что мы наблюдали на протяжении всего финала. Достигнув полного своего изложения в первых тактах коды (ц. 58), вознесенная затем скрипками и челестой в третью октаву, она медленно истает. Как угасающий отблеск всей темы, остается лишь ее начальная интонация (III—II, II—I), многократно повторяемое солисткой слово «вечно». Это последнее изреченное слово симфонии.

Все коллизии личности, все, что связано для человека с полным печалю временем духовной зрелости и заката, нашло в «Песне о земле» разрешение в теме земли: «Милая земля расцветает весною и вновь зеленеет». Фигура удаляющегося странника, совершившего свой жизненный цикл, исчезнет вдаль, растворившись в цветущей зелени земли. И у постигшего это достает сил промолвить, подобно Ван Вэю:

Знаю: вечным останется
Только закон бытия.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

А ведь жизнь была так прекрасна!

Вольфганг Амадей Моцарт
(7 сентября 1791 г.)

Доныне путь Малера-композитора от симфонии к симфонии был напряженным диалогом с самим собой. Порой новое сочинение с его проблематикой могло родиться лишь после того, как мучившие его вопросы были разрешены в предшествующем. В таком отношении стоят Третья и Вторая, Четвертая и Третья симфонии, Восьмая и все предшествующее творчество. Но чаще вновь созданная симфоническая концепция являлась страстной антитезой предшествующей. Так, идея Второй отрицала выводы, сделанные в Первой, а все симфонии средней трилогии находятся между собой в отношении острых коллизий.

Незавершенная трилогия позднего творчества («Песня о земле» — Девятая — Десятая) лишена подобной диалогичности. Все сочинения объединяет одна мысль, одно чувство — прощание с жизнью и безграничная, все возрастающая любовь к ней. Поздние симфонии не отрицают друг друга, не вносят новых концепций, философских и этических. Они стоят тесной небольшой группой, словно соприкасаясь друг с другом. И звенья сцепления их мыслей — это последние такты финала только что законченной симфонии и первые такты новой, между которыми вкрадываются мгновения тишины, глубокого вздоха, тихо разворачивается «нить бытия». Новое сочинение буквально начинается с той мысли, которой закончилось предыдущее. Так, музыкальная тема начала Девятой (такт 6—7, последовательность III—II) словно подхватывает только что обретенный в коде «Песни о земле» мотив; звук *a* — VI ступень *C-dur*, отзвучавший в заключительном такте «Песни о земле», становится первым звуком новой симфонии. Также и тихая торжественность финала Девятой, растворяющаяся в мелодии альтов, дает импульс началу Десятой — одноголосной теме альтов, переходящей затем в торжественную тему струнных.

Однако в последней трилогии есть свое, незаметное глазу движение, подобное неуклонному ходу светил: движение от активного страдания, трагического переживания через жажду жизни к резиньации. В этом движении Девятая, видимо, означает зенит.

Бруно Вальтер писал об этих годах жизни Малера: «...мир лежал перед ним в мягком свете

прощания... «Милая земля», песню о которой он написал, казалась ему такой прекрасной, что все его мысли и слова были таинственно полны каким-то изумлением перед новой прелестью старой жизни» (40, с. 433). О том же говорил Вальтеру и сам композитор. «Я теперь жажду жизни больше, чем когда бы то ни было, и нахожу «привычки бытия» слаще, чем когда бы то ни было... Какое безумие — допускать, чтобы грубый водоворот жизни поглотил нас! Хоть на один час изменить себе и тому высшему, что есть над нами!» (40, с. 270, 271). В таком настроении летом 1908 и 1909 гг. в Тоблахе писалась Девятая. Осенью 1909 г. композитор сообщил Вальтеру: «Я был очень прилежен и теперь как раз дописываю последние строки моей новой симфонии... Сама вещь — благополучное прибавление моего маленького семейства (насколько я ее знаю: до сих пор я работал над ней вслепую и теперь, принимаясь за инструментовку последней части, я больше не знаю первой). Я высказал в ней нечто такое, что давно уже просилось у меня наружу; может быть, ее (как целое) можно скорее всего поставить рядом с Четвертой (хотя она совсем иная). Партитура из-за безумной спешки никуда не годна и для постороннего глаза совершенно неразборчива. Могу только горячо пожелать, чтобы пынешней зимой мне удалось переписать партитуру набело» (40, с. 278—279).

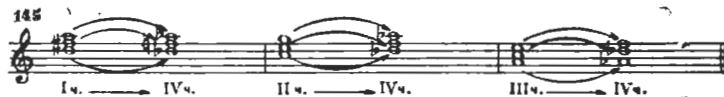
Четырехчастный цикл Девятой словно бы возвращает симфонию к классическим структурным закономерностям. Однако даже у Малера, пожалуй, нет другой симфонии, в которой были бы так безвозвратно утрачены типические признаки сонатно-симфонического цикла и свойственные ему темповые отношения:

I	II	III	IV
Andante comodo	In tempo eines gemächlichen Ländlers	Rondo-Burleske Allegro assai Sehr trotzig	Adagio
D-dur	C-dur	a-moll	Des-dur

Средние — быстрые части, представляющие две стороны скерцозности в творчестве Малера: скерцо-лендлер, нагруженный ироническим подтекстом (вторая часть), и скерцо-регеттунг мобиле (третья часть), — обрамлены в Девятой двумя медленными частями. Это — Andante comodo с рудиментарными признаками сонатной формы и большое симфоническое Adagio. Создавая известную темповую симметрию, эта композиция подчинена тем не менее возрастающей во вторых частях каждой темповой пары интенсивности «качества темпа», скрытого в темпе психологического напряжения. Благодаря этому драматический центр симфонии перемещается из первой части (его обычного места в классическом цикле) и из финала (нового места, найденного Малером во многих его симфониях) в третью четверть циклической формы — в Rondo-Burleske. Эта драматическая и темпово-тональная кульминация цикла получает разрешение в финальном Adagio.

Тональный план симфонии ясно выражает это тяготение к «разрешающему» финалу. Тональное гармоническое родство объединяет лишь две средние части (параллельные тональности). Прочие же части (I—II,

III—IV) находятся в таком далеком гармоническом родстве, которое никоим образом не объединило бы цикл. На первый план в Девятой выступают мелодические — полутоновые тяготения тональностей всех частей к финалу:



Известное отражение в тональном плане получил и типичный для тематизма симфонии трихордный оборот: тоники трех первых частей расположены по интервалам большой секунды и малой терции (*d—с—а*). Что же касается причин тонального движения из *D-dur*, тональности, характерной для апофеозов более ранних симфоний (Первая, Третья, Пятая), в *Des-dur*, то его, видимо, можно объяснить лишь тональной символикой. Оно отражает поиски и обретение новой, по сравнению с прежними симфониями, духовной сферы, несущей в себе гармонию мироощущения.

В Девятой симфонии Малер вновь возвращается к организующей цикл интонационной фабуле. Не столь разветвленная, как в ранних симфониях, в Пятой или Восьмой, она тем не менее ярко проявляет себя в третьей — четвертой частях. В большом эпизоде третьей части заключена завязка обеих тем финала (см. схему 42). Однако в Девятой возник и новый, до сих пор мало характерный для Малера тип объединения цикла, а именно листовского плана монотематическая общность всех частей симфонии. «Ключевая» фраза симфонии — мелодическое нисходящее движение по III—II(I) ступеням, гармонизованное секвенцией (I, V, VI, III, IV, полностью оно появляется, начиная со второй части), — жанрово трансформируясь, оказывается основой нескольких тем во всех частях цикла:





«...Как-то я вновь проиграл Девятую Малера: первая часть — лучшее, что написал Малер. Это — выражение неслыханной любви к этой земле, страстное желание в мире жить на ней, еще и еще раз до глубочайшей глубины насладиться ею, природой — пока не придет смерть. Ибо она неудержимо приближается», — писал Альбан Берг Елене Наховски (цит. по 99, с. 89). Этими точными, идущими от сердца словами он выразил в письме такое человеческое и трудно поддающееся словесному описанию чувство, составляющее сущность музыки первой части.

Глубоко личный, интимный тон высказывания, обращенного как бы к самому себе, и эта отмеченная Бергом потребность «еще и еще» продлить оставшиеся мгновения вызвали к жизни совершенно особые, проявившиеся в чисто музыкальном плане черты языка и формы. Неповторимое своеобразие первой части заключено в том, что основные ее темы по природе своей — *Lieder*, выражающие сложный, по-существу, трагический мир чувств. Лирико-песенное происхождение обнаруживает мелодика многих тем *Andante comodo* и прежде всего — начальной ре-мажорной темы. Но самое поразительное и неожиданное в симфонии — это песенный тип оркестровой фактуры, словно воспроизводящей фортепианные фигуры из партии левой руки: порученные струнным и арфе бас и разного рода гармонические фигурации в обеих темах (А, В):



сенных принципов с акцентом на последних впервые освещен здесь во всем своеобразие.

Тем не менее нам кажется, что полифония слагаемых этой формы представляет собой еще более сложную картину. Попытаемся представить себе форму первой части в схематическом выражении (см. схему 43) и осмыслить составляющие ее компоненты.

1. Прежде всего слух ищет в первой части черты сонатной схемы. Ее рудиментарные признаки, действительно, еще заметны: в экспозиции есть два контрастных раздела (А, В) и материал замыкающего характера (с, d). В средней — «разработочной» части формы довольно сильна функция развития; реприза приводит обе темы к одной тональности (D—d). Однако аргументы против сонатной схемы значительно сильнее. Во-первых, при появлении второй темы (В, такт 29) отсутствуют не только типичные для сонатной схемы тональные отношения (это имело место уже в «Песне о земле»), но и тональный контраст вообще: основные темы экспозиции находятся между собой в отношении одноименного мажоро-минора (D-dur — d-moll). Во-вторых, сама основа сонатной композиции — экспонирование контрастных идей, их разработка и конфликтное столкновение, репризное их повторение — уступает здесь место иному композиционному принципу. И главным разрушительным элементом становится беспрестанное репризное возвращение к теме А в основной тональности (таких возвращений пять на протяжении первой части, в том числе в пределах разработки). Видимо, заключенный в этой теме строй чувств обладал для композитора огромной гипнотической силой.

2. В *Andante comodo* действительно имеются признаки формы, которую Ратц называет двойными вариациями («Doppelvariation»). Разделы А и В периодически возвращаются вариантно видоизмененными, и в начальной последовательности АВА^IВ^IА^{II}... заключена излюбленная Малером в его медленных частях структура, как бы разомкнутая и прогрессивно развивающаяся.

3. Вместе с тем в композиции двойных вариаций заметно выделяется струя вариантнo-строфического развертывания внутри раздела А, берущая начало в лирической песне, в куплетных формообразующих принципах. Через пять проведений раздела А развертывается, ни разу не возвращаясь к уже звучавшему облику, мажорная песенная тема а, образуя кажущуюся бесконечной цепь вариантов; всего их двенадцать, тринадцатый — усеченный — звучит в конце коды (в схеме 43 они помечены арабскими цифрами с точками).

4. Важную закономерность формы экспозиции образует отмеченная Ратцем структура трехчастной песенной формы — А В А^I, компенсирующая, по мнению исследователя, отсутствие подлинного контраста между главной и побочной партиями (подобную же трехчастность Ратц находит в разработке: А^IВ^{II}А^{III}). Действительно, и тональный план трехчастной структуры (D—d—D, В, D) и обстоятельное каденционное завершение раздела А^I, вслед за которым следуют цезура, изменение темпа и новая тональность, проводят смысловую грань между трехчастного типа построением АВА^I и В^I (Ратц называет раздел В^I «заключительной группой» (90, с. 141)). Но здесь-то и начинается острейшее противоречие, многоплановость, объективно заложенные в форме экспозиции.

5. Реальное содержание раздела В^I, вариантно воспроизводящего и продвигающего вперед интонационные события раздела В (разросся в масштабном отношении материал с, появился мотив d), выходит за пределы формальной функции заключительной группы. Это, безусловно, более сильный вариант раздела В, в котором осуществляются события, лишь намеченные в разделе В. И здесь-то вступает в силу музыкальная логика, противоречащая замкнутости и равновесию, заключенным в трехчастности АВА^I, — логика вариантного повторения больших многотемных строфических построений (АВ). В трехчастной схеме с заключительной группой живет и структура двойной вариантной экспозиции (АВ А^IВ^I), вступающая с этой последней в противоречивые отношения.

Структура гипертрофированной строфы-круга ощущается не только в экспозиции, но и в разработке, и в репризе первой части АВА^IВ^IА^{II}В^{II}А^{III}(В)А^{IV}В^{III} кода — образуют два вариантных проведения в экспозиции (46+61), два — в разработке (159+80), одно в репризе (59).

6. В первой части Девятой исключительную роль приобретает фактор членения, который можно, по сравнению с тематизмом, тональным планом и фактурой, назвать побочным. Мы имеем в виду темп. Изменение темпа создает здесь свои смысловые акценты, свои цезуры, членения, порой вступающие в противоречие с членениями тематического порядка.

Темп раздела А — *Andante comodo* — можно считать стабильным. Это — своего рода темповый рефрен (метроном не дается), возвращение к которому отмечено в партитуре ремарками — «Tempo I» или «Wie zu Anfang». Малер широко применяет отклонения от него: внезапные ускорения и замедления темпа, выделяющие и даже структурно отграничивающие отдельные фрагменты от предшествующего им раздела. Одно из этих ускорений уже было отмечено: это «Etwas frischer» (такт 80, раздел В^I), вторгающееся в двойную вариантную экспозицию и укрепляющее ощущение трехчастности АВА^I. Два других ускорения связаны с двумя кульминациями первой части: «Allegro risoluto (Nicht zu schnell) Mit Wut» (ц. 9) и «Bewegter (quasi Allegro)» (такт 285). Оба *allegro* предвещают в первой части близость кульминационной зоны. Выразительные и структурные функции замедления темпа иные. В одних случаях оно расширяет тематически единый фрагмент, создавая психологическое ощущение начала нового раздела, глубокого внутреннего перелома в развитии темы. В тактах 237—239 раздела В^{II} две стадии замедления темпа (оно началось на локальной кульминации тремя тактами раньше) знаменуют разрушение тематизма. Замедление темпа внутри В^{II} объединяет вторую его часть (с такта 239, «Schon langsam») с последующим затем ходом к очередному проведению раздела А, противореча принципу тематического единства раздела В^{II}. В разделе В^{III} внезапное «Plötzlich bedeutend langsamer (Lento) und leise» (такт 376) создает, вопреки продолжающемуся развитию тематизма В^{III}, ясное ощущение того, что начался новый раздел формы (инструментовка и фактура выступают здесь в союзе с темпом). Иллюзию рассеивает постепенное возвращение прежнего темпа.

В других случаях замедление темпа приковывает внимание к разделам формы, функция которых второстепенна. «Rit. Gehalten» (задерживая) в начале кондукта (4 такта после ц. 15) выделяет тематизм и фактуру похоронного марша, выдвигая этот, с точки зрения функций в форме, переход чуть ли не на первый план в эмоциональном развертывании разработки. Формообразующая роль темпа в первой части, как видим, очень велика.

7. В первой части Девятой необычайно возросла многозначность формы, ставшая объективным ее свойством. Об этой особенности речь шла уже выше, по поводу экспозиции. Что же касается последующих разделов первой части, то в связи с особой духовно-эмоционального плана нагрузкой раздела А возвращение к этой музыке (начиная с А^{II}) воспринимается слухом как реприза, а по мере того как иллюзия рассеивается, оно осмысливается как новый вариант темы а, отодвигающий репризу и заставляющий с еще большим нетерпением ее ожидать. Поэтому в процессе восприятия музыки, после того, как слух отметил первую репризу — А^I, форма целого последовательно воспринимается в нескольких смысловых ракурсах (см. схему 44). Роль разделов в форме так же многозначна. И по сути не имеет значения то, где же наступает истинная реприза — в А^{II}, А^{III} или А^{IV}. Потому что первая часть Девятой это — гигантская Lied, в строфическо-вариантной форме, впитавшая в себя иные формальные принципы, где реприза оживает в каждой новой «строфе».

Осталось сказать еще несколько слов о тональном плане *Andante comodo*. Именно в выборе тональностей наиболее ясно проявился отход от сонатных принципов: тональность доминанты не возникает ни разу на протяжении всей части; тональное противопоставление в экспозиции осуществлено посредством сопоставления одноименных тональностей (D-dur — d-moll в первой экспозиции) и тональностей I и VI пониженной (D-dur — b-moll-dur во второй экспозиции); возвращение материала А в главной тональности образует тональное рондо, пронизывающее и разработку, и репризу.

Блаженство созерцания, готовое угаснуть каждую минуту, острое ощущение неповторимости этих прекрасных мгновений составляют особенность эмоционального строя первой — ре-мажорной темы *Andante comodo*. Это — Lied о красоте земли, тихо напеваемая и стремящаяся лишь к одному — не быть прерванной. Символом этого настроения становятся ее интонации — трихордные бесполутоновые обороты (м. терция, б. секунда, ч. кварта чаще на III—V—VI ступенях) и их двухзвучные отрезки¹:

150

3-й т. p
Hr. f. Resonanztisch
5-й т. Hr. f.
7-й т. p¹ 2. Br. pizz. pp
12-й т. Hr.
13-й т. 2. Vl.
14-й т. Hr. pp
48-й т. 2. Vl. ff
54-й т. 1.2. Tr. sf
52-й т. 1. Vl. m. 2. 6. 8. 1 cresc.

p aber ausdrucksvoll

Многие из этих оборотов сцеплены с мотивом восходящей и нисходящей сексты, с малосекундовым диатоническим ходом, не нарушающими созерцательного настроения музыки.

Тема, сущность которой — бесконечность возобновлений, бесконечность поворотов и освещений, разворачивается в беспрестанной смене вариантов. В этом вариантном потоке, ни разу не воспроизводящем уже звучавший крупный контур, устойчивы и узнаваемы лишь мельчайшие частицы — интервалы. Интервал персонифицируется до значе-

¹ В связи с тем, что в издании Девятой симфонии партитурные цифры расставлены редко и не могут служить ориентиром, советуем читающему пронумеровать в партитуре такты.

Блаженство созерцания, готовое угаснуть каждую минуту, острое ощущение неповторимости этих прекрасных мгновений составляют особенность эмоционального строя первой — ре-мажорной темы *Andante comodo*. Это — Lied о красоте земли, тихо напеваемая и стремящаяся лишь к одному — не быть прерванной. Символом этого настроения становятся ее интонации — трихордные бесполутоновые обороты (м. терция, б. секунда, ч. кварта чаще на III—V—VI ступенях) и их двухзвучные отрезки¹:

150

3-й т. 5-й т. 7-й т. 12-й т. 13-й т. 14-й т. 54-й т. 52-й т.

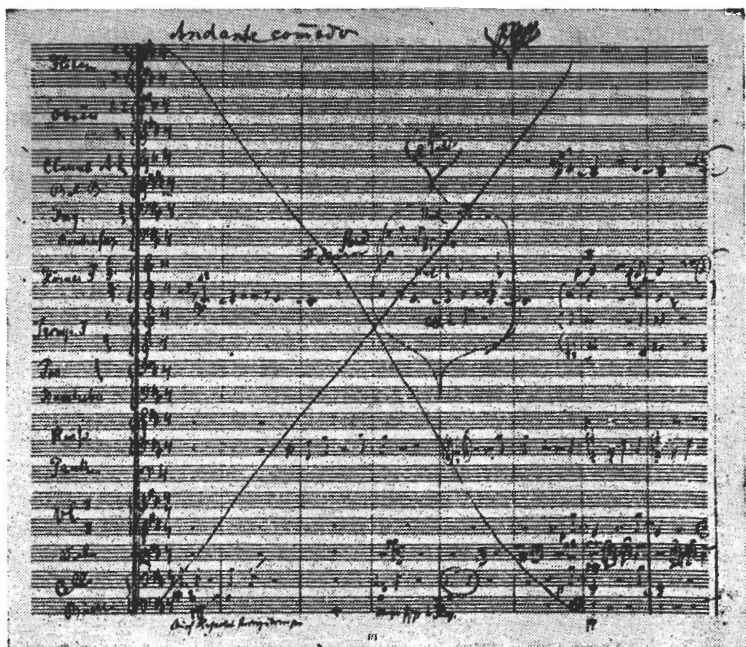
Hr. Hr. Hr. Hr. Hr. Hr. Hr.

Resonanztisch 2. Br. pizz. pp 1. Br. p² 2. Vl. 2. Vl. 2. Vl. 1. 2. Fag. sf p 1. Vl. м. 2. 6. 6. cresc. p aber ausdrucksvoll

Многие из этих оборотов сцеплены с мотивом восходящей и нисходящей сексты, с малосекундовым диатоническим ходом, не нарушающими созерцательного настроения музыки.

Тема, сущность которой — бесконечность возобновлений, бесконечность поворотов и освещений, разворачивается в беспрестанной смене вариантов. В этом вариантном потоке, ни разу не воспроизводящем уже звучавший крупный контур, устойчивы и узнаваемы лишь мельчайшие частицы — интервалы. Интервал персонифицируется до значе-

¹ В связи с тем, что в издании Девятой симфонии партитурные цифры расставлены редко и не могут служить ориентиром, советуем читающему пронумеровать в партитуре такты.



Партитурные наброски I части Девятой симфонии. Факсимиле 2

ния мотива и способен к эмансипированной жизни в ткани на правах мотива-импульса. Таких кратчайших мотивов-импульсов в теме D-dur довольно много:

мотив примы с двумя ритмическими рисунками (см. пример 151, мотив *b*, виолончели, валторна);

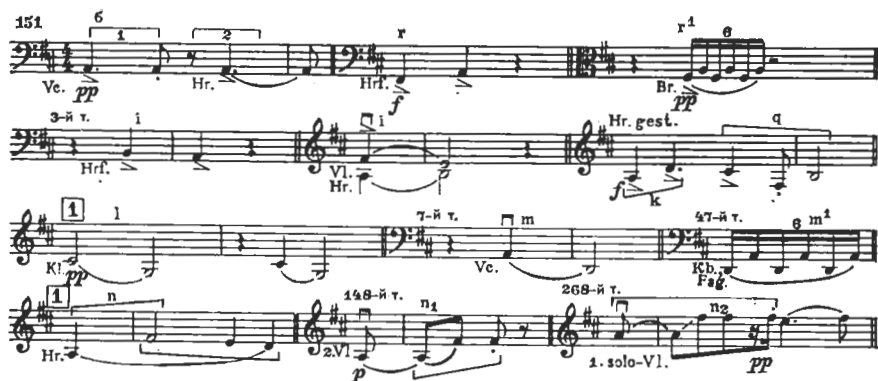
мотив малой терции в разных ритмических вариантах (мотив *r* — арфа, *r*^I — альты);

мотив большой секунды (*i*) и встречное движение двух больших секунд (скрипки, валторны);

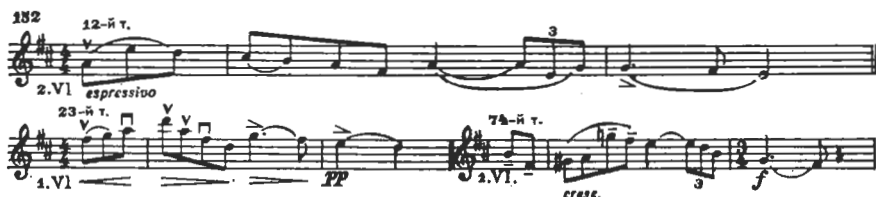
мотивы чистой кварты (*k*), тритона (*l*), чистой квинты (*m*);

мотив большой сексты — обращение мотива малой терции (*n*).

Все эти интервалы ложатся в основу многочисленных трихордных оборотов: 1) терцово-секундового (мотив арфы — *p* — см. пример 150, *p*^I — фигуры альтов), 2) кварто-квинтового (мотив *q* — см. пример 151, валторны), 3) терцово-тритонового строения и более свободных по структуре фраз, включающих большую сексту и малую секунду:



Краткость мотивов, их тембровая и ритмическая персонифицированность обуславливают своеобразные особенности начальной темы (а). От этого качества происходит прерывистость пространного изложения темы, словно приостанавливаемой долгими цезурами-вздохами, завершаемой обобщающей мелодической фразой широкого рисунка лишь в конце каждой строфы. Эти подобные откровению мягкие, простые и лиричные фразы также никогда не повторяются точно:



Вертикальный пласт фактуры в свою очередь пронизан все теми же интервалами-импульсами. В нем совершенно нет нейтрального в интервальном отношении гармонического элемента. Его отсутствие компенсируют многочисленные мелодические — трихордные обороты, маскирующиеся под гармоническую фигурацию (см. такты 5—26 раздела А, такты 47—53 проведения А¹ и др.).

Вторая тема экспозиции (b) привносит бурную активность. Ее появление после двухтактной ритурнели ознаменовано чертами, связываемыми слуховой исторической традицией с идеей фатальной обреченности. С первыми звуками темы в оркестре звучит аккорд тромбонов и тубы и тремоло литавр.

Мелодический рисунок темы создает почти физическое ощущение безмерной напряженности. Его вызывает устремленность темы к мелодической вершине, которую если и возможно преодолеть, то лишь ценой предельной активности, граничащей с экзальтацией. Подобный эмоциональный строй рождается из пластики мотивов — восходящей, в противоположность нисходящему, покоящемуся интонационному рисунку

первой темы, а также из интервального состава мелодии. Основными интервалами темы стали малая секунда (III—II, VI—V ступени минора), а также характерные интервалы — увеличенная секунда, уменьшенная кварта, не стремящиеся к разрешению, и уменьшенная септима. Вертикаль — гармоническая фигурация — также насыщена этой интервалкой (партия виолончелей, такты 34, 36, 37).

Чрезвычайно экспрессивный контур темы вызывает неумовимое ощущение обреченности активного порыва. Это — цепь вздымающихся вверх линий, в которых тема то напряженно балансирует на неразрешенных мелодических диссонансах (IV $\sharp$ — *gis*¹, VII $\sharp$ — *cis*¹), то широкими скачками касается все более высоких вершин (*f*¹, *b*¹, *d*², *e*², *a*², *cis*³, *a*³, см. такты 32—39). Броски мелодии в более высокую октаву, минующие ближайший звук, кажутся иступленными, интонационная активность — превышающей естественные возможности. Следующие за этими вспышками откаты-ниспадания мелодии, подчеркнутые посредством *glissando* струнных, обостряют трагический тонус темы:



Шестнадцатитактной теме, как и многим другим малеровским темам экспрессивно-драматического характера (см. пример 40, 144 и др.), свойствен исключительно широкий диапазон, охватывающий три октавы.

Третья тема экспозиции (с) воплощает в себе начало, которое можно назвать внеличным, фатальным. Это — маршеобразная тема трех труб (такты — 44—46), многократно в энергичном пунктирном ритме прочеркивающих ход по III $\sharp$ — III $\natural$ — II ступеням лада, прочно связанный у Малера в этом тембре с понятием судьбы (трезвучие мажора-минора во Второй, Шестой, Седьмой симфониях).

Во втором экспозиционном цикле (раздел В¹) тема с и ее варианты становятся постоянным контрапунктом к интонациям темы b, ко все возрастающей активности ее мелодических волн. Знаменателен внутренний смысл этой полифонии: темы нигде не вступают в противоборство, но образуют как бы два независимых плана. Это — не баталия с неизбежным, но ощущение его постоянного присутствия. И даже тогда, когда у струнных вырисовывается новый мотив (d, такт 92, первые скрипки) — певучая, патетическая, вновь мажорная фраза, когда в поток лирического тематизма вливается наиболее активный из мотивов темы D-dur (мотив q, такт 100), в духовых группах продолжает звучать мотив труб (с). С неодолимой силой звучит здесь и дальше, на протяжении всех повторений раздела В, особенно во второй кульминации, диалог «голосов сознания»: иступленное переживание радости жизни и — предощущение смерти. «Снова и снова заявляет оно о себе; все, что было предметом земных мечтаний, достигает здесь вершины (при этом

все время разражаются, подобно новым вспышкам, нарастания после самых нежных мест), и больше всего, конечно, в том небывалом месте, где это предощущение смерти становится уверенностью, где — посреди «„с величайшей силой“¹ испытываемой мучительной радости жизни — смерть властно возвещает о себе» (А. Берг, 99, с. 89).

Эмоциональное содержание разработки первой части — это, как нам представляется, сопротивление смерти, переданное в музыке почти натуралистическим интонационным языком. На одном его полюсе — моменты, когда жизнь словно бы находится на грани разрушения, когда кровь начинает течь медленнее, а сердце готово остановиться, страшные моменты, близкие к прострации и потере сознания, уже окутанные холодом и оцепенением. Но любовь к «милрой земле» так сильна, что находит путь к жизни через инерцию простых движений — инерцию дыхания, шага, возвращающих к солнечному свету. В этом мире чувств нет места надежде на будущее, но есть настоящее и прошлое — неисчерпаемое движение в глубь воспоминаний. И в переживании настоящего и прошлого заключена острая радость, восторг, экзальтация. Это — другой эмоциональный полюс разработки.

Строение разработки определяет не столько ее формальные разделы (можно выделить пять разделов; см. схему 43), сколько волны нарастаний, обычно завершающихся кульминациями и обрушениями, либо внезапным распадением тематизма. Подобных волн в разработке три — в разделах А^{II} (две) и А^{III}. Им предшествует вступительный — первый раздел разработки, сразу вводящий в ее эмоциональный строй.

Первые же его такты воспроизводят музыку начальной ригурнели (см. такты 1—6), на которую словно надвинулась омрачающая тень. Все мотивы-импульсы, темброво измененные, мелодически и ладово деформированные, обретают фатальный смысл. Особое значение приобрел мотив *p*, как бы символизирующий течение времени, звучащий теперь у литавр в целотонном гармоническом освещении.

Музыкальные средства, выражающие ситуацию, которая ассоциируется со внезапным ужасом, предельно пластичны и выразительны. Так, на смену прострации возникает попытка начать тему D-dur (такт 121). Сначала раздается леденящий душу рокот — фигурации басового кларнета (по звукам неполного большого минорного септаккорда), как бы стремящиеся обрести инерцию движения. И тотчас среди «осколков» каденционной фразы бывшей темы D-dur (такты 123—124) и сигналов валторн словно в мучительных усилиях, устало вступает трио тромбонов ff с сурдинами, сопровождаемое погребальными звуками тамтама (мотив *i* из ре-мажорной темы). Тихо, точно не веря себе, звучат виолончели с сурдинами, воспроизводя один из вариантов первой темы (ср. такты 130—135 с ц. 4). Последним усилием, стремящимся набрать инерцию, представляется превращение ритмически прерывистого мотива

¹ Описываемое здесь А. Бергом место находится в разработке в начале второй кульминационной зоны: такт 308, «Pesante (Höchste Kraft)».

p в равномерный, как биение сердца, песенный аккомпанемент у арфы (такт 137), пробивающийся сквозь фигурации виолончелей:



(такт 142), еще как бы бесцельно, без осмысленной мелодии, пока линия скрипок короткими ползущими движениями не подбирается к начальному *fis*¹ — и Lied начинает звучать: сначала ее ритурнель (такты 148—150), затем — собственно тема у валторны. Подобные тягостные мгновения распада темы, интонационной прострации и затем медленного или внезапного возвращения «сознания темы» наступают в разработке еще дважды. Одно из них — во втором ее разделе, после критической точки первой кульминации и интонационного низвержения, выполненного не без театральной декоративности (такт 3 после ц. 11). Другой момент падает на третий раздел разработки. Здесь разрушается интонационная целостность второй темы (*b*), и она, распадаясь на отдельные мотивы, исчезает в фоновой фигурации, остается же звучать (перед ц. 13) лишь диалог тромбонов и тубы (мотив *c*) и валторн (мотив *i*). Следующий фрагмент («Schattenhaft», *es-moll*, 12 тактов после ц. 13) воссоздает, быть может, самый мучительный по своей опустошенности миг гибели всех смыслово-тематических связей.

Этим моментам противопоставлены в разработке *Andante comodo*, как говорилось раньше, безудержные вспышки интонационной энергии, долгие, объятые внутренним горением кульминационные нарастания, либо внезапные лирические взрывы (проведение раздела В^{II}, такт 211, «Leidenschaftlich»). И всякий раз целью интонационных устремлений оказывается родственная по характеру пара мотивов (*d* и *q*), воплощающих «мучительную радость жизни» (первое кульминационное нарастание — такты 187, 196; второе кульминационное нарастание, в котором ясно возникают очертания раздела В, — такты 295, 308).

Последнее низвержение кульминации вызвало к жизни один из самых трагических эпизодов *Andante comodo* — кондукт. О нем оповещает мотив «течения времени» (*p*) у литавр *ff*, сразу же вызывающий в памяти начало разработки (ср. т. 111 и такт 2 после ц. 15). Но музыкальный материал, отесненный там воскресающей к жизни темой D-dur, звучит теперь полновластно, открывая свою сущность похоронного марша.

Ритм погребальному шествию задает мотив «течения времени», сначала еще не ясный и как бы далекий (*pizzicato* струнных), затем приблизившийся вплотную, отчеканенно и гулко звучащий у литавр, у тромбонов и тубы *staccatissimo* и вновь уходящий вдаль (колокола, арфа, струнные *pizzicato*). Композитор обратился здесь к форме *basso ostinato*, связанной в сознании с традицией старинных арий *lamento*: мотив баса (*p*) звучит в кондукте 23 раза. Так же, как «Песни об умерших детях» были когда-то предвосхищением чувств, еще не вошедших в его жизнь, но которым суждено было прийти, так и этот — последний



Партитурные наброски I части Девятой симфонии. Факсимиле 3

в симфониях Малера похоронный марш, видимо, явился для него подобным же переживанием предначертанного.

В кондукте причудливо сплелись несколько психологических планов. После того, как осознано фатальное значение оstinатного шага басов, слух начинает различать контуры темы D-dur. Она звучит, ладово и темброво омраченная, сначала у квартета валторн раструбами вверх, затем у деревянных духовых, потом (такт 337) у валторн и тромбонов в октаву. Не эту ли тему — воплощение тоски по жизни — мысленно провожает теперь ее создатель?

Но в музыке живет и другой — величный план, «рыцарственные звуки: смерть в доспехах», как называет их А. Берг (99, с. 89). С церемониальной торжественностью, присущей траурному маршу, звучат сигналы трех труб с сурдинами, затем у скрипок *martellato* и вновь у труб.

И, наконец, третий образный пласт — самый странный, вызывающий ощущение таинственности, — создают ниспадающие фразы альтов, затем скрипок с сурдинами. Они скользят вне тональных опор, вне аккорда, очерчивая ладово неуловимую линию, лишь намекающую на лейтгармонию первой части в нисходящем движении (большой минорный и большой мажорный септаккорды, такты 321—326): то ли ком-

ментарий происходящего, ведущийся откуда-то извне, то ли подспудный ход мыслей. Трудно сказать, что в музыке кондукта вызывает трагическое ощущение неумовимо иронического созерцания траурного шествия со стороны. Быть может, преувеличенность, экспрессивная обостренность жеста в каждом из образных планов в отдельности. Кондукт порождает далекие ассоциации с «маршем в манере Калло», особенно с теми его мгновениями, где шумливое веселье скрывается под маской скорби (ц. 8 и далее, ц. 17 и далее в третьей части Первой). Но теперь трагическая ирония обращена на себя самого — ирония, словно оценивающая ритуальную обязательность скорби и пышную зрелищность всякой большой похоронной церемонии.

В кондукте наступает и момент скорбного просветления. Он связан с появлением в верхнем регистре у флейт и альтов ритмически раздробленного секундо-терцового мотива (*p*), вызывающего в этом облике представление о птичьем крике и ассоциации с птичьим пением в момент страшного суда в финале Второй. Тема D-dur начинает звучать здесь не в привычной фактуре Lied, а в фактуре продолжающегося траурного марша (такт 337). Острое чувство скорби ослабевает лишь с возвращением песенного изложения темы в начале репризы, но все же остается в музыке до самого начала коды.

В репризе в теме D-dur оживает иронический жест. Ожидасмый интервал экспрессивно деформирован и подан с нарочитым динамическим нажимом: вместо большой сексты звучит увеличенная квинта, вместо чистой октавы — уменьшенная:



Невольно приходит на память другое шествие — в первой *Nachtmusik* Седьмой симфонии, с характерной для некоторых его фрагментов гипертрофией обыденного интонационного жеста.

Последнюю горечь снимает чувство резиньации, которую вносит фрагмент, отмеченный ремаркой «*Misterioso*» (такт 376). Внезапное замедление темпа, о котором речь уже шла, и переход посреди темы от большого оркестра к камерному в *pianissimo* производит эффект растворения темы. В музыке царит чувство полной отрешенности от земных деяний, мысленное устремление в ту область, где сливаются воедино общечеловеческое представление о горнем мире и субъективная мечта об убежище от суеты мира дольного, пригрезившемся композитору еще в *Andante* Шестой симфонии, убежище «в разреженном воздухе — высоко над горами — да, словно в пространстве с разреженным воздухом» (99, с. 89).

Последним возвращением в мир деяний кажется внезапная материализация второй темы (*b*), выполненная посредством включения

большого оркестра (такт 391). Вслед за этой вспышкой тематизм раздела В разрушается, распадаясь на фоновые элементы, и в течении времени наступает долгая остановка. Звук D_1 у контрафагота и контрабасов словно проводит грань в тематической жизни первой части.

В коде, темброво смягченные, примиренно звучат и мотив, воплощающий внеличное (мотив c у валторн, такт 411), и мотивы, связанные с представлением о высшей активности (мотив d у валторны, такт 408, вариант мотива q у малого кларнета in Es¹, такт 413). И когда они смолкают, в музыке остается лишь одна мысль, одно чувство. Оно воплощено в секундовом мотиве (i) и его варианте — квинтовом ниспадающем у двух кларнетов и двух валторн (такты 17 и 8 от конца). Это чувство — тихое блаженство ощущать рядом с собой «милую землю». «Как долго бы ни давала ему земля сокровища свои и каковы бы они ни были, он хочет насладиться ими: он хочет создать себе прибежище вдали от всех бедствий, на вольном воздухе Земмеринга, чтобы впитать в себя этот чистейший воздух земли — все более глубокими — все более глубокими вздохами:



чтобы сердце, — это благороднейшее сердце, какое когда-либо билось среди людей, расширялось и расширялось все больше, прежде чем перестанет биться» (99, с. 89).

Как и в «Песне о земле», посылающей людям прощальное «Ewig», в заключительных тактах первой части Девятой звучит та же краткая и бесконечно простая фраза — fis^1 — e^1 у гобоя. Ее разрешающее завершение — d^3 малой флейты — уводит куда-то в бескрайнюю высь.

Какое продолжение могла иметь симфония после подобной первой части? Что могло лежать между нею и финалом, подхватывающим и по своему раскрывающим одну из главных ее мыслей? Благословение бытию и природе? В средних частях симфонии Малер вновь захотел вернуться к жизни в двух ее аспектах, наиболее существенных для его симфонических концепций. Вторая и третья часть, скерцо и рондо-бурлеск — это вновь мир наивности и мир действия, увиденные ретроспективно, не из «бури деяний», но со стороны, извне, из некой недостижимости. Так смотрят на жизнь, когда сжигают свои корабли. В этом ракурсе эмоциональный строй скерцо предстает как прощание с наивным

¹ Малер закрепил в симфоническом оркестре конца XIX — начала XX в. открытые Берлиозом в «Фантастической симфонии» гротескные свойства кларнета in Es и широко выявил яркие динамические возможности инструмента в высоком его регистре. Оба эти тембровых компонента нашли развитие в оркестре Шостаковича. Но фраза кларнета из коды *Andante comodo* (ей сопутствует динамика *piano* и ремарка «*sehr weich geblasen*», *espressivo*) кладет начало новому осмыслению малого кларнета in Es, как инструмента, способного к выражению тонкой созерцательности и эмоциональной хрупкости.

миром народности, окрашенное сложным чувством, соединяющим в себе любовь и уничтожающую иронию.

Вторую часть Девятой симфонии Малер сопроводил ремаркой: «В темпе размеренного лендлера». В партитурных набросках¹ стоял еще подзаголовок «Scherzo», затем вычеркнутый, появлялась надпись «Menuetto infinito» («бесконечный менуэт»), также в конце концов снятая. В партитуре и набросках время от времени мелькает и надпись — «Walzer». Но композитор все же уклонился от однозначного определения жанра второй части, музыка которой свободно включает в себя все эти жанровые грани малеровских скерцо.

Обращенный в минувшее «бесконечный менуэт» воспринимается как антитеза лендлеру Первой симфонии, как бы повернутому в будущее, символизирующему «весну без конца»². Между этими двумя частями пролегла целая жизнь. Быть может, поэтому во второй части Девятой сменяющие друг друга танцы — лендлер, вальс, менуэт, воскрешая длинную цепь малеровских симфонических скерцо, предстают такими, какими может увидеть их оценивающий, иронический взгляд.

Ремарка Малера в начале партитуры — «Etwas täppisch und sehr derb»³ — как нельзя лучше определяет характер музыки первого раздела⁴. Начальная тема — источник бесконечных вариантов и вариаций — в своей простоте, почти примитивности неотразима, как формула: одноголосный отрезок до-мажорной гаммки, дважды избегающей вверх (альты, фаготы staccato) и забавно чинный каденционный оборот у хора четырех кларнетов (3Kl., 1B-Kl.), комично подчеркнутый форшлагом и sforzando (такты 3—4). Многократно, со смаком возвращаясь в дальнейшем к этому каденционному обороту, композитор обыгрывает его во все новом тембровом освещении, изобретая остроумные гармонические обманы — «подсовывая» вместо ожидаемого C-dur то E-dur (такт 373), то c-moll (такт 526). В следующем колене (всего их восемь) появляется вторая тема, звучащая «Wie Fiedeln»⁵, как наигрыш деревенского скрипача. Неуклюжесть и добродушие сквозят в каждой фразе этого наивного танца, в зычном, грубоватом тоне скрипичного баска, подчеркнутым штрихами п п v, в волыночной квинте виолончелей. Как безыскусственны, забавны аккорды трех валторн с форшлагом (с — е — g, ц. 17)! Но какого искусства требует это безыскусственное сплетение из нехитрых линий, иногда из напевов йодлей (такт 5 после ц. 18, партия валторны), затейливого полифонического узора. Второй танец (Темпо II) — это блестящий, огненный вальс в духе третьей ча-

¹ В 1971 г. в Universal-Edition было издано факсимиле партитурных набросков трех первых частей Девятой симфонии Малера, подготовленное к печати Э. Ратцем. В 1923 г. эта рукопись была подарена Альмой Малер Альбану и Елене Берг; в ответ на это Берг передал вдове Малера отрывок из партитуры «Вошека».

² См. с. 50.

³ Täppisch — неуклюжий, неотесанный; derb — простой, грубый, дюжий.

⁴ О форме второй части см. на с. 404—405, а также схему 53.

⁵ Как пиликанье на скрипке (нем.).

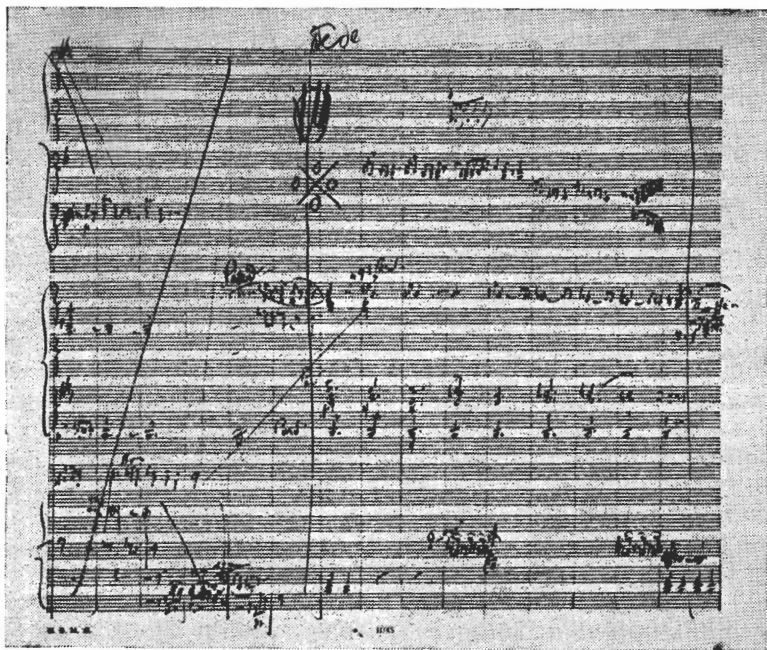
сти Пятой симфонии. Тембр струнной группы после сухой отчётливости Темпо I, темпераментные акценты на третьих долях такта придают музыке особый шарм. Но наибольшего блеска и импозантности вальс достигает в ми-бемоль-мажорном колене. Начинаясь в басах у трех тромбонов и тубы, тема с тяжеловесной стремительностью вырывается в высокий регистр, охватывая пять октав. Этот необычайный размах целого подтверждается в каждом мотиве, особенно в нисходящих скачках на октаву, дециму, две октавы. В репризе тема вальса (раздел C) получает свою середину — концертного характера тему (CDC¹), оркестрованную *tutti*. В самой же вальсовой теме композитор находит новый способ сохранить чуть ироничную помпезность: танцевальная формула («эс-та-та») поручена тесно расположенным аккордам медных инструментов:



В месте появления Темпо III (*Ländler, ganz langsam*) в рукописи стояла надпись *Menuetto* (стр. II/25 и II/30 факсимиле). Благодаря резкому замедлению темпа теме лендлера при всех ее появлениях сопутствует полный странного очарования эффект. Тема, в которой узнаются очертания комично неуклюжей, но энергичной музыки начальных колен (партия фагота, у скрипок — последовательность III—II ступеней из каденционного оборота), меланхолично замирает в своем движении, словно бы отодвинутая вдаль и долго, пристально рассматриваемая. Ускорение темпа (Темпо I), напротив, словно бы приближает ее к нам. Лирическая метаморфоза мотивов лендлера, делающая их неузнаваемыми, становится в эти мгновения объектом изысканной темповой игры.

Однако в течении второй части наступает момент, когда сквозь добродушный юмор, сквозь поэтизирующую идиллию проступает трагическая гримаса. Краткая кульминация коды (ц. 27) ничем не напоминает кульминации-прорыва с вторжением «третьей силы» из скерцозных частей Второй, Третьей, Пятой симфоний. Она проводит в музыке резкую ладово-интонационную черту — тритон между c^3 — fis^2 , вслед за которой впервые в скерцо появляется минор и все хорошо знакомые мотивы ладово и темброво омрачаются.

Этот перелом принес внезапное трагическое ощущение, что менуэт все же кончится. Следующий раздел коды — одна из самых сильных в творчестве Малера страниц, неповторимых по зловещей ироничности, саркастически развенчивающей только что с грустью и юмором созерцаемый мир. Ансамблевая инструментовка с характерными соло подчеркивает в музыке черты мрачной фантастики. Конец скерцо увенчан последней блестящей юмором — избегающей по звукам тритона (fis — c) гаммой у малой флейты и контрафагота.



Партитурный набросок II части Девятой симфонии. Факсимиле 4

Третья часть Девятой — рондо-бурлеск — драматический центр цикла. Это — единственная часть симфонии, посвященная деяниям, борьбе. Однако борьба и деяния предстают здесь как злой бурлеск, как враждебное жизни *regretum mobile*. Активность малеровских драматических сонатных *allegro* (таких, как первые части Второй, Шестой, как вторая часть Пятой), словно переместилась в скерцо и обрела здесь отрицательный заряд огромной силы. И сама природа тематизма рондо-бурлеска, и выбор ее тональности (напомним, что *a-moll* — тональность драматических главных партий во второй части Пятой и в крайних частях Шестой) красноречиво свидетельствуют об этой эмоциональной преемственности. Но и типические признаки скерцо здесь достаточно сильны. О них говорят танцевальные ритмы, проникающие даже в начальный — наиболее драматический раздел рондо-бурлеска, противопоставление двух тем, напоминающее контраст крайних частей скерцо и его трио (разделы А и В; см. схему 45).

Однако неповторимость рондо-бурлеска в цепи малеровских скерцо заключается как раз в темповом единстве контрастных по характеру музыки тем, по-новому переосмысляющем ставшее привычным соотношение музыки скерцо и трио. Ведь в скерцо Третьей,

Четвертой, Пятой, Шестой симфоний Малера эмоциональный мир трио — мир наивности или ностальгии по наивности, находится вне досягаемости динамического *regretium mobile* и представляется своего рода освобождением от него; внезапное замедление темпа в трио и известная свобода выбора этого темпа для дирижера подчеркивает это противопоставление. Иное в рондо-бурлеске. Композитор требует здесь единого тотально равномерного движения, которое при смене единицы отсчета (*L'istesso tempo*, $\text{♩} = \text{♩.}$) не выходит из одной темповой системы, из неизменного для скерцо и трио ритма дирижерской палочки¹.

Предписанное Малером темповое подчинение музыки трио духу *regretium mobile* как бы отказывает миру наивности в иллюзорной возможности разрешить трагическую безысходность суеты сует. То и другое предстает в музыке Малера (если исполнять ее в правильных темпах) как лихорадка деятельности. И освобождение от нее мыслится лишь в одном: нужно обрести себя вне этого мира бессмысленной, бездуховной деятельности, вернувшись к природе, без горечи подчиниться закону ее циклического обновления. Этот исход открывается в эпизоде рондо-бурлеска, пресекающем на время *regretium mobile* и впервые на всем протяжении третьей части приносящем замедление темпа. Это — центр интонационной фабулы, содержащий в себе завязку темы финала, олицетворяющей в Девятой «тему ответа».

Данный Малером в третьей части заголовок — рондо — способен поставить в тупик, потому что в крупном плане форма рондо весьма относительна. Скорее это излюбленная в средних частях цикла двойная трехчастная форма вариационного типа (см. схему 45). Черты рондо видны в чередовании разделов, в котором В и В^I играют роль эпизодов. Значительно ярче принцип рондо ощущается внутри разделов А, А^I, А^{II}, в которых рефрен (а) сменяется темами-эпизодами (b, c).

Рондо-бурлеск Девятой — в каком-то смысле антитеза двум другим частям симфоний Малера, где название жанра вынесено в подзаголовок: рондо-финалам Пятой и Седьмой симфоний. Но если там рефрен был олицетворением обретенной гармонии мироощущения, то в Девятой он стал воплощением дисгармонического начала.

Воскрешая тематизм второй части Пятой симфонии (ср. мотив *p* из рондо-бурлеска в примере 157 а и мотив *n* из Пятой в примере 45), музыка рефрена и вступления порождает и свойственный второй части Пятой характер изложения. Его отличает почти маниакальная устремленность, создаваемая очень быстрым темпом, *fortissimo*, и судорожная импульсивность отдельных кратких мотивов, разделенных между собой паузами либо протянутыми нотами (см. пример 157 а). Прерывистость полимотивного изложения, его контрапунктическая насыщенность подчеркнуты тембровой персонификацией мотивов и линий, достигающих порой исключительной динамической интенсивности. Каждый из мо-

¹ Начало темы трио у скрипок к тому же представляет собой точное ритмическое увеличение мотива виолончелей в конце раздела А (такты 107—108).

тивов темы рефрена эмансипируется в дальнейших проведениях первой темы. Заложенная в ней потенция к мотивной разобщенности и разорванности словно реализуется в рефренах: мотивы нередко экспонируются в ином порядке, создавая между собой иные связи, в ткань включаются новые мотивные образования.

Эпизод с (2 такта до ц. 30), построенный на мотиве *q* (см. пример 157 б), усиливает жанровые черты. Четырехголосная хоральная фактура с преобладанием струнных *forte*, чередование протянутых половинных нот и ритмических фигур, включающих острые восьмые, разделенные паузами, вызывают в памяти некоторые маршевые темы рондо-финала Седьмой (ср., например, ц. 227 Седьмой и ц. 30 Девятой). Однако в рондо-бурлеске и подобного рода эмоции включены в круг маниакальной активности.

Важнейшим моментом, с точки зрения драматического развертывания рондо-бурлеска, представляется двойная fuga, прерываемая разделом B^I и опять возобновляемая (рефрены a^{IV} , a^V). Она воспринимается как символ враждебной человеку энергии и активности. Динамические оттенки, штрихи, артикуляция, предельная тембровая отчетливость линий придают музыке подлинную агрессивность.

Рефрен a^{IV} представляет собой двойную fuga с совместной экспозицией. Обе ее темы построены на различных мотивах рефрена *a*. Особенно интересна вторая (*w*), трансформированная из мотивов *u* и *v* и темброво раздробленная (см. пример 157 в):

Начальный ее звук — I ступень, нередко опускаемый композитором, обычно звучит у другого тембра и в другом регистре¹.

Накладываясь на трио (раздел B^I , такт 303), двойная fuga вновь овладевает изложением, однако в ней происходит существенная переме-

¹ При появлении темы *w* у трех фаготов (ц. 34) ее начальный звук слышится у литавр (*D*); в другом случае (такт 216) I ступень вырисовывается в первой теме — у первых скрипок. В то же время в обращенном проведении у скрипок (ц. 34) или у валторн (такт 311) тема звучит полностью.

на: первая тема замещается новой — одной из тем финала (такт 320, гобой, первые скрипки). Подмена символична: воплощающая суету сует музыка рефрена уходит из действия, уступая место «теме истины», которая пока еще подчинена общему темпу движения и тембровой колючести фуги. Вскоре fuga прерывается музыкой эпизода, играющего в драматургии симфонии исключительную роль.

Его визионерский смысл выявлен с истинно театральной наглядностью посредством замедления темпа и появления тремолирующей педали скрипок в высшем регистре (a^3), периодически растворяющейся и вновь вводимой таинственно звучащими пассажами скрипок и арфы (в эпизоде — семь таких фактурных импульсов). На этом звуковом «заднике» происходит диалог тем: второй темы фуги и одной из тем финала, то есть темы деяния и темы ответа.

Тематизм финала обретается здесь в долгих, многократных пробах мелодической линии, в поисках и оценке возможного ее тембра. Сначала услышана интонация группетто в каноне трубы и флейты (такт 352). Но «тема ответа» стремится к целостному и многоголосному воплощению. К нему она приближается дважды (в такте 394 и в такте 484, см. схему 42), достигая, наконец, не только известной синтаксической целостности, но и нужного тембрового облика — струнные *divisi*.

В момент вслушивания в тему финала (в четвертой части — см. схему 42 — найденные в рондо-бурлеске фрагменты будут нести функцию заключительного дополнения к теме А) в диалоге тем возникает и один из мотивов второй финальной темы (такт 438), воплощающий резиньяцию:



Временами в интонации финального мотива, построенного на группетто, проскальзывает колючая ироничность, присущая некоторым разделам бурлеска (такт 444, кларнет и малый кларнет). К концу эпизода в диалог вступают мотивы рефрена (мотивы *o*, *p*, *s*, такт 472) и вариант мотива «течения времени» (*r*, такт 500, арфа).

Диалог тем в эпизоде рондо-бурлеска, оставляющий вопрос о выборе «темы ответа» открытым, прерван внезапным возвращением музыки рефрена. Ускорение темпа, начавшееся в первых тактах коды и доходящее до *Presto*, создает в музыке лихорадочное ощущение амока.

Эмоциональное содержание финала предстает в концепции Девятой симфонии как освобождение от мира деяний. Это — внутренний диалог, в котором страстное переживание красоты и гармонии сущего, олицетворяемых теперь одной лишь природой, сменяется все более ясным предощущением смерти, которая также часть природы, но и конец земной жизни; и потому ее надо отсрочить, оттянуть, «чтобы еще и еще раз до глубочайшей глубины насладиться жизнью, природой» (А. Берг). Финал Девятой, как и финал «Песни о земле» — тоже «Прощание», высказанное, однако, не песенно-симфоническим, но чисто оркестровым интонационным языком. Вместе с тем финал Девятой является и новым звеном в цепи малеровских *Adagio*, цепи, тянущейся через Третью, Четвертую симфонии. Это — словно бы воскрешение духовного мира финала Третьей, его продолжение, но «с другим концом». Если финал Третьей олицетворял «середину жизни», то финал Девятой воплощает в себе конец жизненного пути, прощание с жизнью.

Возвращение к образному миру заключительной части Третьей и иной ответ на те же вопросы звучат в финале Девятой постоянно. По сути, в ней мы находим то же тембровое и фактурное претворение излюбленной Малером в средних частях двойной трехчастной формы. Перед нами тот же тип контраста основных разделов А и В: струнная группа и — деревянные духовые, лишь поддержанные смычковыми; хорал и — полифоническая ткань; насыщенность, полнокровность звучания и — его истонченность. И в то же время в самих темах финала Девятой произошел разительный перелом.

Отличны начала хоральных тем (А). В финале Третьей восходящий ямбический квартовый ход $a - d^1$ дает импульс к последующему исполненному силы торжественному восходящему мелодическому движению в первом восьмитакте вплоть до d^2 , продолженному затем в репризе темы (ц. 2—3). Тему финала Девятой, напротив, отличает нисходящая устремленность всех голосов ткани — и начального хода мелодии по III—II—I ступеням, воскрешающего интонацию «Ewig», и средних, и басового голосов фактуры первого двутакта. Заметную эволюцию претерпел и эмоциональный строй темы второго раздела. Еще не осознанная в финале Третьей и отгесненная на задний план элегической лирикой и лишь предчувствуемая в тот момент отрешенность от земных эмоций (фрагменты темы *i*, ц. 13, 16) созрела в финале Девятой в отчетливое знание, в уверенность, в приятие своего удела. И потому отрешенность и резиньяция господствуют в музыке средних разделов финала Девятой.

Наконец, различны исходы музыкального развития — коды финалов: в Третьей — апофеоз темы, в Девятой — ее истаивание (ремачка композитора — «*ersterbend*», «умирая»).

Финал открывает монологическая фраза унисона скрипок. Каждая ее деталь — восходящий октавный ход с пунктирным ритмом, интонация группетто, нисходящий тетрахорд — представляет собой квинтэссенцию тематизма последней части, а медленный темп и грудное звучание скрипичного баса (игра *sul G*) придают вступительной фразе особую зна-

чительность. И вслед за этим призывающим ко вниманию *molto* начинается тема, соединяющая в себе торжественность и не чуждую экзальтации экспрессию, тема — хвала жизни, которая «была так прекрасна». Исполненный величавого спокойствия хорал словно излучает внутреннее свечение, придающее ему исключительную эмоциональную напряженность. Эту неповторимую атмосферу внутреннего горения создает и сам тембр струнного квартета, кантилене которого предписан в партитуре «сильный тон», и медленное движение темы из низкой тесситуры скрипок в высший регистр (такты 23—27), достигаемый не плавными, уверенными линиями, но всегда скачками, выявляющими порыв и усилие. При этом композитор прибегает к выразительному вариантному изменению нисходящих линий темы. Вводя или снимая октавную транспозицию отдельных звуков, он достигает либо высвобождения эмоциональной энергии в мелодической фразе — напор энергии словно выбрасывает, выталкивает группы звуков на октаву вверх, — либо, наоборот, сникания энергии, когда октавные транспозиции опадают:



Накаленность фактуры создают и полифоническая энергия средних голосов, находящая выход в мотиве группетто, и форшлагами взятая гармония. Двойные ноты и арпеджированные аккорды струнных в духе баховской техники письма для солирующих скрипки и виолончели придают вертикали гармоническую полноту.

Антитеза начальной теме — музыка среднего раздела (В) зарождается еще в недрах хорала (такты 11—12), когда в образовавшейся фактурной лакуне на фоне замирающего мелодического *des*¹ сухо и мертвенно звучит в басу одноголосная мелодия фагота. Видение темы прерывается музыкой первого раздела (А) у струнных (такт 13 вплоть до такта 28, где новый материал, наконец, обретает целостность в разделе В). Эта новая музыкальная мысль, навевающая представление о разреженном горном воздухе, нагруженное у Малера особого рода символикой, представление о предошущающем мире запредельного приковывает внимание огромным охватом звукового пространства и в то же время бесплотностью, эфемерностью фактурных очертаний.

Тему начинают басы (контрафагот и виолончели в октаву, такт 28) и первые скрипки с разрывом в четыре с половиной октавы. Вступление солирующего альтя, а позже (такт 40) ансамбль голосов в струнной

группе образуют три высотных пласта, столь же изолированных в тесситурном отношении. Натуральный минор и динамика — *piano*, *pianissimo* — придают мелодическим линиям аскетичность и бесстрастность. Полимелодическая фактура срединных разделов (B и B¹) с особого рода полифонической техникой реальных и иллюзорных фугато и канонов, с расчленением и взаимными перестановками отдельных мотивов делает предельно осязаемой характерную для темы эмансипацию тембровых и пространственных пластов.

Композицию финала Девятой определяет развитие начальной темы, неуклонно нарастающее вплоть до кульминации, подобной электрической вспышке (такты 118—125), дающей выход избытку внутреннего жара, и затем столь же неуклонное утончение и истаивание чувства. Однако эта эмоциональная волна лишена постепенности в изменении градаций; она изобилует бурными вспышками чувства. Эти моменты, связанные с внезапным включением струнных после срединных разделов, уступают место мгновениям экстатического просветления, озарения (они наступают в заключительных дополнениях к теме A, такты 73, 148). Постепенность в рисунке этой волны измеряется постепенностью вышших точек, она прерывиста и поэтому особенно динамична. Лишь кода (такт 148) приносит плавность эмоционального *decrescendo*, сводящего на нет едва теплящуюся тематическую энергию. Музыка коды проникнута тем чувством тихого изумления «перед новой прелестью старой жизни» (40, с. 433), тем ощущением безграничной любви к благословенной земле, которое освобождает прощание от горечи. Это чувство сквозит в каждой фразе коды, темы которой постепенно теряют и хоральную полноту фактуры, и мелодическую целостность. Дыхание становится короче, и некогда долгие фразы теряют мелодическую непрерывность, расчлняясь паузами-вздохами на отдельные, все более краткие мотивы. Постепенно уходят из музыки все частности, и остаются звучать лишь два заветных мотива — группетто в разных ритмических

обликах (♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ | ♩. ||) и оборот, близкий к про-

щальному «Ewig» — III—II ступени, застывающий на тонической терции. Бессчетно, бесконечно повторяются они, пока не замирают на устах.

Девятая была последней законченной симфонической концепцией Малера. С удивительной естественностью, присущей лишь явлениям природы, завершал он свой жизненный круг от весны без конца и без края через бури деяний, через зенит пророческого сознания гармонии к раннему закату. И когда земной путь человека представился ему близким к окончанию, композитор обратился к мифу, которому одному лишь было дано продолжить готовую прерваться связь времен.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ

Дав руку мне, чтоб я не знал сомнений.
И обернув ко мне спокойный лик,
Он ввел меня в таинственные сени.

Данте. «Божественная комедия».
Ад. Песнь третья.

Между окончанием Девятой симфонии и последней болезнью Малера в феврале 1911 г. прошло полтора года. Это были, вероятно, самые напряженные месяцы его жизни, каждый час которой строго регламентировался. «Огромная нагрузка (она напоминает мне венские времена), — писал композитор из Нью-Йорка, — ...позволяет мне делать только четыре дела: дирижировать, писать музыку, есть и спать» (40, с. 280). Все время композитор мечтал лишь о том, чтобы, обеспечив будущее семьи, покинуть Америку и «где-нибудь почувствовать себя дома, жить там и работать (а не прозябать и работать)» (40, с. 288). Этим домом чаще всего виделась Вена: Малер строил планы, мечтал о доме с садом на Высокой Варте или в Гринцинге (40, с. 433). Финалом перегрузки оказался контракт на сезон 1910/11 г., согласно которому Малер должен был дать 65 концертов вместо предполагаемых 45. Болезнь помешала ему довести их до конца. В апреле Малера перевезли из Америки в Париж лечиться сывороткой, а в мае, незадолго до смерти, он настоял на том, чтобы вернуться в Вену. По иронии судьбы его похоронили в Гринцинге.

Такова была внешняя канва биографии Малера в последние годы. Что же касается его внутренней жизни, то ее течение не совпадало с путями внешней деятельности. «За его разговорами, — вспоминал Бруно Вальтер, — скрывалось душевное возбуждение, которое заставляло его от самых разных интеллектуальных и моральных тем вновь и вновь возвращаться к метафизическим вопросам... Я мог бы назвать это состояние своего рода «дорожной лихорадкой души»; лишь время от времени оно уступало место прекрасному спокойствию» (40, с. 433). Но, как всегда, единственным подлинным зеркалом его духовной жизни оставалось творчество.

В 1910 г. судьба даровала Малеру последнее лето в Тоблахе. Здесь, в «домике для сочинения», шла работа над Десятой симфонией. Незаконченная ее рукопись не только скрывает в себе одну из самых значительных художественных концепций композитора, не только свидетельствует о новом этапе его позднего творчества, но и таит в себе потрясающий человеческий документ, в котором композитор наедине с самим собой, не рассчитывая

на посторонний взгляд, с предельной импульсивностью лихорадочно набрасывал и музыкальные идеи, и просто мысли, связанные с теми настроениями, которые владели им тогда в связи с сочинением Десятой симфонии.

Публикация этой рукописи невольно оказалась равноценной опубликованию дневников или писем. Подобная публикация, на которую сам он никогда не дал бы санкции, освещает сокровенный внутренний мир композитора. Но люди привыкли считать, что все формы духовной и душевной жизни великого художника должны стать их достоянием. Так стали доступны постороннему глазу внешне полубесвязные слова, в которых художник пытался запечатлеть душевные движения, давшие импульс творчеству. Подобным образом можно расценить авторские пометки в нотном тексте. Они конкретизируют ассоциативный круг музыки, который, видимо, был бы затем скрыт от постороннего взгляда, закончи Малер свое произведение. Эти мрачные ассоциации отчасти вращаются вокруг общечеловеческих символов страдания и скорби, связанных с представлением об аде и чистилище¹, с последними словами распятого Христа², отчасти — вокруг собственных мыслей. И, конечно, эти надписи ни в коей мере не могут быть названы программными.

В течение нескольких лет после смерти Малера его незавершенное сочинение оставалось неизвестным музыкальному миру. Жизнь Десятой симфонии началась через 13 лет после того, как умер ее создатель. Эта необычная жизнь по-своему трагична.

Впервые об оставшихся эскизах Десятой симфонии и их значении в творчестве Малера сказал Арнольд Шёнберг в «Пражской речи» в годовщину смерти композитора — 18 мая 1912 г. Через 12 лет — в 1924 г. — в Вене издательством «Жолнаи» было опубликовано факсимиле рукописи симфонии, состоящей из пяти частей, и 8 листов с эскизами. 14 октября того же года наиболее законченные первая и третья части симфонии были исполнены в Вене под управлением Франца Шалька в анонимной оркестровой редакции³. В этой редакции, где не были указаны многочисленные отступления от текста Малера, две части симфонии были опубликованы в 1951 г. в Нью-Йорке издательством «Associated Music Publishers».

Шестидесятые годы были чреваты событиями, решительным образом изменившими дальнейшую судьбу Десятой симфонии. Английский музыковед Дэрик Кук предпринял попытки реконструировать Десятую симфонию по оставшимся эскизам⁴.

¹ На титульном листе третьей части стоит надпись *Purgatorio* (Чистилище), рядом зачеркнуто слово *Inferno* (ад). Подобный же строй мыслей породил надписи на титульном листе Четвертой части (по-немецки).

² В рукописи *Purgatorio* вписана строка из Евангелия от Матфея, гл. 27.

³ Эрнст Крженек, которому приписывали эту редакцию, отказывается от нее. Д. Кук предполагает (70, с. 354), что редакцию подготовил сам Ф. Шальк.

⁴ 19 декабря 1960 г. первый (незаконченный) вариант его реконструкции прозвучал под управлением Бертольда Гольдшмидта по третьей программе Би-би-си. После исполнения Д. Кук продолжал работать над партитурой, закончив ее в 1963 г. В этом

Параллельно с работой Д. Кука велось исследование рукописи Десятой Международным Малеровским обществом под руководством президента Эрвина Ратца. В 1964 г. это общество, завершив необходимую текстологическую работу, выпустило в издательстве «Universal-Edition» том собрания сочинений Густава Малера (том XIa) с Adagio — первой частью Десятой симфонии, восстанавливающей оригинальную версию. А в 1967 г. Э. Ратцем было переиздано факсимиле рукописи (Verlag Walter Riche, München; Laurin-Verlag, Meran), дополненное новыми, дотоле не изданными листами эскизов (всего 53). Наконец, в 1971 г. появился косвенный аргумент в споре о судьбе Десятой: факсимиле партитурных набросков трех первых частей Девятой симфонии Малера, изданное Э. Ратцем в «Universal-Edition».

Появление реконструкции Д. Кука и выход в свет факсимильных материалов Десятой буквально раскололи музыкальный мир. Дискуссия захватила композиторов, дирижеров, музыкальных ученых, критиков, широкую публику. С одной стороны, поднялась волна энтузиазма, восхищения музыкой, такой прекрасной, такой захватывающей даже в этом, пусть незавершенном виде. Работа Д. Кука расценивается как «подвиг логического мышления», как подвиг музыковедения. Дирижер Юджин Орманди исполняет с Филадельфийским оркестром партитуру, подготовленную Д. Куком, исполнение записывается на пластинку (США, Columbia), которая расходуется по всему миру.

С другой стороны, раздаются призывающие к осторожности, скептические, протестующие либо осуждающие «пятичастный вариант» голоса. «Поскольку нам остается лишь сожалеть, что Малеру не удалось завершить это, бесспорно, наиболее значительное свое творение, завещание крупнейшего симфониста нашего столетия, — писал Эрвин Ратц, — даже мысль об окончании чужой рукой абсолютно недопустима для нас. Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн и Эрнст Кржженик прекрасно знали эти наброски и всю свою жизнь даже не допускали такой мысли; только Малеру было понятно то, что начертано на этих страницах, и даже гений не сможет разгадать, как должен был выглядеть окончательный вариант» (1964 г.; 88, с. 329).

«Обладание этими эскизами, — писал Теодор Адорно, — есть благоприятнейшее осуществление надежд, которые можно было питать в связи с Десятой. Даже первую часть следовало бы почитать скорее чтением про себя, нежели публичными исполнениями, в которых незавершенное по необходимости становится несовершенным. Во всяком случае, тот, кто умеет в музыке различать возможное и осуществленное, кто знает, что даже величайшие творения могли бы стать чем-то иным, большим, нежели то, чем они стали, — тот будет погружаться в исписанные почерком Малера страницы, движимый решимостью, но вместе и страхом, с тем благоговением, которое подобает возможному больше, чем

виде Десятая была исполнена 13 августа 1964 г. в Альберт-холле Лондонским симфоническим оркестром под управлением того же Б. Гольдшмидта.

осуществленному. Прекрасное факсимиле близко искусству графики; и вести себя с ним пристало так же, как ведет себя рука, одиноко и бережно следуя за графическими линиями» (1969 г.; 65).

Американский дирижер Леонард Бернштейн не считал возможным включить пятичастный вариант Десятой в записанное под его управлением собрание симфоний Малера, которое было выпущено в 1967 г. фирмой Columbia records. Сам Бернштейн писал по поводу этой симфонии: «По-моему, у меня есть достаточно оснований сомневаться в том, что я когда-либо приму так называемую Десятую симфонию... Я часто с удивлением спрашивал себя: что случилось бы с Малером, не умри он таким молодым? Окончил бы он Десятую симфонию более или менее в том виде, какой она имеет в нынешних «редакциях»? Отшлифовал бы он ее? Действительно ли есть в ней признаки того, что он перешел бы холм и стал лагерем рядом с Шёнбергом? Все это — одно из самых увлекательных «что если бы» истории» (69, с. 54).

Что же представляет собой рукопись Десятой симфонии, вызвавшая столь различное к себе отношение? Какова степень ее законченности с точки зрения целостной композиции и разработки деталей?

Рукопись симфонии содержит в себе пять частей, складывающихся в оформленный, на первый взгляд, цикл:

I	II	III	IV	V
Adagio	Scherzo-Finale.	Purgatorio	Scherzo	Finale
	Schnelle	Allegretto		Einleitung. Al-
	Vierteltn	moderato		legro moderato
Fis-dur	fis — Fis	b-moll	e-moll — d-moll	d-moll — Fis-dur

Однако этот цикл несет на себе следы едва законченного (а может быть, и еще не завершившегося) становления. Оно ощущается в зафиксированной рукописью измененной нумерации частей и их названий. Так, на титульном листе второй части стоит заголовок черными чернилами: 2. Scherzo-Finale и римская цифра II синим карандашом (по мнению Э. Ратца, это — более поздняя стадия работы, см. 95). На титульном листе Четвертой части имеются следы нескольких стадий, определяющих место этого скерцо в цикле: 1) 1. Scherzo (1. Satz), надпись чернилами; 2) 2. Satz, надпись чернилами; 3) Finale, надписи чернилами и синим карандашом. Все эти подзаголовки зачеркнуты, и синим карандашом написана римская цифра IV. Итак, три части цикла поочередно предназначались стать финалом: вторая, четвертая, пятая. Более ранним вариантом, видимо, был четырехчастный цикл (без пятой части), порядок частей в нем менялся и сейчас может быть восстановлен лишь гадательно.

Тем не менее пятичастный вариант цикла уже обрел первые характерные для Малера признаки завершенности. Один из них — интонационная фабула, важнейшие нити которой тянутся, как обычно, к финалу. Так, в Allegro moderato пятой части (с. 3 пятой части факсимиле) воз-

никает реминисценция темы из средней части *Purgatorio* (с. 3 третьей части факсимиле). В коде финала (с. 7 пятой части факсимиле) Малер ввел реминисценцию из наиболее напряженного раздела *Adagio*: музыку кульминации (такты 203—208), обрамленную вариантным и точным изложением одноголосной темы вступления на фоне протянутого *a*² у трубы. Можно предположить, что интонационная фабула возникла на самом последнем (из успевших быть) этапе работы над симфонией, когда композитор остановился на пятичастном варианте цикла.

Второй признак известной завершенности Десятой — развитые мотивные связи всех частей; особенно существенно родство темы *Purgatorio* и финала (факсимиле пятой части, с. 1, такт 8).

И все же, если бы композитору удалось завершить Десятую, в ней могли бы появиться существенные новые звенья интонационной фабулы, отсутствующие на предварительном этапе работы¹. Обращает на себя внимание мало характерная для Малера тональная замкнутость цикла (*Fis-dur*), связанная, видимо, с концепцией симфонии.

Если форма цикла Десятой, по всей вероятности, открыстализовалась, то говорить о том же по отношению к форме отдельных частей представляется нам опрометчивым. Одна из существенных предпосылок в аргументации Д. Кука та, что «...так называемые наброски в действительности представляют собой законченный план — подробнейший эскиз пятичастной симфонии в *Fis-dur*, непрерывный на всем протяжении, даже если непрерывность поддерживается иной раз одной-единственной мелодической линией в верхнем голосе», что «все содержание симфонии налицо — каждый этап экспозиции, разработки, репризы, такт за тактом, прямо до самого конца» (70, с. 351). Однако факсимиле партитурных набросков второй части Девятой убеждает нас в том, что в момент окончательного оформления могли быть сделаны существенные перестановки материала внутри части, изменявшие ее план. А ведь добрая половина Десятой симфонии еще не была доведена до стадии партитуры!

В то же время мы располагаем другим документом, фиксирующим работу Малера над Десятой. Сохранился не только партитурный эскиз *Adagio*², но, во-первых, его трех-, четырехстрочный клавиш, представляющий собой предшествующую стадию сочинения, и, во-вторых, 15 отдельных листов рукописи; среди них 5 пронумерованных листов, являющихся разработками отдельных тем, то есть относящихся к более ранним стадиям работы, и дальнейших 10 листов, пронумерованных римскими цифрами. Сравнение клавиша и партитуры первой части Десятой показывает, что между ними имеются весьма существенные различия. Изменения, сделанные в момент партитурного оформления музыки, касались и внутренней перестановки материала, и деталей тональ-

¹ История создания Второй симфонии убеждает нас в этом.

² Партитура первой части Десятой не была переписана набело, в отличие от партитур Девятой и «Песни о земле».



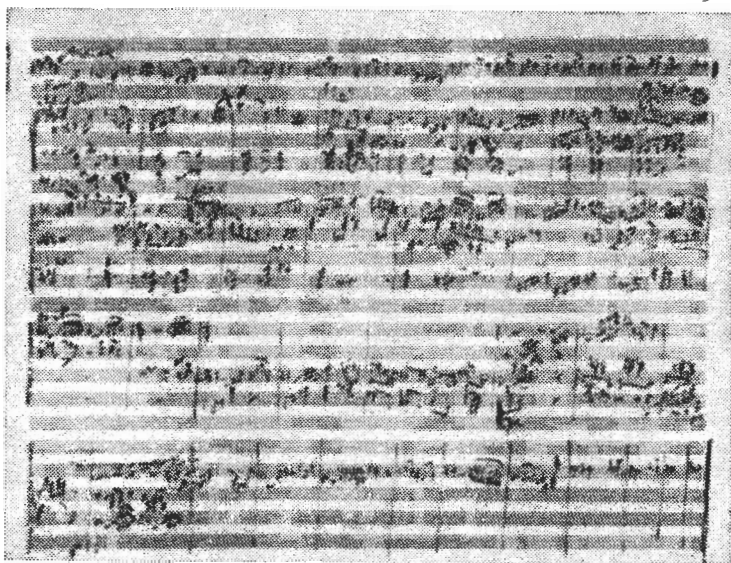
Фрагмент из I части Десятой симфонии в стадии клавира.
Факсимиле 5

ного плана, и масштабного расширения или сжатия формы. Так, например, такты 18—23 имеют в клавире иной тонально-гармонический план, иное мелодическое развертывание и масштаб, нежели в партитуре. Это объясняется тем, что в окончательном партитурном варианте композитор переставил местами такты 51—57 и такты 18—23 (отмечено Э. Ратцем, 96, см. факсимиле 6). Далее, такты 244—249 партитуры Adagio в клавире написаны на полтона ниже (не в Es-dur, а в D-dur).

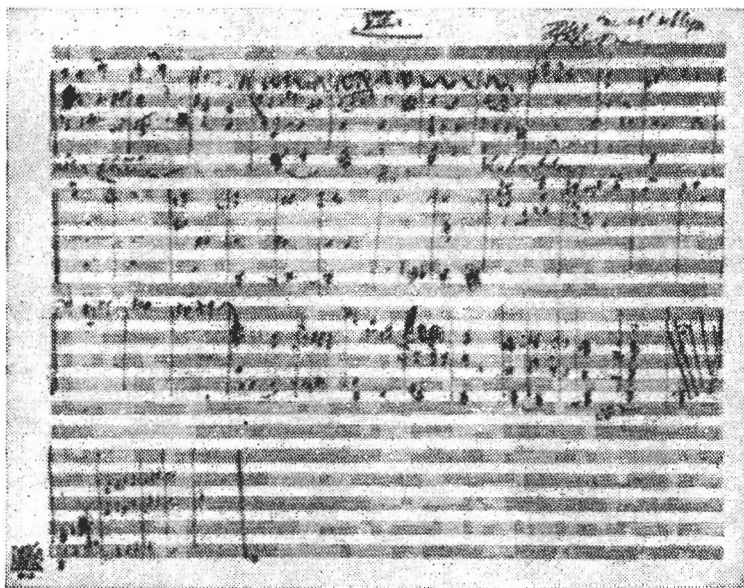
Эта версия была очень устойчивой на нескольких стадиях работы над Adagio: на двух страницах клавира, помеченных цифрой 8 (см. факсимиле 5), а также на отдельном листке эскизов (помечена римской цифрой VIII, по сквозной нумерации эскизов — с. 15, см. факсимиле 7).

Es-dur возник лишь на стадии партитуры. Наконец, в нескольких случаях Малер снимал или вписывал в партитуру от одного до нескольких тактов музыки¹.

¹ Эти масштабные изменения можно обнаружить, например, между тактами 111—112, 228—229. Клаvir содержит также более ранний вариант конца Adagio (с. 8 клавира), в котором после тактов 250—252 шел переход к музыке, напоминающей такты 262—275 (см. факсимиле 5).



Предварительный эскиз I части: Десятой симфонии. Факсимиле 6



Предварительный эскиз I части Десятой симфонии. Факсимиле 7

Что же представляет собой Десятая симфония с точки зрения детализации и разработки оркестровой фактуры? Состояние рукописи в этом отношении очень неровно. Первая часть записана в виде партитуры (без пауз) с транспонирующими инструментами. Рукопись монументальной второй части (скерцо-финал) представляет собой партитурный набросок (с транспонирующими инструментами) более ранней стадии, нежели *Adagio*. Несмотря на партитурную запись, здесь многое лишь намечено, особенно в связующих и разработочных разделах (это признает даже Д. Кук, 70, с. 353) и без сомнения подверглось бы дальнейшему развитию. Во второй части в факсимиле имеется наибольшее количество эскизов (22 листа). В *Purgatorio* записано в виде партитуры лишь первые 30 тактов; остальные 140 набросаны в четырехстрочном клавире с указанием инструментов. Четвертая и пятая части нотированы в виде четырехстрочного клавиря с несистематическими указаниями инструментов. Рукопись этих частей может быть расценена как первая попытка разметки плана без притязаний на окончательность или даже определенность музыкального материала (в факсимильном издании имеется 1 лист эскизов к *Purgatorio*, 12 листов к четвертой части и 3 листа к финалу). Детализация фактуры в двух последних частях наименьшая: на многих страницах гармония записана схематически, в виде выдержанных аккордов, довольно часто нотирован только верхний голос (см. факсимиле 8), степень полифонической насыщенности резко снижается по сравнению с *Adagio*.

По какому же пути мог идти Д. Кук в реконструкции этой еще не родившейся фактуры? Путь «досочинения» был им решительно отвергнут; необходимо отдать должное осторожности Д. Кука, избегающего вписывать в партитуру Малера свое «заполнение». Оставалось двигаться по пути восстановления по аналогии. Один из важнейших рабочих аргументов Д. Кука состоял в том, что если рукопись в какой-то момент сводится к одноголосной линии, то «это всегда такая линия, которая уже появлялась до того с полным сопровождением» (70, с. 351). Однако опора на точное повторение уже прозвучавшей музыки как раз и представляется нам одним из самых уязвимых принципов реставрации Д. Кука. Ведь музыка Малера не знает повторений, мало того, точное повторение ей враждебно. В этом отношении трудно согласиться и с буквальным пониманием слов «*da capo*» (то есть повторить первую часть) после средней части *Purgatorio*, равно как и с приведенной Д. Куком аналогией с «О юности» (70, с. 352)¹.

Проблематично и намерение Д. Кука считать окончательными те фрагменты Десятой, где фактура представлена не одноголосно, но в явно схематизированной записи (аккорды и мелодия, аккомпанемент баса и мелодия и т. д.). Д. Кук вынужден принять замечание известного исследователя малеровского творчества Дональда Митчелла о том, «что местами степень полифонической сложности сравнительно мала,

¹ См. с. 314 наст. изд.



IV часть Десятой симфонии. Факсимиле 8

и это выглядит неправдоподобно в последнем сочинении Малера» (цит. по 70, с. 353).

Интересный и поучительный в данном случае материал для наблюдений над творческим процессом Малера представляет сравнение партитуры, четырехстрочного клавира и отдельных листов с эскизами Adagio Десятой. Из этого сравнения явствует, что между листами эскиза и полной партитурой имелось порой несколько этапов детализации фактуры, в ходе которых менялось количество голосов, аккордовый состав, интонационный контур и регистр мелодического голоса, временная протяженность фрагмента. Иногда важные мелодические голоса появлялись только на стадии партитуры: в тактах 139—140 и в такте 156 в четырехстрочном клавире (с. 5 факсимиле) отсутствует партия вторых скрипок; в такте 218 в клавире (с. 8, первая¹) еще не вписан мелодический голос альты, а в тактах 219—220 он изменен. В тактах 235—237 в клавире (с. 8, вторая; см. факсимиле 5) отсутствовало «выписанное *ritenuto*» мелодического голоса и было, соответственно, тактом меньше. В тактах 238—240 в клавире записана лишь гармоническая схема, из которой уже в партитуре возникла мелодия первых скрипок (см. то же факсимиле); кроме того, на верхней строчке клавира имеется

¹ В эскизах Малера две страницы клавира помечены цифрой 8.

надпись «1 tacte Fl.». В иных, хотя и более редких случаях Малер снимал мелодические голоса именно на стадии партитуры: в тактах 221—222 в клавире (с. 8, первая) был вписан еще один — тематический голос (обращенный вариант темы *Fis-dur*), позже снятый. Последние такты *Adagio* зафиксированы в нескольких стадиях оформления, которые можно проследить на эскизных листах, в четырехстрочном клавире и в партитуре: появились новые детали верхнего голоса, исчезла мелодическая фигура в среднем голосе¹. Весь заключительный раздел *Adagio* (с такта 230 до конца; см. так же разбор тактов 244—275, с. 362) претерпел, таким образом, на стадии партитуры значительные изменения по сравнению с клавиром².

Логично предположить, что и в других частях Десятой симфонии творческий процесс протекал бы подобным же образом. Но кто в таком случае может с уверенностью утверждать, на какой стадии детализации прервалась работа над сочинением? Очевидно, между имеющимся четырехстрочным клавиром и не написанной Малером белой партитурой лежит *terra incognita*. Очевидно, опрометчиво утверждать, как это делает Д. Кук (70, с. 352), что «все содержание симфонии налицо», так как содержание в музыке XX века — это не только тематизм, но и интонационная и тембровая наполненность фактуры. Реставрация Д. Кука вынуждает предстать перед миром лишь первый набросок музыкальной идеи произведения.

Бессмысленно спорить сейчас, должна ли существовать реконструкция Д. Кука³. Уже несколько лет, как она стала фактом музыкальной жизни XX века. Тем не менее нужно было бы более внимательно прислушаться к словам Д. Кука: «Никакое восстановление его (сочинения. — И. Б.) не может быть названо «Симфония № 10», но только «концертная обработка набросков 10 симфонии» (70, с. 353). Это заявление не принимается во внимание ни концертной аудиторией, уверенной, что сейчас прозвучала истинная симфония Малера, ни дирижерами, исполняющими ее, ни критикой, приветствующей реконструкцию. Потому что рациональные доводы с трудом могут что-либо противопоставить эмоциональному воздействию гениальных эскизов. Предполагая это, видимо, нужно было в свое время устоять против искушения восстановить Десятую.

¹ Сравни. партитуру и набросок на отдельном листе (с. 15 эскизных листов, см. факсимиле 7; с. 8 вторая и с. 9 четырехстрочного клавира), содержащие два варианта конца *Adagio* (см. факсимиле 5); более поздний, детализированный шестистрочный набросок (с. 5 эскизных листов).

² Утраченные с. 6—7 клавир заставляют предполагать, что и в наиболее важном в смысловом отношении разделе *Adagio* (такты 159—212) могли происходить подобные же изменения фактуры. Косвенным аргументом, не позволяющим считать четырехстрочный клавир законченной версией, служит факсимиле партитурных набросков Девятой, доказывающее, что даже на стадии черновой партитуры продолжалась детализация фактуры.

³ В 1966 г. Д. Кук подготовил новую редакцию Десятой, исполненную в 1972 г. В. Морисом; под его управлением симфония записана на пластинку («Philips», 1974).

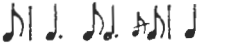
Характерно, что к рукописи Десятой не осмелился прикоснуться никто из композиторов — друзей Малера. Ею занялось поколение музыкальных внуков, не связанное с Малером лично¹. Именно в середине XX столетия приобрела особую заманчивость и искушающую силу эта идея реставрации: ведь и в область художественного творчества все больше вторгается самонадеянная научная мысль с ее культом информации и уверенностью в возможности постигнуть интуицию логикой.

Еще одна загадка, которую предлагает партитура Десятой и на которую не дает ответа реконструкция Кука, — это резкий стилистический перепад, возникающий между *Adagio* и другими частями рукописи. Для того чтобы получить о нем представление, необходимо остановить свое внимание на *Adagio* — единственной части симфонии, в которой оформление музыкальных мыслей композитора приблизилось к окончательному виду.

После финала Девятой с его иссяканием жизненной активности — в первой части Десятой словно пришло второе дыхание. Прощание и одновременно славословие жизни стало здесь начальным импульсом, вратами в симфонию.

Темы *Adagio* включают в себя несколько эмоциональных граней: монологического, медитативного характера одноголосную мелодию альтов, появляющуюся на гранях формы (Р), торжественную хоральную тему-славословие (А), грустно-ироническую (В) и, наконец, круг тем, как бы олицетворяющих горний мир (С).

Создавая ощущение свободной импровизации, монологическая тема оказывается тем не менее интонационным источником обеих тем экспозиции. Она определяет и их ритмический рисунок:

тема Р —		(такт 1)
» В —		(ц. 3)
» А —		(такт 3 после ц. 1),

и ряд важнейших интонационных оборотов: последовательность малой секунды и терции (в частности, трихордные обороты), восходящие секста (ср. первые такты первой и третьей тем), октава, последовательность двух малых секунд (типа *g¹, fis¹, eis¹*, такт 1, в хоральной теме — мотив 1, см. пример 160).

Став импульсом развития *Adagio*, тема-славословие обнаруживает в Десятой совершенно исключительную интонационную активность. Три-

¹ Делались и другие попытки реконструкции (70, с. 351) Десятой. Их предпринимали Джо Уилер из Вест-Викэма (Кент) и Клинтон Карпентер (Иллинойс, США).

хордный оборот, столь характерный для позднего творчества (см. в примере 160 мотив *n*), словно бы стремится раздвинуть тесные регистровые оковы, октавными ходами, glissando. Характер этой торжественно-лирической темы¹ определяет динамика восходящих и нисходящих октавных скачков и устремление мелодии ввысь, столь сильное, что мелодические диссонансы разрешаются обычно октавой выше (*gis*¹-*ais*², *cis*²-*dis*³):



С каждым новым предложением хоральная фактура струнных дает новое мелодическое ответвление, либо новый вариант темы — свободные обращение или ракоход. Разрастается масштабное строение темы (сначала два, во второй экспозиции — три предложения), раздвигается диапазон; тема «раскаляется», достигая зенита (ц. 8).

Однако уже в изложении темы заключена тенденция к разрушению, предопределяющая дальнейшую ее судьбу. Кажется, что молитвенно повторяемое всю жизнь хвалебное песнопение вечно прекрасному вдруг, теряя внутреннюю опору, прерывается скептическим смехом теряющего силы, близкого к смерти человека, который знает, как иллюзорна вечность всего чувственного. Перелом происходит в момент готовящейся кульминации (такт 28); он ознаменован разрушением хоральной фактуры², тональными блужданиями и приводит к новой теме — Lied (В, ц. 3) — тихой песенке, «мурлыканью» про себя, сопровождаемому наигрыванием à la серенада у струнных pizzicato (*fis*-*moll*). Трели струнных, размывающие очертания мотива из нисходящих секунд (*l*), staccato всех голосов придают музыке скептическую причудливость.

Дальнейшая судьба темы А будет зависеть от того, как скоро подтачивающий ее элемент созреет для того, чтобы свести на нет тему-славословие. В вариантной экспозиции³ тема Lied (В^I, ц. 9) разрастается и влечет за собой появление самостоятельного интонационного мате-

¹ Она напоминает одну из самых волевых драматических тем Малера (финал Шестой, 4 такта до ц. 116).

² Не поняв этого, анонимный редактор Adagio в издании 1951 г. вписал в такты 28—29 педальные аккорды у духовых.

³ Схема Adagio совмещает в себе черты сложной трехчастной формы с двойной вариантной экспозицией (PAB P^IA^IB^IC), с двумя попытками начать среднюю часть (C, C^I) и кодой, содержащей в себе две кульминации, и — строфической песенной формы, в которой строфа содержит группу тем (PAB и ее усеченные и расширенные варианты):

P A B P ^I A ^I B ^I C,	P ^{II} C ^I	A ^{II} B ^{II}	C ^{II} A ^{II} B ^{II} P ^{II} C ^{II} ↓B A↓ A ^I B ^I C ^I A ^{II}
двойная	сере-	репри-	кода
вариантная	дина	за	
экспозиция			

риала (такты 88—91), возникшего из уже звучавших мотивов (ср. такты 35—36), на котором построены две попытки начать середину (С, С¹). В репризе (ц. 19) главная тема Adagio начинает структурно сжиматься, в нее проникают мотивы из темы Lied (такт 147, первые скрипки). И далее ироническая серенада переживает тот же процесс структурного разрастания, что некогда происходил с темой Fis-dur (два предложения: 2 такта после цц. 20, 21); в ней нагнетается гармоническая напряженность. В новом проведении темы славословия (ц. 24) материал темы Lied «оттесняет» ее. Путь темы Lied завершается ее мажорной трансформацией (ц. 30).

Если в финале Девятой симфонии долнее и горнее противостояли друг другу, не соприкасаясь, то в Adagio Десятой резиньются — в их иллюзорном сближении. Средняя часть Adagio (a-moll) почти целиком построена на диалоге новых тем (они звучат у гобоя — см. пример 162 в у солирующей скрипки, такт 120) и тем экспозиции (см. пример 162 б). Ощущение ирреальности, эфемерности музыки достигнуто здесь камерной трактовкой оркестра, предельной детализированностью фактуры и тяготением к атональности.

Перипетии настроений экспозиции — этот отсвет внутренней жизни души, ее угасающего сопротивления, ее стойкого неверия — прерваны в Adagio вмешательством извне стоящей силы. Как всегда в симфониях Малера, это — кульминация, в Adagio их две. Первая (ц. 26) — своеобразное *temento mori* — построена на ассоциациях с церковным отпеванием: внезапно с хоральной темой вступает tutti оркестра. Эффект подобен тому, как будто среди полной тишины вдруг раздаются погребальные аккорды полного органа. Но еще продолжается течение жизни. Еще звучат обе темы экспозиции (ц. 27). Вторую кульминацию (5 тактов до ц. 28) можно назвать *finis*. Это — пронзительный, непреложно отменяющий все, что было до него, звук (a², поочередно взятый скрипками, флейтой с гобоем, трубой), под которым разверзается девятизвучный аккорд.

Долгое истаивание темы Fis-dur завершается постепенно выстраивающимся ввысь через все регистры оркестра семитерцовым аккордом и — последним, обращенным вниз, словно замыкающим круг бытия октавным ходом.

Куда же могла двигаться дальше мысль и фантазия художника, так часто предвосхищающего в творчестве грядущее — свои переживания и свою судьбу?

Судя по ремаркам и заголовкам — о них писалось, — по путям, проторенным Данте, которого вел Вергилий. Дальнейшее развертывание эскизов открывает перед нами монументальное эпико-драматическое скерцо-панораму, место которого в концепции Десятой определить, пожалуй, наиболее трудно; странно краткое Purgatorio — эту юмореску о чистилище, загадочную, благодаря взятой композитором по отношению к музыкальному материалу дистанции; мрачное скерцо в духе *danse macabre*, демонизм которого достигает апогея в коде; и, наконец,

развернутый, насыщенный музыкальными событиями финал, в начале которого, словно из самых глубин падения, рождается тема флейты, у людей, соприкоснувшихся с Десятой, часто ассоциирующаяся с Элизиумом.

Однако если обратиться не к эмоциональному строю Десятой, а к ее музыкальному языку, то поражает резкая стилистическая грань между почти законченным *Adagio* и оставшимися в эскизах ее частями. Если воспринимать Десятую симфонию как сочинение стилистически завершенное (а так, по сути дела, предлагает относиться к ней реставрация Д. Кука), то из последней симфонии Малера ведут два расходящихся пути.

Один вплотную подводит к той грани, от которой начала свои поиски музыка XX века и прежде всего Новая Венская школа. Другой через малеровские скерцо возвращается к безыскусственной простоте музыкального языка «Волшебного рога» — и еще дальше — к шубертовской венской традиции.

Десятая, — писал Т. Адорно, — «несет все приметы его позднего стиля и, однако, в первой части далеко уходит от «Песни о земле» и от Девятой симфонии» (65). Этот новый стилистический шаг касается прежде всего тематизма и связанной с ним тонально-гармонической организации музыки.

Уже в среднем периоде творчества Малера в темах драматического либо лирико-психологического характера, не связанных непосредственно с жанром, начали появляться мелодии (верхний, а чаще средние голоса), построенные на неповторяющихся звуках (шесть-семь) с широкими интервальными ходами:



В *Adagio* Десятой подобного рода хроматизированные преддодекафонные темы (тут же отметим — наряду с чисто диатоническим песенным тематизмом) становятся одной из основ мелодического мышления.

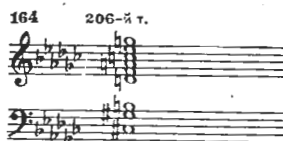
Такие темы включают в себя почти все звуки хроматической гаммы, отдельные тоны которой повторяются; подобный тематизм господствует в Десятой уже не в средних, а в верхних голосах:

162 а 28-й т.

ширению состава аккордов здесь ведут различные пути. Это — одновременное звучание аккордовых звуков в гармонии и замещающих аккордовые звуки хроматически измененных соседних ступеней в мелодии¹ (см. пример 163 а), это — полигармонические соединения трезвучий (см. пример 163 б) и септаккордов (см. пример 163 в, г). Во всех этих случаях к расширению состава аккорда и ослаблению его функциональной однозначности ведет гармоническая автономность мелодического голосоведения при наличии второго — чисто аккордового плана (звуки гармонического сопровождения даны схематично):



Аккорды, образовавшиеся благодаря «расщеплению» ступени и одновременному употреблению альтерированной и неальтерированной ступеней лада, также находят у Малера не вертикально-гармоническое, а чаще линейно-мелодическое воплощение. Так возникают в Adagio Десятой последовательности шести-, семи-, восьмизвучных аккордов терцового и секундо-терцового строения, порой необъяснимые с точки зрения диатонической тональной функциональности, принадлежащие к расширенной хроматической тональности (ц. 20, 1 такт до ц. 21 и др.). Иногда в рамки диатонической тональности у Малера не вмещаются и отдельные аккорды, как, например, девятизвучный квинтдецимаккорд расширенного лада, семитерцовый аккорд второй кульминации Adagio, построенный на доминантовом органном пункте (запись дана схематическая):



Оставаясь в пределах тональной системы, Малер подводит усложненную аккордику и тональность Adagio к грани внетональности и ато-

¹ О замещении аккордовых звуков как одним из важнейших элементов гармонического языка Малера писал Г. Тишлер (104, с. 113).



Первая страница V части Десятой симфонии. Факсимиле 9

нальности. Подобной интенсификации тональногармонического языка потребовала исключительная экспрессивная «накаленность» Adagio.

В то же время в других гранях музыкального языка Малер не идет в направлении, намеченном двумя предшествующими сочинениями. В «Песне о земле» возросшая переменность метра приводит местами к отказу от стабильного метра, от сильной доли, фактически от тактовой черты (ее могло бы не быть в фрагменте финала — ц. 22). Важна только единица отсчета. В Десятой Малер пришел к принципу, на котором позже будет построена фиксация времени у Хиндемита: на первой странице рукописи второй части стоит надпись «Schnelle Vierteln»¹ без обозначения количества четвертей в такте. Что же касается ритмики, то свобода, непредопределенность ритмического движения в такте, стоящая в отдельных фрагментах «Песни о земле» на той грани, где какая-либо фиксация ритма уже излишня (см. ц. 36 финала с семью ритмическими вариантами терцового оборота), не получила развития в Adagio Десятой. Равно и персонификация тембра, приравнивающая простейшие в мелодическом отношении тембровые мотивы к мелодическому тематизму (финал «Песни о земле», цц. 18, 36) не нашла продолжения в Adagio Десятой.

¹ Быстрые четверти (нем.).

Если обратиться теперь к другому стилистическому пути Десятой, то, коль скоро можно верить в законченность *Purgatorio* или флейтовой темы финала, заставляющей вспомнить Элизиум, Малер пришел в них к небывалой для него простоте. Особенно знаменательна в этом отношении флейтовая тема (см. факсимиле 9), которая кажется такой совершенной, воздействует настолько сильно, что нельзя не согласиться с Д. Куком, когда он говорит, что Малер достиг здесь «чего-то совершенно нового — абсолютного бесстрастия, крайнего спокойствия» (70, с. 354).

Остается загадкой, насколько можно доверять подобной безыскусственности, отсутствию полифонии в других темах? Нет возможности установить, что перед нами — незаконченная рукопись или стилистический поворот. Десятая симфония остается неуловимой, обреченной на неразгаданность скрытых в ней тенденций. Последней симфонической концепции Малера суждена вечная неприкаянность, вечные поиски своей сущности, еще не обретенной и уже утраченной навсегда.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ

Рискованные установки каменных глыб
звысь, многосложная рассказанность, по-
вторение и вариации одного и того же мо-
тива, чтоб исчерпать до глубины предмет,
выделяют это искусство из предшествующих
эпох.

К. Петров-Водкин.
«Пространство Эвклида»

ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП

Для Малера, симфониста-философа, идея существует не абстрактно-рационалистически; пережитая эмоционально, она оказывается доступной для воплощения в музыке, а ее становление превращается в драму, которая и составляет содержание симфонии. Так возникает «симфоническая концепция».

Ее содержание раскрывается не в литературной программе, безразлично, написанной или же данной намеком в заголовках. Разочарование в этого типа программе наступило очень скоро: начиная с Пятой симфонии, композитор воздерживается от пояснений, заголовков и т. д. Симфоническая концепция Малера раскрывается через музыкальный материал, через «интонационную фабулу». Сам Малер не раз обращал внимание других на это свойство своей симфонической формы: «...из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами, при всем их разнообразии, перед моим взором, так сказать, драматически разыгрывалось некое реальное событие» (разрядка моя.— И. Б.). И в другом письме: «Конечно, одного прослушивания недостаточно, и даже самый опытный и способный слушатель должен сперва отыскать связь отдельных тем произведения друг с другом: лишь затем для него откроется значение целого» (40, с. 162, 164). О Четвертой Малер говорил, что «тематические взаимосвязи» «очень важны и для идеи произведения» (40, с. 293).

Таким образом, темы и мотивы несут в симфоническом целом определенные музыкально-сюжетные функции. Большинство из них как бы персонифицировано и вовлечено в «фабулу» симфонии. Особенности их экспозиции, развития, взаимодействия, появление тем, звучавших в предыдущих частях или же совершенно новых,— все это продиктовано не традицией формостроения — бетховенской, шубертовской или какой-либо иной, не реакцией на традиционную форму, но всегда — развертыванием идеи, которое, однако, никогда не было целиком предусмотрено композитором заранее. В процессе музыкального воплощения философских концепций Малер подчинялся

прежде всего композиторской интуиции, и музыка, повинуясь собственной логике развития, часто ломала первоначальные программные наброски (вспомним бесконечные варианты подзаголовков первой части Третьей, возникавшие в процессе сочинения музыки).

Мотивно-тематическая «событийность» не была исключительным свойством лишь малеровского симфонизма. Мало того, она могла сложиться как принцип формообразования только в определенный исторический момент, ознаменовавшийся усилением в европейском симфонизме тенденции к открытой форме. Ее предыстория, начатая в Пятой Девятой симфониях Бетховена, пролегла через романтические симфонии Берлиоза и Листа, закрепившие за темой роль лейтмотива, через русский программный симфонизм, симфонию Франка, наконец, через музыкальную драму Вагнера¹.

Однако интонационная фабула Малера коренным образом отличается от программных симфоний типа «Фантастической» Берлиоза, «Фауст-симфонии» Листа, «Манфреда» Чайковского, ассоциация с которыми невольно напрашивается. Уживаясь в ранних симфониях и в Восьмой с поэтическим текстом и неопубликованной программой, интонационная фабула автономна, подчинена музыкальной логике развития, она глубже выражает мысль композитора. Интонационная фабула Малера — не отражение литературного сюжета, часто известного заранее, но решение общечеловеческой проблемы средствами музыки, найденное в процессе ее создания, продиктованное ею самой². Поэтому интонационная фабула есть наиболее общая закономерность формообразования у Малера.

В симфониях Малера фабульное развитие достигло редкой органичности и последовательности во влиянии на музыкальную форму.

Попытка понять строение большинства симфоний Малера в измерениях классической сонатно-симфонической формы XIX века обычно приводит к мысли о композиционном произволе и анархии, а в определении формы кончается тупиком или же грубыми натяжками и «подгонками» под традиционную форму³. Каждая симфония Малера имеет

¹ Истоки «интонационной фабулы» нашли более подробное освещение в нашей статье «Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера», сб. «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. М., 1972.

² На это отличие указывает И. Соллертинский (53, с. 39).

³ Понимая это, первые немецкие исследователи творчества Малера — Р. Шпехт, П. Стефан, П. Беккер — ограничивались описанием тем и развития, как правило, не рискуя навязывать частям формы традиционные наименования (главная, побочная партия, экспозиция, разработка), но и не предлагая новой концепции формы. Лишь в книге П. Беккера «Gustav Mahlers Sinfonien» мы найдем интересные мысли о новых закономерностях симфонической формы Малера, без попытки определить самое форму.

Мы считаем возможным сохранить в общих чертах общепринятую структурную терминологию, несмотря на переосмысление многих элементов формы и возникающую из-за этого условность старых терминов в модифицированной сонатной форме, и в сонатном цикле нового времени. Ведь для обозначения столь масштабного и глубокого по содержанию явления, как симфонические произведения Малера, пишет П. Беккер, музыканты не знают иного слова, кроме слова «симфония», определяющего принадлежность к симфоническому жанру, виду (4, с. 63), но не формальную сторону.

свою закономерность строения, и единственной общей чертой их формы-композиции, как это ни парадоксально, оказывается, на первый взгляд, не сходство, а различие. Но в конце концов завуалированные закономерности, свойственные стилю открытой формы, поддаются пониманию. Одной из важнейших, неизменно проявляющихся скрытых закономерностей построения симфонического цикла у Малера является подчинение сонатно-циклической структуры и интонационного развития законам драматической или романной фабулы — каждый раз иной.

В первых же четырех симфониях, связанных, за исключением Первой, со словом, имеет место на редкость развитая интонационная фабула, сразу же заявившая о своей формообразующей роли. Стилистический перелом в Пятой симфонии никак не сказался на интенсивности ее интонационно-фабульных связей. Однако в следующих инструментальных симфониях они заметно ослабевают (Седьмая) или принимают иные, менее ощутимые — мотивные формы (Шестая). Тем не менее говорить об угасании формообразующего влияния интонационной фабулы не приходится: свидетельства тому — необычайно разветвленное сквозное сюжетно-интонационное строение Восьмой симфонии, структура Девятой. Лишь в «Песне о земле», связанной с традициями малеровского песенного цикла, интонационная фабула вообще не нашла себе места. Зато в эскизах последней — Десятой симфонии она ясно намечена¹.

Формообразующая роль интонационной фабулы в симфониях Малера вызвала к жизни ряд своеобразных композиционных принципов. Прежде всего она отразилась на структуре цикла. «Сквозное движение» интонационного материала: «завязка»² тематических линий, возникающих в любой из частей цикла, их развитие, коллизии, разрешающиеся обычно лишь в коде финала — все это имело следствием переосмысление классического представления о симфоническом цикле как о совокупности четырех тематически замкнутых, связанных лишь значительностью идеи и «единством целого» частей (39, с. 400), в каждой из которых мелодические образы достигают законченности развития. Части симфонического цикла у Малера тематически разомкнуты (при структурной замкнутости). Они объединены, во-первых, общностью нескольких тем, персонифицирующих идейно-философскую коллизию сочинения (среди них особую роль играют темы, несущие в цикле функцию разрешения коллизии, условно называемые темами «истины» или «ответа»). Симфоническим концепциям Малера свойственна долгая, медленно разворачивающаяся экспозиция главных тем цикла (обычно это первая часть симфонии), оттяжка завязок новых генеральных интонационных линий в средние части (Вторая, Третья, Четвертая, Пятая, Девятая) или в финал (Первая, Восьмая) и потому сгущение, концентрация интонационных событий в «последнем акте».

¹ Графическое выражение важнейших сквозных тематических линий интонационной фабулы симфоний Малера см. в схемах 1, 5, 11, 16, 19, 32, 42.

² Сравнивая построение симфонического цикла Малера с жанром драмы, мы считаем возможным пользоваться и ее терминологией: «завязка», «коллизия» и т. д.

(см. схемы интонационной фабулы). Трудно правильно понять формообразование первых частей таких симфоний, как Первая, Вторая, или второй части Пятой, не учитывая перемещения центра тяжести интонационного развития в финал.

Формообразующая роль интонационной фабулы определяет у Малера и закономерность введения в ткань симфонии нового, эпизодического материала. Во-первых, это эпизодические темы-завязки, возникающие в симфониях Малера, как правило, в разделах формы, с точки зрения классических представлений не характерных для экспозиции нового материала (наиболее интересны завязки «тем ответа»). Во Второй симфонии новая тема (реминисценция из Первой симфонии) вторгается во второе проведение главной партии первой части, прерывая ее течение (ц. 5). В скерцо Четвертой (схематическое выражение его формы в крупном плане: $ABA^I B^I A^{II}$) завязка «темы ответа» возникает как своего рода структурная прерванная каденция — в момент ожидаемой репризы A^{II} (ц. 11). В Poco Adagio Четвертой симфонии новый тематический материал — завязка темы финала («Wir gepiessen die himmlischen Freuden») включен в готовящееся заключение части (ц. 12). Это — кульминация-прорыв, в момент которого провозглашается философское резюме симфонии. Во второй части Пятой завязка первой темы апофеоза падает на ход к третьему — репризному разделу (7 тактов до ц. 18), а завязка второй темы апофеоза происходит в момент второй попытки начать апофеоз (2 такта до ц. 29). Аналогичный же момент хода к репризе избран для завязки тем финала и в третьей части Девятой (такты 320, 438).

Итак, для завязок «тем ответа» композитор избирает динамически напряженные моменты формы — связки, ходы, готовящие, казалось бы, единственно возможный репризный материал. Подобные эпизоды-завязки вторгаются в «концы актов», взрывая намечающееся в них разрешение сюжетно-интонационных линий, и кладут начало новым фабульным ходам, которые найдут развязку лишь в коде-апофеозе финала.

Нередко эпизодический материал появляется и в освященном классической традицией разделе — в разработке сонатного *allegro* (тема с начальной интонацией *Dies irae* в первой части Второй, «тема истины» в финале Первой, темы «*Accende lumen sensibus*» и «*amorem cordibus*» в разработке первой части Восьмой). Однако понятие «эпизода» оказывается и в этом случае переосмысленным, так как материал эпизода оказывается вовлеченным у Малера в активные интонационные события симфонии, он обычно связан с узлами симфонической коллизии, что не характерно для классического типа эпизода.

Другой род введения в музыкальную ткань нового, эпизодического материала — это реминисценции музыки предшествующих частей¹. Такова, например, эпиграфического характера начальная тема (Третья,

¹ Некоторые из типов этих тематических вкраплений достаточно широко применялись в симфониях XIX — начала XX в. и другими композиторами: Листом, Берлиозом, Франком, Чайковским, Скрябиным, Танеевым, Рахманиновым.

Восьмая), ее основные мотивы играют активную роль в музыкальном повествовании. Реже вторжение в ткань симфонии лейттемы вступления, несущее функцию драматического перелома (Третья, отчасти Шестая) в духе «тем рока» Чайковского или «тем протеста» Скрябина.

Но особый интерес представляют те типы реминисценций, которые встречаются у Малера так часто, что дают возможность указать на свойственную лишь ему закономерность структурной организации крупной формы. Речь идет о вкраплении в финал симфонии эпизодов, связанных в предшествующих частях с наиболее напряженными моментами развития интонационной фабулы: предкульминационными нагнетаниями и собственно кульминациями, заключающими в себе тему философского резюме симфонии (Первая, Вторая, Пятая, Восьмая). В подобных «реминисценциях нагнетания» Малер постоянно обращается к приему воспроизведения в «последнем акте» конфликтных интонационных событий «первого акта», момента «завязки» интонационной коллизии и связанных с ним перипетий. Но если в начале симфонического цикла конфликт лишь возникает, то в финале он находит свое разрешение. Мы сталкиваемся здесь с композиционной структурой «двух попыток» достижения кульминации, разделенных громадным симфоническим временем. Сущность этого приема кроется в слышании музыкального образа в непрерывном изменении, в долгом временном движении к законченному облику: первая попытка подвести тему к заключительному ее воплощению — апофеозу — не удастся, лишь повторная, более активная попытка увенчивается успехом.

Масштабы реминисценции столь велики (в Первой — 57 тактов, во Второй — 25, в Восьмой — 40 тактов), что оказывают чисто конструктивное влияние на общую структуру сочинения, заставляя переосмыслить сам прием обрамления. Действительно, обрамляющий материал в классического типа цикле обычно представляет собой экспозиционное изложение и трансформированное замыкающее изложение темы в начале финала (Пятая симфония Чайковского, Вторая Скрябина). Обрамляющий материал у Малера часто фиксирует сам момент движения образа. Это — обрамление целого напряженнейшими, охваченными процессом становления фрагментами, обрамление мобильных разделами, отмечающими сам «путь», а не его исток или конец (Первая, Вторая и даже Восьмая — реминисценция фрагмента «Imple superna gratia» во второй части). Отмеченный здесь принцип подводит нас к средствам замыкания, применяемым композитором и отнюдь не противоречащим его тенденции к открытой форме.

Идее замыкания, казалось бы, противоречат тональное движение в цикле, его тональная разомкнутость. Эта органическая черта тонального мышления Малера, имеющая лишь отдельные прецеденты в музыке XIX в. (84, с. 261, 265), проявилась очень рано и осталась присущей ему на протяжении всего творчества. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести тональные планы произведений Малера (отмечаем начальную и заключительную тональности):

«Жалобная песня»:	I часть c-moll	II часть B-dur — a-moll		
«Песни странствующего подмастерья» (оркестровая версия)	I часть d-moll— g-moll	II часть D-dur— Fis-dur	III часть d-moll— es-moll	IV часть e-moll— f-moll
I симфония:	I часть D-dur			финал f-moll— D-dur
II симфония:	c-moll			c-moll— Es-dur D-dur
III симфония:	d-moll— F-dur			
IV симфония:	G-dur			G-dur — E-dur D-dur C-dur
V симфония:	cis-moll			
VII симфония:	e-moll— E-dur			
«Песнь о земле»:	a-moll			c-moll — C-dur
IX симфония:	D-dur			Des-dur

Малеровские средства замыкания цикла, призванные остановить могучий напор внутреннего движения в финалах симфоний, отличается чрезвычайная концентрированность и динамичность, компенсирующие малую временную протяженность раздела, утверждающего гармонию. Мы достаточно говорили о средствах замыкания в связи с отдельными симфониями, нам остается лишь обобщить их. Основные закономерности можно свести к следующим положениям:

- 1) роль финала классической симфонии, констатирующего достигнутую гармонию, выполняет у Малера кода финала — апофеоз;
- 2) обрамление классического типа уступает место обрамлению, построенному на динамических, конфликтных «узлах» развития, продолжающих интонационное движение;
- 3) отсутствие в финале тональной репризы компенсируется тем, что в нем сосредоточены окончания тематических нитей, замыкающих основные линии развития.

Взяты в отдельности, некоторые из этих средств замыкания применялись современными Малеру симфонистами (Брукнер, Скрябин, Танеев); но их совокупность складывается у Малера в совершенно новое качество, и это позволяет говорить об исключительном своеобразии его композиционного мышления. Причина художественной убедительности, свойственной подобному динамическому решению проблемы замыкания симфонического цикла, кроется у Малера в фабульной структуре симфонии. Потребность в утверждении гармонии, в апофеозе, замыкающем цикл, возникает лишь тогда, когда исчерпывается конфликтное фабульное разворачивание, то есть фактически в последних тактах симфонии. Таким образом, и здесь интонационная фабула представляет собой ту скрытую закономерность, которая организует процессуальную сторону симфонической формы Малера.

Если закономерности формы-процесса в масштабах всего цикла связаны в творчестве Малера с разворачиванием «интонационной фабулы», то малый план формы, структура излагающих или развивающих, серединных разделов уходит своими истоками к жанру песни. Проблема формы у Малера останется не понятой до конца, если забыть ту особенность его мышления, которую называют песенным симфонизмом¹.

Союз песни и симфонии, как формообразующих принципов, есть, по существу, мезальянс с точки зрения нормативной эстетики. Это — союз мышления народного и профессионального, наивного и искусственного опытом музыкальной культурной традиции, объективного и индивидуалистического, миниатюристского и монументального. Однако подобный мезальянс не раз оздоравливал кровь древней ветви, не давая ей вырождаться. В разнородности форм песенного и симфонического мышления таится огромная обновляющая сила. Впервые на австрийской почве ее почувствовали почти одновременно оба великих венских симфониста: Бетховен в варьированных куплетах «Оды к Радости» и Шуберт, у которого и сложились важнейшие особенности песенного симфонизма раннего исторического периода (двадцатые годы XIX в.). Это — вторжение в симфонию песенного мелоса и первое приближение к песенным структурным формам, это — «экспозиционный принцип разворачивания материала», отказ от темы-зародыша и изложение ее «сразу целиком в типическом облике», это — замена тематической разработки новыми мелодическими образованиями в свободном их расположении (21, с. 83, 84).

Шуберт, правда еще не в симфонических, а в камерных сочинениях, использовал материал своих песен, так в инструментальные вещи проносил песенный метод вариатного изменения темы (35, с. 64—69).

В симфоническом творчестве Малера в восьмидесятые годы XIX в. произошла новая вспышка интереса к песне. Союз песни и симфонии поражает у него органичностью; его результатом было дальнейшее развитие форм, которые у Шуберта лишь намечены, и возникновение новых, чрезвычайно разнообразных композиционных схем. Песенные «клетки» сливаются у Малера с клетками симфоническими. Иногда они образуют обособленное песенное «тело» — Lied — самостоятельную часть цикла. Это — не декоративная вставка, не лирическое отступление, а неотъемлемая часть симфонического организма, несущая важнейшую смысловую функцию — высказать философское резюме сочинения. Иногда песня, освобожденная от поэтического элемента, прививается к симфонической ткани (третьи части Второй, Третьей симфоний). Органичность подобного срастания кроется у Малера в симфонической насыщенности его оркестровых песен, в которых как бы заложено симфоническое содержание. Малер ясно понимал это, сказав по поводу «Проповеди Антония падуанского рыбам», что он ощущал при работе

¹ Определение, данное симфонизму Шуберта В. Г. Донадзе (21, с. 55).

потребность выйти «за пределы первоначальной формы, в которой незримо, как растение в семени, уже скрывалось богатое содержание» (40, с. 461).

Часто мелос народной песни — крестьянской, студенческой, детской, солдатской, рабочей или песен, звучащих в тавернах, — влияет и на оригинальные малеровские темы. Многие из них близки народным мелодиям. Но сказать в связи с песенным симфонизмом Малера лишь об использовании материала песен — значит сказать о нем еще очень мало. Песенная мелодия привела в симфонию свой идеал формы и свою структуру. В симфонических произведениях Малера уже можно говорить о своеобразном типе музыкального мышления, органично сочетающего законы формообразования симфонии и песни. Проникновение в крупные инструментальные структуры принципа куплетного или строфического строения — одна из самых оригинальных, но мало исследованных особенностей малеровской симфонической формы. Речь, разумеется, идет не о простой повторности, заключенной в куплетной форме, а о повторности вариантной.

В середине XIX в. вокальный структурный принцип куплетности оказывал известное влияние на инструментальные формы. Однако песенные традиции формостроения развивались в инструментальной симфонической музыке (точнее, в разделах симфонических произведений), тесно связанной с песенным мелосом, с лирическим кругом образов¹.

Совершенно иное осмысление песенных форм мы видим в симфонизме Малера. Свойственная музыкальному мышлению Малера тяга к непрерывному обновлению мысли обесценила ее повторение, как точное, так и близкое — орнаментально-мелодическую, фигуративную, темброво-оркестровую, регистровую или же тональную вариацию темы. Такого рода повторение оказалось вытесненным вариантным повторением². Потребность же в вариантном воспроизведении мысли — у Малера чрезвычайно сильная — связана с вниманием к постепенному изменению, протекающему в течение долгого музыкального времени. Таков источник непрерывных поисков композиционных структур, дающих возможность передать это длительное изменение.

Их прообраз композитор увидел в простейшей песенной вариантной структуре³ типа aa^I . Подсознательно в сочинениях любого масштаба композитор исходит из песенного куплета, включающего в себя одну мысль (a) или ряд мыслей (ab, abc), и из потребности вариантно воспроизвести этот куплет (aa^I , или $abc\ a^Ib^Ic^I$). Быть может, ощущение

¹ Их влияние заметно, например, в вальсе Шопена ор. 70 № 2, в Ноктюрне № 1 и «Утешении» Листа (39, с. 203), в симфонии Дворжака «Из Нового Света» (побочная партия первой части, середина второй), в главной партии «Тассо» Листа, в медленной части симфонии Франка.

² Отличие вариантного метода развития от вариационного убедительно изложено в статье И. Лаврентьевой (35, с. 33—36, 69).

³ О роли в песнях Малера принципа вариантной куплетности, на основе которого он строит разнообразные формы, см. статью Памера (87, Bd. 16, с. 131).

куплета как прообраза всякой музыкальной организации сложилось у Малера в детстве под влиянием того первого музыкального материала, который он слышал,— народных песен. Это ощущение формы было оттеснено богатством профессиональных форм, которые композитор впитывал в годы учения и воспроизводил в ученических работах, впоследствии уничтоженных, как «немалеровские». Подлинно «малеровское» ощущение формы, синтезирующее первые музыкальные впечатления и пройденную школу мастерства, появилось лишь в Первой симфонии.

Одной из важнейших форм изложения и серединного развертывания стали в симфониях Малера строфические вариантные структуры типа $aa^1, aa^{II} \dots a^n$. Связанные с песенным тематизмом, они заняли особенно прочное место в раннем и позднем периодах творчества. Форму варьированной строфы и близкую к ней структуру танцевального «колена» можно встретить во многих разделах, опирающихся на жанр марша (второй раздел разработки первой части Первой симфонии, фрагмент ц. 26—28 побочной партии первой части Третьей, симфонический эпизод в начале репризы финала «Песни о земле»), жанр танца или танцевальной песни (третья часть Третьей, скерцо Пятой, трио из скерцо Шестой, побочная партия финала Седьмой, до-мажорный раздел скерцо Девятой). Форма варьированной строфы оказалась особенно эффективной во Второй симфонии. Здесь она дает ростки на любой почве: и в серединном разделе второй части, и в скерцо, и в драматическом предкульминационном нарастании (ц. 21—26) в средней части финала, и в хоровом разделе репризы финала (ц. 31—37).

Обладея исключительно чутким слухом к процессуальным свойствам строфической вариантности, Малер пользуется ими как могущественным средством организации серединных и развивающих разделов симфонических форм, сочетая их с классической мотивной разработкой. К структурным формам песни Малер обратился в марше-хорале из средней части финала Второй, тема которого интонационно близка начальному мотиву *Dies irae* (такт 11 после ц. 15). С огромным мастерством создает Малер эту вариантно-строфическую композицию, непрерывно обновляя интонационный рисунок песенной темы (см. пример 15). Здесь и введение новой мелодической линии (напев «Ты воскреснешь» у труб во второй строфе); здесь и тональное движение (F-dur в двух строфах, D-dur, H-dur, As-dur в третьей, As-dur в четвертой); здесь, наконец, и мелодическое развертывание, рождающее от строфы к строфе все новые версии-варианты одной инструментально-«поющей» мелодии. И в четвертой строфе, где, на первый взгляд, звучит совершенно новая мелодия, мы обнаруживаем далекий вариант начального мелодического прообраза.

Этот тип динамического развития темы можно назвать строфической разработкой. Достигнув высокого уровня напряжения, композитор обращается уже к традиционным приемам мотивной разработки: вычленению и столкновению мотивных зерен, синтаксическому дроблению и т. д. Что же касается позднего творчества, то для его ли-

рического тематизма строфическая вариантность оказывается наиболее естественной формой выражения.

В симфониях Малера принцип свободно-вариантного повторения как бы проецируется на большие музыкальные пространства. При этом емкость структурной единицы — музыкальной строфы — увеличивается, а понятие строфы гипертрофируется. Музыкальная строфа вбирает в себя две, три и более темы, объединяя, таким образом, группу, комплекс тем. Подобная группа может включать в себя не только цепь неконтрастных, взаимодополняющих тем, но и ряд тем, связанных контрастными отношениями, характерными для сонатной экспозиции. Возможность объединения неконтрастных тем в группу свидетельствует о чрезвычайно широком понимании вариантности: само подобие тем позволяет истолковать их как вариант. При свободном воспроизведении такого комплекса тем в двойной экспозиции нередко появляется тема, «замещающая» собой какую-либо тему и похожая на нее (ABCA¹DC¹).

Вторичное проведение материала порой разительно отличается от первого и тематическим содержанием, и пропорциями. Оно всегда сильнее первого и часто доводит до конца те события интонационной фабулы, которые назрели, но не свершились в первом проведении. На этом, собственно, и строится композиция «двух попыток». Гигантская строфа-круг стала у Малера важнейшей структурной единицей меры в громадных симфонических пространствах, динамика свободно-вариантного повторения — стержнем построения крупных разделов формы.

Наблюдение над строфической организацией симфонического материала удобно начать с тех разделов симфоний, которые еще словно пуповиной связаны с песней. Такова экспозиция первой части Первой симфонии, построенная на материале второй песни из «Песен странствующего подмастерья». Из песни возникла структура экспозиции: ABCA¹DC¹ — двукратное варьированное проведение всего материала, отражающее куплетное строение песни и образующее как бы две многочастные симфонические строфы. Но если в песне куплет имел двухчастную безрепризную структуру (*ad*), отражающую деление текста на строфу-запев (*a*) и строфу-припев (*d*, см. схему 46), то в симфонии он трехчастен¹. Первая строфа построена в неконтрастной безрепризной трехчастной форме, вторая повторяет структуру первой с «замещающей» второй темой² (см. схему 47). В симфонии куплетность обогащается тонико-доминантовыми отношениями, отсутствующими в песне. Это вызывает далекие аналогии с тональным планом сонатного *allegro*: вся экспозиция получает яркое тяготение в сторону доминанты³.

Разобранная здесь структура, имеющая чисто песенное происхож-

¹ Материал В в симфонии и *b* в песне идентичен.

² Отражает замену припева в третьем куплете песни (*b* вместо *d*).

³ Измененное повторение экспозиции сонатного *allegro* неоднократно отмечалось исследователями Малера: Д. Ньюлин пишет о двойной экспозиции (85, с. 125), Ж. Маттэ — о варьированной реэкспозиции (83, с. 34). Однако генетическая связь с песенным формообразованием не привлекала их внимания.

дение, удивительным образом прижилась в сонатных *allegro* почти всех симфоний Малера, тематизм которых уже не связан непосредственно с песней, а иногда и далек от нее. Мы называем эту форму двойной вариантной экспозицией¹. Черты подобной «гипертрофированной» строфы-круга² (одновременно и круга «событий») несомненны в экспозиционном разделе первой части Второй симфонии. Но если в Первой три темы—ABC A¹D C¹—связаны на основе неконтрастного дополнения, то во Второй—налицо чисто сонатный контраст драматического (A) и лирического (C) образов, с одной стороны, и «взрывающее» течение темы A¹ вторжение мотива из Первой симфонии—с другой (см. схему 4). Однако в обеих экспозициях второй «круг» событий превосходит первый по выявленности характеров. Во Второй обострение каждой из тем-образов привело к столь явственному эмоциональному расхождению, что лирическая тема иногда ошибочно воспринимается как побочная только во втором «круге» (C¹).

В первой части Третьей симфонии строфа объединяет не три темы экспозиции, а две, группу главная—связующая (aba¹b¹); вариантно-строфическое строение внутренне мотивировано неудавшейся в первом круге попыткой становления центральной темы экспозиции (B)—попыткой, увенчивающейся успехом лишь во второй строфе (см. схему 10, цц. 1—20). Близкую структуру двойной вариантной экспозиции с продвижением материала (AB A¹B¹C) мы наблюдаем и в первой части Пятой (см. схему 20). В первой части Четвертой симфонии также есть признаки вариантного повторения экспозиции, которое автор с юмором прерывает. После главной партии (A¹) вместо ожидаемой связующей возникает новое заключительное построение в начальном темпе. Как будто после мига раздумья композитор возвращается к классическому строению экспозиции с чертами рондо-сонаты:

	2	3	4	6	7	
A	B	C	D	A ¹	E	
г.п.	св.п.	п.п.	з.п.	г.п.	заключит.	построение

¹ Повторение экспозиции со знаком репризы почти не встречается в творчестве Малера за исключением первой части Шестой симфонии и первой части Первой во втором издании Universal-Edition. Первоначальная версия, зафиксированная в первом издании (1899), не предполагала точного повторения экспозиции (91). Прецеденты двойной вариантной экспозиции до Малера можно найти в двойной экспозиции классического инструментального концерта. Здесь мы наблюдаем и введение во вторую экспозицию нового материала, и большее тематическое богатство, масштабность второй экспозиции. Ее отличает от малеровской двойной вариантной экспозиции единая тональность первого экспозиционного проведения и уход в побочную тональность лишь во втором проведении. Угасшая после Бетховена традиция двойной экспозиции концерта вновь воскрешается в последней трети XIX в. в творчестве Брамса (Концерт № 2 B-dur, Двойной концерт ор. 102). Встречается и приближение к концертной форме в сонатном *allegro* симфонии, например в первой части симфонии Франка.

² На композицию «кругов» обратил внимание П. Беккер. Он отметил, в частности, второй «круг» («Kreis») изложения основной темы в первой части Третьей (68, с. 116). Однако подобные наблюдения не обобщены до принципа формообразования.

В симфониях среднего периода двойная вариантная экспозиция продолжает играть столь же существенную роль в формообразовании. В Шестой она находит своеобразное преломление в первом разделе финала, объединяющем вступление и собственно экспозицию (см. схему 27) с тенденцией к нарастанию интенсивности образов. Подобный же композиционный принцип лежит и в основе первого крупного членения второй части Восьмой (см. схему 37), где двойную экспозицию материала создает последовательность оркестрового и вокально-инструментального разделов. В первой части Седьмой, напротив, в структуре двойной вариантной экспозиции интенсивность одной из тем угасает.

В симфонических циклах позднего периода, когда песенные структурные принципы переживают новый расцвет, двойная вариантная экспозиция утрачивает былую сложность и тематическую насыщенность и предстает в более простом — двутемном строении. В первой части «Песни о земле» эта группа тем замыкается индивидуализированным кадансовым оборотом (Q), создавая лишь зрительную иллюзию трех тем: ABQ A^IB^IQ^I (см. схему 39). В первой части Девятой двутемная структура экспозиции еще более чиста — AB A^IB^I, но мотивный план развития создает ощутимое продвижение интонационной фабулы (мотив струнных в B-dur, d во втором экспозиционном круге — см. схему 43).

Остается сказать еще о структуре «ультрагипертрофированной» вариантной строфы, изредка возникающей в монументальных формах Малера. Она организует порой композицию целой части, занимающей притом центральное положение в цикле. Таков финал Второй. В его трехчастной композиции, состоящей из экспозиционного, разработочного и репризного раздела (ABA^I), возникает ясное ощущение вариантного воспроизведения в разделах B и A^I начальной (A) композиционной модели. Его создает подобие исходных импульсов — вариантно-повторенного в начале «строфы» материала из вступления к финалу (PP^I, PP^{II}). В дальнейшем ощущение подобия подкрепляется сходством композиционного крупного плана в каждой «строфе»: расположение маршевых, фанфарных, хоральных тем (группы тем A, B) в начале «строфы», драматического речитатива — C — вслед за ними (см. схему 7). Так на крупную симфоническую форму проецируется композиция, свойственная вариантно-куплетной форме: второй куплет простой трехчастной песенной формы, поначалу воспринимающейся как контрастная середина, оказывается вариантом первого куплета. Форма ABA^I имеет, таким образом, черты формы AA^IA^{II}.

Структура «ультрагипертрофированной строфы-круга» наблюдается также во второй части и финале Пятой, в первой части Девятой.

Вместе с песенной куплетностью в симфонию проникла и другая особенность формы и изложения вокальной музыки: двуединство сопровождающего и мелодического начал, прелюдирующего и основного — собственно тематического материала. В чисто инструментальном симфоническом изложении соединились элементы дву-

тембрового ансамбля (человеческий голос — инструмент) и создали совершенно особые закономерности изложения мысли. Диалог голоса и аккомпанирующего инструмента в инструментальных прелюдиях, интерлюдиях и постлюдиях растворился в потоке чисто симфонического изложения. Фортепианная ригурнель, воспринимавшаяся в песне как подготавливающий материал, в симфонии стала в один ряд с собственно мелодическим материалом. Функция подготовки оказалась завуалированной. Так создалась необъяснимая с точки зрения инструментальных форм многозначность изложения, соединение тем не по принципу контраста, а по принципу дополнения, столь характерного для единого комплекса — ригурнель — вокальная строфа.

Во всей обнаженности мышление песенными категориями формы можно наблюдать в третьей части Третьей симфонии, в основу которой легла песня «Ablösung im Sommer»¹ из «Четырнадцати песен юношеских лет». Этот редкий у Малера случай вхождения песни в симфонию без внутренней переработки позволяет увидеть происхождение таких характерных песенных форм, как варьированные куплеты песни, вводимые ригурделями, перемежающиеся интерлюдиями и воспринимающиеся благодаря тембровому обновлению как группа новых тем.

Ригурдели проникают у Малера и в срединные разделы формы, создавая своеобразные цепочки тем, в которых все же не исчезает ощущение прелюдирующего и мелодического планов. В средине второй части Второй симфонии песенные темы вводятся небольшим прелюдирующим построением у струнных. В первой середине (ц. 3) ригурнель — фугато струнных — настолько индивидуальна, что поначалу воспринимается, как собственно тема. Лишь когда появляется песенка флейты, мы понимаем, что то была прелюдия. В середине скерцо Второй (ц. 9) в песенную мелодию вторгается четырехтакт-интерлюдия. Ее первые такты (8—9 после ц. 9) подчеркивают ритмико-мелодическую формулу сопровождения, два следующих дают самостоятельный ритмо-тембровый мотив, мелодически нейтральный. Далее (такт 12 после ц. 9) начинается «куплет», который вскоре прерывается четырехтактной интерлюдией (4 такта перед ц. 10). Песенный прообраз подобных структур, распространенных в ранних симфониях, — ригурнель с самостоятельной темой, на которую в песенной строфе «накладывается» другая, вокальная тема (форма типа a/b/a). Между двумя мелодическими линиями (третья часть Второй, 8 тактов до ц. 5) возникают своеобразные отношения, которые не напоминают ни имитационную, ни контрастную полифонию. Это отношения типа вокальной мелодии (b, гобой, фагот) и свободного сопровождающего мелодического голоса (a, альты), связанных принципом взаимодополнения.

Тематическая индивидуальность прелюдирующей темы порой так сильна, что принимает на себя смысловую нагрузку, свойственную основному образу, и заслоняет мелодический материал следующего за

¹ Смена караула летом (нем.).

ней «куплета». Его тема воспринимается тогда как контрапункт к первой, продолжающей звучать в сопровождающих голосах, и превращающийся в своеобразный пласт *ostinato*. Один из примеров — появление темы марша в финале Второй (такт 11 после ц. 15). Но это, по существу, — лишь будущее оstinатное сопровождение для темы «Ты воскреснешь», «распеваемой» в последующих строфах трубами и деревянными духовыми.

Форма ригурнель-куплет (типа а а/б) порой воплощается Малером очень свободно. Ее черты возникают в разделах симфоний, казалось бы, мало приспособленных для этой чисто песенной манеры подавать тему, — в главной партии или в разработке драматического характера (см. разработку первой части Второй, ц. 16). Прелюдирующая тема находит при этом самые разнообразные типы изложения; одноголосие в басу (такты 1—17 первой части Второй), хоральный склад (первая часть Третьей, ц. 11), гомофонный склад — тема с сопровождением (скерцо Пятой, ц. 6) или полифонизированный склад (третья часть Первой симфонии, ц. 1—5). В начале траурного марша из Первой явственно слышится отголосок формы ригурнель-куплет. Роль прелюдирующего построения играет здесь полифонический пласт канона¹, а роль собственно куплета — две разделенные канонем фразы гобоя (ц. 3, 3 такта после ц. 4). Другой тип соотношения ригурнели (а) и темы (б) — аb, развитый в среднем и особенно позднем периодах творчества Малера, также содержит в себе потенциальные возможности для создания группы тем взаимодополняющего характера. При этом прелюдирующая тема (а) благодаря песенной фактуре не вуалирует своей прямой функции — вступления, но остается предельно мелодически индивидуальной в целом (финал «Песни о земле», ц. 23) или в отдельных мотивах (мотивы b, p, k, q в ригурнели главной партии первой части Девятой см. примеры 150, 151). Нередко в подобных прелюдирующих разделах возникает цепь тем, функция которых (ригурнель) раскрывается постепенно, осмысляясь по мере появления следующей темы. Так, в финале «Песни о земле» (ц. 23) имеет место как бы ступенчатое прелюдирование; только в такте 33 появляется собственно вокальная мелодия:

ц. 23
такты 1—2
а

2—7
b
а

ц. 24
7—33
b
а

ц. 27
33—64
b
а

оркестровое изложение

вокально-оркестровое
изложение

Ригурнели, переосмысляющиеся в тематического значения мотивы, есть и в начале эпизода «Застольной о горестях земных» (ц. 25).

¹ См. сноску на с. 61.

Не обретают ли в творчестве Малера вариантно-строфические структуры, организующие «локальный план» симфонического пространства, власть нового канона формообразования? На эту мысль может навести свойство удивительной неприхотливости, живучести, приспособляемости строфического мышления в условиях любой симфонической формы. Как трава растет повсюду, где есть клочок земли, не только в поле и в лесу, но и в расщелине дома, на булыжной мостовой, так и строфические структуры «всходят» у Малера не только в естественных условиях — в жанре песни, но и в других, порой очень сложных музыкальных организмах, всюду, где возникает потребность создать ощущение «многосложной рассказанности», повторения и вариации одного и того же мотива. Освоившись с этим качеством общеобязательности, исследователь начинает искать и действительно находит черты вариантной строфичности почти везде, в большом и малом масштабах. Не есть ли это однообразие композиционного мышления? Не скрыта ли в малеровском вариантно-строфическом принципе организации локальных пространств формы опасность монотонности, которая может возникнуть из-за периодичности повторения, потенциально заложенного в вариантной строфичности, в ритмичности членения, опасность заранее предчувствуемой мерности, ведущей к статике, которая не грозит маленькой Lied, но способна лишить жизни монументальную композицию? Эти опасения не оправдаются, потому что, являясь одним из важнейших принципов организации локальных разделов формы, вариантно-куплетная структура властно подчинена у Малера организации целого — развертыванию интонационной фабулы. Поэтому выросшие на основе вариантно-куплетных структур «результативные» формы в симфониях Малера бесконечно разнообразны, неповторимы, как сами ситуации интонационной фабулы, давшие им жизнь. От угрозы монотонности музыку Малера оберегает и другая особенность его мышления: динамика диспропорционального. Сама периодичность вариантного возвращения темы у Малера, как это ни парадоксально, включает в себя момент аритмичности. И то, что кажется несомненно пропорциональным в схематическом изображении при анализе — формулы $aa^1a^{II}a^{III}$ или $ABCA^1DC^1$ и т. д., — оказывается диспропорционально построенным, текучим, стоит лишь представить себе эту схему в реальных тактовых и темповых масштабах и воспринять в живом звучании. Рост музыкальной мысли взрывает равновесие, присущее вариантной строфичности, и выдвигает художественную логику диспропорционального формостроения, так часто воспринимающегося, как «рыхлость» и «бесформенность». Остановимся на двух примерах.

В основе вариантно-строфического строения трио в третьей части Второй лежит тема типа *basso ostinato*, изложенная в басу. Над ней разворачивается мелодический пласт: имитация во второй строфе (c^{II}), новые темы-контрапункты в третьей, четвертой строфах ($\frac{i}{c^{III}} \frac{k}{c^{IV}}$). «Малые» строфы в свою очередь объединяются в две «большие» строфы;

в каждой воспроизводится в основных чертах единая очередность тем ($c^I c^{II} \frac{i}{c^{III}} d \frac{k}{c^{IV}} \frac{k^I}{c^V} \frac{i^I}{c^{VI}} d^I e^I e^{II} e^{III}$). Однако ожидаемая, казалось бы, симметрия строф разрушается благодаря разрастанию темы d во второй строфе в большой эпизод ($e^I e^{II} e^{III}$ — 46 тактов), который воспринимается как центральный раздел трио, а предшествующий ему — как раздел, его подготавливающий (см. схему 48).

В еще большей степени нарушено равновесие в строфической структуре двойной вариантной экспозиции в первой части Второй. Возникающее, как только появляется вновь главная тема (A^I), ощущение свободно вариантной повторности вуалируется, а затем и вовсе исчезает благодаря яркому движению интонационной фабулы и изменению пропорций второй строфы (см. схему 4). Важнейшие из этих изменений: 1) свертывание первой темы (A^I) во втором круге (17 тактов, вместо 38); 2) фабульное развертывание во втором круге (в разделах $A^I D$), связанное с завязкой реминисцентной линии Первой симфонии, с замещением связующей темы (D вместо B); 3) разрастание во втором круге лирической побочной темы (C , 30 тактов вместо 15). Но больше всего противодействует ощущению возврата только что прозвучавшей музыки изменение пропорций вспомогательных разделов формы. В циклопически разросшемся доминантовом построении перед связующей темой (Z — 2 такта, Z^I — 17 тактов с тональным движением из c -moll в g -moll) не сразу можно узнать противоборство восходящей и нисходящей хроматических линий, составляющих мотивные зерна доминантового предыкта. Во втором круге экспозиции это противодвижение играет исключительную роль в создании характера музыки и, пронизывая каждую ее клеточку, словно олицетворяет волевой натиск и поверженность. Изменился и масштаб связующей темы (20 тактов вместо 5). Музыка связки во второй строфе (D) по своему эмоциональному воздействию, может быть, ярчайшая в экспозиции. Тем не менее она, как и тема B , выполняет вспомогательную функцию перехода к лирической теме. В целом же в результате сильного внутреннего интонационного движения «глазное» равновесие и пропорциональность устойчивой повторной структуры «на слух» воспринимается как яркое динамическое устремление формы от главной партии к побочной (C^I). Таким образом, темы или мотивы, в первом экспозиционном проведении занимающие второстепенное и подчиненное положение, но содержащие в себе большой мелодический потенциал, при свободно вариантном воспроизведении как бы освобождают заложенные в них силы. Разрастаясь в самостоятельные организмы, они создают новый центр тяжести, в корне меняющий ощущение пропорций целого.

Говоря о композиционных особенностях симфоний Малера, нельзя не коснуться еще одного их источника: оперной формы Вагнера, многие стороны которой оказали воздействие на Малера. В зрелых операх Вагнера, которые Малер знал потактно, он увидел воплощенными свои идеалы развития музыкальной мысли: непрерывное течение — развер-

тывание напряженного и в то же время эпически-монументального действия, сюжетная канва которого и является единственным формообразующим началом. На примере Вагнера Малер мог наблюдать, как отказ от условностей старой формы и подчинение ее требованиям музыкальной драмы повлекли за собой необходимость выработать новые закономерности формообразования. И многое в найденных Вагнером принципах, в самих основах новой композиционной организации оказалось ему близко и дорого, несмотря на то, что жанровая специфика оперы и симфонии подсказывала различные решения.

Художественным достоянием Малера стала вагнеровская идея сквозного движения мысли, размыкающего форму, стирающего грани разделов, производящего впечатление мощного, ничем не управляемого потока. Но столь же неотъемлемым результатом усвоения вагнеровского опыта были для Малера и новые, порой глубоко скрытые закономерности, позволившие обуздать дионисическую стихию мелодического движения и организовать материал в структурно законченное целое. Среди этих устойчивых, цементирующих поток движения элементов формы особенно заметный след в творчестве Малера оставила техника лейтмотивов и строфическая организация формы в оперной сцене. Однако и то и другое было переосмыслено Малером. Персонифицированность «сквозных» симфонических тем Малера сродни лейтмотивам Вагнера, ведь сквозные темы Малера также порождены драматическим сюжетом, хотя и воплощенным опосредованно в интонационной фабуле.

Однако в какой-то мере роль вагнеровской сквозной темы и мотива двойственна. С одной стороны, неизменный в интонационном отношении лейтмотив (символ героя, идеи или ситуации) казался бы, — единственная точка устойчивости; это позволило Асафьеву сравнить их формальную функцию в безудержном разворачивании музыки с функцией репризы. В то же время эти неизменяемые точки, в ходе драматического развития целого появляющиеся в иных связях, благодаря этому слагаются в совершенно индивидуальные, неповторяемые и, стало быть, беспрестанно движущиеся конфигурации. Малеровская персонифицированная тема наследует у вагнеровского лейтмотива сам принцип закрепленности интонационной характеристики. Однако тема у Малера подвержена изменению куда более глубокому, нежели тембровая вариантность лейттемы у Вагнера. Тема-персонаж Малера «растет», внешне изменяется, и эти изменения от первого появления темы до апофеоза или иной развязки развития касаются всех средств языка — от интонационного перевоплощения до тембрового.

В опере Вагнера перед Малером возник прообраз и другого композиционного приема, организующего музыкальный материал и в отдельных оперных сценах, и на протяжении всей оперы. Речь идет о двукратном, а иногда и трехкратном проведении больших фрагментов музыки. В масштабах оперной сцены этот принцип вылился у Вагнера в параллельные проведения, которые наводят на аналогии с вариантной строфической формой. Действительно, по сравнению с параллельными

проведениями в жанре симфонии повторные проведения у Вагнера отличаются куда большей свободой не только в тональном переосмыслении, но и в самом расположении материала в каждом повторении, а главное, в сюжетном продвижении музыки, достигаемом вторжениями лейтмотивов. Подобное строение оперной сцены можно наблюдать в «Тристане и Изольде», в операх «Кольца нибелунга». Однако продвижение материала в «оперных строфах» Вагнера имеет известные пределы, которые ставит прежде всего сама неизменность лейтмотива. Вариантная же симфоническая строфа у Малера, ее второе проведение отличается, как мы видели, и качественным изменением темы-персонажа.

В масштабах всей оперы двукратное проведение материала у Вагнера могло натолкнуть Малера на мысль об излюбленной им композиции «двух попыток», объединяющей большие музыкальные пространства. Таково, например, двукратное звучание (в сходной фактуре) большого фрагмента, легшего в основу финала («Смерть Изольды»), впервые появившегося в любовном дуэте (II акт, 2-я сцена) и достигшего апогея в 3-й сцене III акта. Однако прозрение развязки и сам исход драмы Вагнер мыслит в одном плане: первая «попытка» — уже внутренне законченный психологический эскиз будущего апофеоза, как бы предвещающий и фатально предопределяющий еще не свершившиеся события. Композицию «двух попыток» у Малера отличает свойственная его мышлению динамичность, интерес к самому процессу движения образа. Первая попытка — всегда неудавшееся действие или катастрофа — обычно оставляет вопрос об исходе открытым, непредрешенным, как сама жизнь. Строфического типа параллельные проведения в операх Вагнера, казалось бы далекие от песенной вариантной строфичности, были для Малера высочайшим, претворенным в профессиональном искусстве воплощением дорогого для него принципа музыкальной организации, заложенного в наивном народном творчестве.

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ФУНКЦИЙ ФОРМЫ

«Многосложная рассказанность, повторение и вариации одного и того же мотива, чтоб исчерпать до глубины предмет» — это свойство стилей с преобладанием аклассических тенденций воплощалось в музыке Малера прежде всего в распространении им принципа варианности на большие пространства музыкальной формы. Построение сонатной экспозиции и всего сонатного *allegro* из последовательности гигантских строф-«кругов» вызвало у Малера к жизни своеобразнейшую особенность музыкальной организации: совмещение, наложение функций формы и взаимодействие нескольких композиционных планов, структурную многозначность, становящиеся постоянным фактором формообразования, чертой стиля.

Совмещение в крупных разделах сочинений Малера нескольких функций, часто вступающих в противоречие, оказывает на его форму особого рода влияние. Наложение функций приводит к ослаблению

функциональной определенности излагающих, развивающих и репризных частей формы, к относительности самих логических функций в них.

Эти свойства музыки Малера, «разрыхляющие» ее структурную организацию, проявляют себя в двух аспектах: во-первых, как композиционная данность, объективное свойство, присущее форме сочинений, и, во-вторых, как субъективное ощущение при восприятии музыки на слух, особенно при первом прослушивании¹, когда те или иные семантические значения структурных элементов воспринимаются еще без учета дальнейшей роли в целостной форме.

Выделим несколько факторов, постоянно появляющихся в симфониях Малера и неизменно затемняющих функциональную однозначность, а следовательно, и определенность их строения:

1) вуалирование членений формы, не позволяющее осознать композиционные функции ее важнейших частей и отделить, к примеру, экспозицию от разработки, разработку от репризы;

2) потенциально рассредоточивающая направленность музыкальной формы, многоступенность в изложении главной музыкальной мысли, представляющей собой комплекс неконтрастных тем;

3) внимание к вариантным формам развертывания, к постепенному длительному изменению, стирающему грань между неточным повторением и развитием, объективно содержащему в себе обе функции формы.

В симфониях Малера ставится под сомнение однозначность важнейших факторов формообразования: членение — каденция и цезура либо гармонический сдвиг создают смысловую и композиционную грань, а отсутствие членения означает смысловое и композиционное единство. Исторически сложившаяся на протяжении конца XVIII—XIX в. система композиционных знаков четко определила, к примеру, семантическое значение средств замыкания в конце сонатной экспозиции и семантическую роль толчка-импульса, гармонического сдвига в первых тактах разработки. При восприятии эти композиционные знаки создают первый, самый непосредственный мысленно-слуховой план формы. Нередко он действительно есть в музыке Малера. И в то же время эти знаки членения, отмечая лишь один из структурных планов — малый план, вводят в заблуждение и дезинформируют слушателя относительно функционального значения наступающего раздела. Так, в первой части Восьмой начало эпизода d-moll в экспозиции после кадансирования и закрепления Es-dur (ц. 17) воспринимается как первый раздел разработки, и лишь возвращение тематизма побочной партии в Es-dur и истинное начало разработки (ц. 23) после цезуры рассеивают заблуждение. В финале Шестой симфонии, наоборот, первый удар молота (см. схему 26), сопровождаемый каденцией, цезурой у струнных и деревянных духовых (ц. 129) и наступлением разработоч-

¹ Отличие восприятия формы при первом прослушивании (пусть даже «идеальным слушателем», способным отметить и проанализировать все функциональные частности формы) от вторичного прослушивания, когда уже осознана форма в целом, отмечает Э. Ратц (89, с. 17—18).

ного типа изложения, заставляет усомниться в правильности сделанного незадолго до того вывода, что разработка с аналогичными, но более слабыми семантическими знаками началась раньше (ц. 120). И, наконец, в первой части Второй (см. схему 50) слуховой и аналитический опыт отмечает по крайней мере три семантических комплекса, оповещающих о начале разработки. Один из них — слабейший — находится на грани первой и второй вариантной экспозиции (ц. 4, каденция в *es-moll*, цезура, последующий взрыв-импульс); второй — очень сильный — перед началом побочной партии (ц. 7 — длительная зона тонических дополнений в *g-moll*, остановка движения, цезура в мелодических голосах); третий — сильнейший, — на грани двух разделов-волн разработки (ц. 15, длительное закрепление *H-dur*, цезура, последующий взрыв-импульс). Безусловно, в трех указанных моментах заканчиваются логические циклы функционального развития. Но уже сам спор семантических знаков предполагает возможность еще одного функционально-смыслового разделения. Оно наступает без цезуры, без последующего импульса, средствами гармонического укрепления *E-dur* и внезапного, но динамически «тихого» ладового перелома (*e-moll*, в зоне ц. 9), затем начинается новый этап изложения, тематизм и ритмическая пульсация.

Условность членений и многозначность разделов формы ярко проявились в интродукции второй части Восьмой. В ней заключено три структурных ритма, три плана:

деление музыки на строфы (их десять), сначала симфонические, затем вокальные, грани строф отмечены неизменным ударом тарелок; чередование контрастных в темповом и фактурном отношении разделов и повторение раздела А в качестве рефрена:

A	B	A ^I	C	D	A ^{II}	B
Poco Adagio	Etwas bewegter— a tempo — Breit	Tempo	Più mosso Tempo	Nicht schlepp- pen	Wieder lang- sam	Mode- rato

членение крупного плана на оркестровый и вокально-симфонический разделы вступления, построенные по типу параллельных проведений (см. схему 38).

Отмеченная здесь полифония структур имеет ряд побочных последствий для восприятия. Во-первых, это — несовпадение цезур в членениях различного масштабного уровня (явление, близкое несовпадению мелодических каденций в полифонии). Во-вторых, — полифоническое совмещение разделов (М/О) в IV, VI, VII строфах, вуалирующее сам принцип расчленения. В-третьих, вариантность масштабов строфы.

Тема длится до полного исчерпания, ее протяженность зависит от силы начального импульса, от особенностей разветвления. В результате возникает ощущение полной свободы, индетерминированности развития, неоднозначное, субъективное восприятие формы — иное для каждого слуха. Слух ориентируется (хотя и не слишком ясно) в самых мелких и самых наглядных — строфических членениях не столько по

тематизму, сколько по «сигналам» фактуры и инструментовки — удару тарелок и октавному тремоло скрипок в высоком регистре. Зато деструктивного характера контрастная смена темпов и настроений — средний план формы — воспринимается отчетливо, как и членение крупного плана — оркестровый и вокально-инструментальный разделы интродукции.

Переходя далее к композиционной структуре группы тем или комплекса тем, отметим, что, не создавая столь яркой условности членений, не размывая столь решительно функциональной ясности формы, она тем не менее ослабляет силу контраста при появлении иной — побочной эмоциональной сферы. Так как, ожидая ее с каждой новой темой и затем убеждаясь, что ее пора еще не пришла, слух, настроенный на иной масштаб времени, несколько утомляется, и острота оценивающего внимания ослабевает. При последующих прослушиваниях, уже имея установку на большой временной масштаб и на группу подобных тем, слух легче ориентируется в функциональном строении формы и настраивается не на внезапное введение контрастной темы, а на медленное, постепенное изменение образа, воспринимаемого как бы с разных временных точек зрения. Форма комплекса тем чрезвычайно характерна для различных разделов средних частей малеровских симфоний (третья часть Третьей, вторая «Ночная музыка» в Седьмой, рондо-бурлеск Девятой) и для некоторых финалов (Пятая, Седьмая), то есть для музыки, в основе которой лежит картинное, панорамное развертывание тем, а не их драматическое конфликтное противоборство. В тех же случаях, когда композиция группы тем возникает в драматическом сонатном *allegro*, контрастная тема распознается далеко не сразу и слух нередко впадает в заблуждение. Так, во второй части Пятой внимание склонно наделить вторую, певучую тему трехчастной главной партии (ц. 2) чертами побочной или связующей темы. А в первой части Второй слух, наоборот, порой «опаздывает» с выбором побочной партии. Настроившись на комплекс тем, он недооценивает начавшуюся на доминантовом органном пункте лирическую тему (С) (см. схему 4).

Третий фактор, вуалирующий функциональное строение формы — склонность к песенно-вариантным образованиям, — занимает в творчестве Малера совершенно исключительное место. Выделим среди его вариантных композиционных структур две наиболее своеобразные.

Раньше уже было сказано о том, что замещающая тема играет в форме Малера роль широко трактованного варианта. Можно говорить о родстве этого явления с той особенностью формы Вагнера, которая отмечена А. Лоренцом (80, с. 3; см. также 10, с. 59) при анализе его «реприз» и названа им «замещающей частью». Замещающая часть у Вагнера, по Лоренцу, представляет собой род репризы, воспроизводящей эмоционально-образный или жанровый характер первой части, не сохраняя ее музыкально-тематического содержания. Частный случай «замещающей части» — замещение одной из тем репризы другой, подобной ей, — излюбленный прием Малера. Во всех таких случаях слух далеко не сразу распознает «сходство образных функций»,

и введение в репризе нового материала, несмотря на его эмоциональную близость уже звучавшей теме, создает особый смысловой акцент, способствует активному движению формы, вуалирует и ослабляет основную для репризы функцию замыкающего повторения. В разных по композиционному строению и по масштабности формах Малер постоянно пользуется принципом тематического замещения¹. Так, например, в скерцо Пятой симфонии в первом разделе (А, см. схему 22) реприза локальной двойной трехчастной формы ($a\ b\ a^I\ b^I\ a^{II}$) начинается с новой «замещающей» темы (ц. 5) и лишь во втором предложении звучит начальная тема. В результате в форме возникает яркое динамическое движение, вуалирующее репризу. Во второй части Пятой симфонии функциональная относительность уже упомянутой нами второй темы главной партии многократно усилена в репризе, так как там вводится «замещающая тема» (ср. цц. 2 и 20 партитуры). О замещающих побочных темах во второй вариантной экспозиции (в схеме $ABCA^IDC^I$) речь неоднократно шла выше.

В большой мере вуалирует функциональную ясность сонатной формы Малера и вторая вариантная экспозиция. Именно этот раздел формы вносит в структуру сочинения наибольшую функциональную относительность². Действительно, с одной стороны, он продолжает экспонирование нового материала и сохраняет крупный тематический план первой экспозиции, с другой стороны, во второй вариантной экспозиции происходит обычно заметное продвижение событий интонационной фабулы, либо усиление эмоциональных свойств тем, то есть несомненное развитие. Балансируя на грани функции изложения и развития, вторая вариантная экспозиция функционально двусмысленна.

Но факторы, затемняющие функциональную ясность формы, достаточно сильные и каждый в отдельности, всегда действуют у Малера в комплексе. Это взаимодействие разнообразных, часто конфликтных в смысловом отношении формообразующих факторов относительности приводит к совмещению функций формы, оказывающему на нее энергичное, динамическое, многоплановое воздействие. Функциональное наслоение становится важнейшим свойством структурного мышления Малера.

Один из характерных для Малера видов полифункциональности — это краткое по времени совмещение функций на локальных участках формы, которое выражается посредством вертикального контрапунктического наслоения музыкальных тем и типов изложения (к примеру, трехчастная структура aba^I при наслоении функций трансформируется в структуру ab/a^I). Условно назовем этот вид совмещения

¹ Аналогичное явление имело место на ранней стадии развития сонатной формы, в частности у Моцарта, нередко заменяющего побочную партию в репризе. Явление «замещающих реприз» отмечено В. Цуккерманом (57, с. 76); В. Бобровский определяет его, как «сходство образных функций при различии тематизма» (7, с. 79).

² Мысль о принципе относительности в музыкальной форме была выдвинута в 1930 г. А. Лоренцом (79, с. 179, 186).

функций планиметрическим¹, так как разделы формы, несущие различные функции, остаются здесь в одной структурной плоскости. Нужно отличать этот вид совмещения функций от контрапунктического соединения двух тем в репризе трехчастной формы, которое не изменяет функционального значения заключительного раздела формы, а лишь укрепляет его. Вопреки полифонии тем совмещения функций здесь не наступает; середина и реприза традиционно следуют друг за другом. Подобного рода синтезирующие предшествующий материал полифонические наложения встречаются и у Малера, например в репризе и коде марша «в манере Калло» (разделы A^I, A^{IV} в схеме 2).

Однако интересующее нас явление предполагает не перенесение серединной (или иной) темы-мелодии в репризу, но именно совмещение двух функций во времени. Такого рода полифонию функций можно наблюдать в том же марше «в манере Калло» перед кодой (A^{III}). Здесь наслаиваются функции главной темы (*a*), средней части (*bc*) и второго проведения эпизодической темы (*e*). Этот функциональный гибрид отличается взрывчатостью и внутренней противоречивостью. Наложение функций середины и репризы простой трехчастной формы можно встретить и в скерцо Шестой (см. схему 24 раздел A^I). В нем соединяются и темы, и типы изложения обеих тем. В подобном сращении происходит заметное масштабное сжатие полифункционального раздела. Борьба функций, в результате которой одна из них вытесняется, придает этим полифункциональным очагам огромную динамичность.

Большой интерес представляет проявление этого вида функционального изложения в контексте всей экспозиции в первой части Седьмой симфонии. Вторая «строфа» двойной вариантной экспозиции (см. схему 49) значительно отличается от первой, но не в обычном для Малера духе — более сильное проведение материала с его продвижением, а напротив, с эмоциональным *decrescendo*. Оно начинается в момент функционального совмещения тем вступления и связующей партии (такт 7 до ц. 22) и приводит к истаиванию темы побочной партии (ц. 24). Полифония структур заметно ослабляет и затушевывает воздействие каждой из функций. Так вариантное проведение материала вступления одновременно со связующей партией воспринимается как реприза вступления; заострение характера связующей темы гасится противоположными тенденциями темы вступления, стремящейся к замыканию (перевешивает тональность *h-moll*, ясно выделена каденция; см. 4 такта до ц. 24). В этом композиционном контексте побочная партия (ц. 24) на органном пункте *h* воспринимается как дополнение внутри единой целостной экспозиции (на схеме обозначено пунктирной линией), достигающей наибольшего эмоционального напряжения в момент прорыва главной партии в побочной (4 такта до ц. 17, на схеме — в рамке) и приобретающей устойчивость благодаря тональному обрамлению (*h—H*):

¹ Напомним здесь узкое значение слова «планиметрия»: отдел элементарной геометрии, изучающей фигуры на плоскости.



Структура двойной вариантной экспозиции с кульминацией на первом проведении побочной партии вступает, таким образом, в противоречие со структурой единой экспозиции, симметрично обрамленной материалом вступления, и ослабляется этой последней.

Важную роль в вуалировании функциональной ясности формы играют в разворачивании экспозиции частые прорывы материала главной партии (знак ↓), создающие иллюзию очередного ее проведения.

Другой характерный для Малера вид полифункциональности — длительное наложение функций на крупных участках сонатной формы, охватывающих, к примеру, комплекс контрастных тем экспозиции и его вариантное повторение. Подобного рода полифункциональность воплощается не посредством тематической полифонии, а посредством вертикально-подвижного наложения самих функций и, как следствие, функциональной многозначности одного и того же комплекса тем на одном участке формы. К примеру, в структуре $abc\ a^1dc^1$ второй цикл — a^1dc^1 одновременно выполняет функцию второй вариантной экспозиции (A^1) и первого этапа разработки (B). В масштабах всей сонатной формы этот вид полифункциональности можно наблюдать и при совмещении функций продолжающейся разработки (B^1) и репризы (C). Условно назовем этот вид полифункциональности стереометрическим¹, так как разделы формы, несущие различные функции, располагаются здесь в разных структурно-пространственных плоскостях. Единый плоскостной план формы, господствующий в начале произведения, раскалывается на две или несколько пространственных плоскостей с несовпадающими единицами масштабного измерения. Поток формообразования, движущийся в одной структурной плоскости, в определенный момент расщепляется на две или несколько структурных плоскостей. Этот момент слома и расщепления единой структурной плоскости у Малера наступает обычно в начале второй вариантной экспозиции.

Исследователи творчества Малера — Д. Ньюлин, Э. Ратц — обращали внимание на факт совмещения функций в его симфониях (85, 90). Так, Э. Ратц анализирует «наложение функций» на примере завершения экспозиции и начала разработки в финале Шестой (90, с. 97, 106). Действительно, именно момент грани между двумя «строфами-кругами» — начало второй вариантной экспозиции и начало разработки — образует узел, дробящий единую структурную плоскость. Именно этот момент создает в форме первый очаг функциональной относительности, вслед за которым следует длительная зона совмещения функций изложения и развития. Доминирующий функциональный смысл этого раздела

¹ Напомним, что стереометрия — это «геометрия в пространстве, отдел геометрии, в котором изучаются фигуры, не лежащие в одной плоскости».

формы становится порою ясным только после его окончания, когда начинается следующая «строфа-круг». В одних произведениях, как в первой части Второй симфонии, во втором, вариантном цикле экспозиционных тем доминирует функция изложения над функцией разработки. В других — как во второй части Пятой, — напротив, функция разработки доминирует над функцией второй вариантной экспозиции.

Значительно реже очаг функциональной относительности возникает на грани разработки и репризы. Однако у Малера имеет место не наложение функций разработки и репризы¹, а наложение функций репризы и коды. Яркое проявление функциональной многозначности и одновременно функциональной относительности и второго и третьего «строф-кругов» можно наблюдать в финале Пятой, где второй цикл развития несет функции разработки и второй вариантной экспозиции, а третий цикл — функции репризы и коды (см. схему 23).

Психологическое воздействие стереометрической полифункциональности на слушателя может стать объектом специального наблюдения. Поскольку две или более логических функций формы присутствуют в музыке Малера как данность, объективной особенностью восприятия являются, во-первых, субъективной выбора одной из структурных плоскостей, во-вторых, будоражащее, внушающее напряжение чувство, что где-то рядом с избранной плоскостью существует другая, посылающая тебе сигналы, и, в-третьих, вспыхивающая уверенность, что иная плоскость действительно существует. И здесь начинается ретроспективная переоценка и переосмысление функций формы.

Непрерывная напряженная работа над осмыслением формы Малера, противоречивое, не поддающееся, если исходить из планиметрической концепции формы, рациональному анализу воздействие нескольких пространственных плоскостей может быть прослежено на примере первой части Второй симфонии (см. схему 50). Планиметрическое развертывание формы после первой цезуры (знак V) раскалывается на четыре композиционные плоскости. В первой плоскости (разделы формы нарисованы сплошной линией) развивающаяся часть начинается с ц. 4 после первого семантического комплекса начала нового раздела. В ней выделяется три вариантных строфических построения, варьирующих начальную структуру ABC; первое приносит свой эпизодический материал (реминисценцию темы Первой симфонии и тему D) и замыкается каденцией без цезуры; второе выдвигает эпизодическую тему (e) и, преодолевая деструктивного характера кульминацию (около ц. 12), восстанавливает тему C, завершая ее каденцией; третье также вносит эпизодический материал (f), но, не выдерживая деструктивного взрыва в момент кульминации (ц. 20), теряет активность; строфическая структура ABC оказывается разрушенной, и тема C не появляется. На второй структурной плоскости (отмечена линией .—.—) после цезуры

¹ Исследователи неоднократно отмечали подобное совмещение функций в первой части Шестой симфонии Чайковского (например, 7, с. 25).

функция изложения остается, и экспозиция обретает динамического типа трехчастность ($A < Z > B C A^I < Z^I > D$) с замыкающим построением (D). Именно эта структура будет воспроизведена в репризе в упрощенном виде ($A < Z > B C D$). Разработка строится из двух циклов тем ($C^I e A Z^{II}$ и $C^{II} A e f A Z^{III}$). На третьей структурной плоскости (отмечена прерывистой линией - - - - -) после цезуры функция изложения продолжается, но имеет иной масштаб и иные членения, нежели на второй. Функция изложения распространяется здесь на вторую вариантную экспозицию, вслед за которой начинается разработка. Наконец, на четвертой структурной плоскости (отмечена точно) функция изложения продолжается чрезвычайно долго; она организуется в тройную вариантную экспозицию. Разработка начинается после генеральной паузы (V — возл. ц. 15); она чрезвычайно кратка.

Сонатная форма первой части Второй симфонии разворачивается в четырех структурных плоскостях. В огромном по масштабу разделе (от ц. 4 до 6 тактов перед ц. 21) происходит одновременное взаимодействие четырех разных плоскостей одной — сонатной формы, приводящее к острым функциональным противоречиям, к ощущению относительности самих функций. Эту особенность стереометрической функциональности настойчиво отмечает при восприятии музыки наш слух, привычно настроенный на планиметрическую концепцию формы. Он настойчиво фиксирует противоречие между остановкой движения (ц. 6) и динамической направленностью формы экспозиции ко вторичному проведению побочной темы. Он отмечает и кажущуюся невозможность существования в форме нескольких семантических комплексов, указывающих на начало разработки (на ц. 4, на ц. 7, в такте 5 после ц. 9 и на ц. 15). Напряженно разворачивающаяся стереометрическая полифункциональность первой части Второй разрешается в репризе слиянием структурных плоскостей в одно планиметрическое целое.

Расщепление на несколько структурных плоскостей обычно наступает у Малера внутри одной композиционной формы, в ранний и средний периоды — сонатной, в средний и поздний периоды — рондо и песенной форм. Так, во второй части Пятой (см. схему 21) и в финале Шестой (см. схему 26) мы наблюдаем разворачивание сонатной формы в трех структурных плоскостях. Точно так же в рондо-финале Пятой происходит расщепление формы рондо на две плоскости: рондо с темой-рефреном ($A = R^I$) и тремя эпизодами (см. схему 51) и рондо с темой-рефреном ($B = R^{II}$) и пятью эпизодами. В результате стереометрической полифункциональности возникает двойное рондо. В первой части Девятой симфонии с характерным для нее стиранием черт сонатности и выходом на первый доминирующий план иных композиционных принципов имеет место разворачивание песенной формы в четырех структурных плоскостях (см. схему 52). Но всякий раз функциональные противоречия в истолковании формы Малера, возникающие при планиметрическом подходе к ней, снимаются стереометрической концепцией его композиционного мышления.

Стереометрическая полифункциональность нередко осложняется у Малера другим, типичным для его структурного мышления принципом — наложением и совместным действием двух различных композиционных форм¹. И до Малера имело место совмещение генетически родственных форм, одна из которых потенциально заключена в другой: простая трехчастная форма с кодой и сонатная форма без разработки, либо сцеление сонатной формы и рондо с двумя эпизодами и т. д. Обе композиционные формы лежат в таких случаях в одной структурной плоскости и не выходят из планиметрической концепции формы. Однако у Малера при совмещении двух композиционных форм одна из них или обе разворачиваются нередко в двух, а то и трех плоскостях.

Интересный пример такой стереометрической полифункциональности, осложненной полифонией композиционных форм, можно найти в финале Пятой (см. схему 51). Здесь совмещаются четыре композиционные формы: сонатная, рондо, вариантная строфа-круг и fuga. Форма двойного рондо (как отмечалось выше) разворачивается в двух композиционных плоскостях. Fuga создает самостоятельную, третью структурную плоскость, вступающую в резкое функциональное противоречие со второй плоскостью рондо. Ибо в плоскости рондо второй рефрен (R^{II}) выполняет функцию повторного изложения, а в плоскости fugи он же несет функцию развития и непрерывающейся тематической работы над темой апофеоза. Что же касается сонатной формы, то и она расщепляется на две структурные плоскости. Одну создает традиционное развертывание сонатного *allegro* (экспозиция, разработка, реприза (ABA^I), другую — проникновение в сонатную форму принципа вариантной строфы, модифицирующее сонатную схему в композицию трех вариантных строф-кругов ($AA^I A^{II}$). Так возникает сильнейшее функциональное противоречие на всем протяжении симфонической части, приводящее к постоянной функциональной несовместимости: разработка в одной плоскости формы накладывается на видоизмененную экспозицию в другой плоскости; реприза-кода в одной плоскости накладывается на самый сильный развивающий вариант в другой плоскости, больше всего отошедший от начальной модели.

Столь же сложную картину являет собой первая часть Девятой симфонии. Доминирующая в *Andante comodo* песенная форма разворачивается в четырех структурных плоскостях. Это — локальная трехчастная песенная форма, организующая экспозицию, развитие и репризу (отмечено сплошной чертой), это — строфическая двухчастная форма, дающая пять вариантных строф (см. схему 52, отмечено пунктиром), это — общая трехчастная песенная форма (отмечено точечно) и, наконец, трехчастная песенная форма, лежащая в иной плоскости (отмечено чертой —.—.—.—). Помимо того, песенная композиционная форма совмещается здесь с рудиментарной сонатной формой, двойными

¹ Этот вопрос разработан В. П. Бобровским в книге «О переменности функций музыкальной формы». Там же выдвинута мысль о том, что при совмещении двух и более композиционных форм возникают первый и второй планы формы (7, с. 24, 26).

вариациями и темповым рондо (см. анализ на с. 334—336 и схему 52).

При восприятии музыки Малера правильное определение доминирующей композиционной формы или доминирующего формообразующего принципа как в стереометрической, так и в планиметрической концепции формы оказывается порой единственным ключом к пониманию композиционной структуры. В поздних сочинениях подобным доминирующим формообразующим принципом является иногда принцип, который принято считать побочным. Для примера возьмем вторую часть Девятой симфонии, скерцозную часть цикла, в которой совмещается несколько композиционных форм, образующих сложную планиметрическую полифункциональность (см. схему 53).

В форме скерцо совмещаются:

1) сложная репризная трехчастная форма с трио в тональности субдоминанты;

2) непрерывные вариантные изменения первой темы, становящиеся настолько значительными, что в трио (E¹) возникает ощущение новой темы (94). По существу же, весь тематизм скерцо построен на трансформациях и вариантах тем первого раздела;

3) рондо с тональным и темповым движением рефрена. Рефреном представляется в этом случае первый раздел (A), тональность его изменчива — C-dur и F-dur; тональности эпизодов: I — E-dur, Es-dur (III, III_н низкая ступени), II — D, H, C (II, VII мажорные ступени), III — Es, Ges, Es, B (III_н, V_н, III_н, VII_н ступени);

4) вторжение разработочного элемента в духе «спора тем» в одном из разделов (C), создающее ложное ощущение возврата материала первого раздела.

Однако ни один из названных композиционных принципов не становится доминирующим. Индивидуальность формы раскрывается только тогда, когда мы оценим структурную роль изменения темпа и характера музыкального движения. Малер различает в партитуре второй части три таких движения:

1. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers (Tempo I).

2. Poco più mosso (Tempo II), в дальнейшем обозначенное также «Walzer».

3. Ländler, ganz langsam (Tempo III).

Именно ясность темпового ритма, действующего вопреки тематическому элементу (в разделах E и E¹), вносит в эту «струящуюся» форму исключительную упорядоченность и изящество контура (мы опускаем в схеме слово «Tempo»):

I II
экспозиция

III I III II III
рондо с двумя
эпизодами

I II
реприза

I
кода

Поражает пропорциональность, симметрия и замкнутость этой композиции, так несвойственные Малеру, но симметрия лишь одного —

темпового измерения формы, накладывающаяся на непрерывный, сквозной поток развития, охватывающий другие измерения¹.

Функциональные противоречия темпа и тематизма, тематизма и тонального фактора придают форме второй части относительность, ослабляют действие функций, нивелируют их.

Не являются ли проанализированные здесь явления композиционного мышления Малера выражением деструктивных тенденций формы? Ведь, казалось бы, взаимодействие столь многих противоречащих друг другу, ослабляющих, гасящих друг друга, вытесняющих друг друга факторов в стереометрической полифункциональности, в сращении композиционных форм подводит музыкальную структуру к той грани, где тенденция к открытой форме готова перейти в открытую форму в обнаженном ее виде, подводит к индетерминированности формы-результата, к хаотическому потоку, ставшему таким от чрезмерного обилия организующих принципов. Подводит, но не переходит. Можно назвать две причины противостояния деструкции. Одна из них кроется в парадоксальной скрепляющей силе, заключенной в стереометрической полифункциональности. Ибо между несовпадающими масштабными структурами, между противоречащими друг другу факторами и функциями разных структурно-пространственных плоскостей возникает сильнейшее динамическое натяжение, угрозе деструкции противостоит структурное сопротивление огромной силы. В расщеплении на несколько пространственных плоскостей структурная организация у Малера рушится и рождается одновременно.

Другая причина сопротивления деструкции заключена в том, что в полифонии множества стабильных структурных и функциональных слагаемых, густой и насыщенной полифонии, каждый голос которой эгоцентрически заявляет о своих правах на господство, в этом почти анархическом структурном многоголосии реально господствует лишь один формообразующий принцип. Единственный из всех, он лишен

¹ Представляет интерес то, что Малер нашел окончательную форму лишь после того, как был готов весь материал. Как показывает эскиз второй части, первоначальная раскладка крайних частей скерцо была иной: первая часть имела репризное обрамление (59 тактов), реприза, напротив, начиналась непосредственно со второй темы. Приводим план первоначального эскиза, заимствованный из сравнительного анализа партитурного наброска скерцо и его окончательной редакции, выполненного Э. Ратцем (94). Не дифференцируя тематическое содержание второго раздела, Ратц обозначает Темпо II буквой В, а Темпо III в трио — буквой С:

A	1— 89	89 тактов
B	90—238	149 »
A	239—297	59 »
C	298—338	41 »
B	339—393	55 »
C	394—429	36 »
B	430—565	136 »
Кода (A)	566—673	108 »

673 такта,

то есть I, II, I, III, II, III, II, (I)

стабильной организации и действительно обладает известной непредопределенностью развертывания, оказываясь неизменно подверженным импульсам содержательного характера. И тем не менее именно он оказывается доминирующим конструктивным, формирующим началом. Этот принцип — сквозное интонационное движение, интонационная фабула. В этих парадоксах заключена тайна формы у Малера.

ВАРИАНТНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ТЕМЫ

Обратимся теперь к музыкальной теме — отдельному «персонажу» интонационной фабулы. Мы ограничим свои наблюдения развертыванием тем, не выходящих за пределы одной симфонической части. Таким образом, темы, олицетворяющие философские идеи симфонии, темы, которым свойственно сквозное движение через симфонический цикл, и сильнейшее воздействие контртем нас здесь интересовать не будут.

Малер слышал музыкальную тему бесконечно изменяющейся. Перед его внутренним взором словно стоял путь темы, шаг за шагом приближающейся к некоему последнему воплощению. В этом приближении к идеальному облику — неповторимая черта малеровского музыкального образа. А идеальный облик композитор понимал не как завершение, исчерпание развития в высшей точке («Остановись, мгновенье, ты — прекрасно!»), но как сильнейшее, напряженнейшее выражение сущности характера, пребывающего в нескончаемом стремлении к цели («Цель бесконечная здесь — в достиженье»).

«...Чем дольше длится тема, тем большего подъема достигает она в конце; сила, побуждающая ее к развитию, парастает с равномерным ускорением. Как бы ни была тема горяча *in statu nascendi*¹, она со временем не только не устает, но стремится дальше еще более пылко и достигает наибольшего накала там, где у другого она давно бы обессилела и сникла», — писал Арнольд Шёнберг (101, с. 35). Тема у Малера есть неповторимое, никогда более не повторяющееся единичное состояние. Об этом свойстве изменчивости малеровской темы образно пишет Теодор В. Адорно: «Понятие темы, как определенной данности, которая потом подвергается изменению, не подходит для него. Скорее здесь можно говорить о зерне, как о рассказе в устной традиции: при каждом новом появлении он немножко другой» (64, с. 119). К серии сравнений, которые всегда образны, но «всегда в чем-то хромают», можно добавить еще одно. В широком смысле слова малеровская тема не знает возвращения. Зато ей знакома категория «возраста»; к ней применимо понятие раннего возраста, созревания, зенита, а в позднем творчестве — и разрушения целостности. Но, изменяясь, малеровская тема несет в себе печать врожденного характера, так сказать, — наследственные признаки. Ее изменение подобно росту живого организма.

¹ В момент своего рождения (лат.).

Естественно, что композитор с подобным видением музыкального образа напряженно искал средства музыкального развития, которые помогли бы ему воплотить в жизнь эту потребность в изменении музыкальной темы. И закономерно, что в этих поисках его внимание привлекли приемы развертывания, которые способны были создать длительное обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности. Это не могли быть ни разработочные приемы, ни жанровая или иная трансформация, характерная для «свободных» вариаций. Нужные ему качества развития Малер нашел в вариантности. «Специфическое отличие развивающейся таким образом техники Малера от техники других композиторов есть вариант, в противоположность вариации», — писал Адорно (64, с. 115).

В процессе вариантного развертывания изменчива прежде всего каждая «клеточка» темы — мотив и короткая фраза. Малер пользовался огромным количеством различных приемов мотивной вариантности, среди которых можно выделить:

- 1) группу вариантных приемов, сохраняющих мелодику мотива, его интервальное строение неизменным, и
- 2) группу вариантных приемов, изменяющих мелодическое строение мотива.

В первой группе можно отметить несколько приемов: метрический вариант, сохраняющий ритмическую организацию мотива (в чистом виде встречается редко):



Ритмический вариант, сохраняющий метрическое строение мотива (см. пример 106 д, м).

Метроритмический вариант, изменяющий ритмическую организацию мотива или фразы, но сохраняющий его важнейшие опорно-смысловые звуки — некоторые сильные доли (см. примеры 169, a^2 , a^4 , 106 а и в; б, д, з, к).

Метроритмический вариант (ритмическое сжатие, растяжение), смещающий мотив по отношению к сильной доле такта. Подобными примерами изобилует Восьмая (см. примеры 106 б, г; 107 а, б, д).

Ладовый вариант (см. примеры 106 л, ж; 84 а, д).

Вторая группа вариантных приемов, изменяющих мелодическое строение мотива, отличается у Малера наибольшим разнообразием. При этом мелодические формы вариантности нередко соединяются с метроритмическим и другими приемами изменения.

Для наблюдения над формами мелодической вариантности удобнее условно разделить их на несколько видов.

К первому виду можно отнести мотивы и фразы, имеющие неизменное начало, а иногда и завершение, и изменяющееся внутреннее пространство. Здесь имеет место мелодическая вариантность с сохранением ритмической структуры фразы. Техника этого рода заключается в замене одного или нескольких аккордовых звуков внутри фразы другими, либо перемещением двух-трех звуков. Так возникают равноправные и равноценные по выразительности варианты (см. пример 169 а, а² или а¹, а⁵).

В соединении с ритмической вариантностью мелодическое изменение дает большие возможности отклонения от исходного мотива. В этого рода технике есть две разновидности мелодико-ритмического изменения. Во-первых, это ритмическое заполнение протянутого или повторяющегося звука в варианте (см. пример 172 А, А², такты 5—6).

Во-вторых, ритмическое дробление мелодической линии, создающее в варианте цепь неаккордовых диатонических и хроматических звуков (задержаний, вспомогательных, проходящих) (см. пример 172 А, А¹, А², такт 1).

В основе мелодической вариантности часто лежит прием «раздвижения» скачка, растяжения интервала при сохранении ритмического рисунка мотива. В юмористически утрированном виде этот прием можно встретить в конце второй части Четвертой (партия виолончелей, 12 последних тактов).

Следствием такого растяжения обычно оказывается вертикальное смещение последующих звуков мотива (см. пример 169 а¹, а⁵). Нередко оно приводит к гармоническому переосмыслению и более напряженному звучанию фразы (см. пример 172 А, такты 1—2 и 5—6).

Представляет интерес и группа обращенных вариантов. Иногда при повторении дается вся фраза в обращении, иногда лишь один из ее мотивов или часть мотива (см. пример 99 а, л, мотивы *q*, *u*). Обращенный вариант отличается обычно немалой свободой интервального воспроизведения исходного мотива, он сжимает или растягивает скачки, замещает отдельные звуки (см. пример 99 е, з). Нередко вариант расщепляется на прямое и обращенное преломление (первая часть Десятой, цд. 1 и 19). Ракоходное воспроизведение мотива в варианте исключительно редко.

Мелодическая вариантность нередко создает продвижение мотивного зерна, его рост или увядание. Вариант оказывается тогда следующим шагом в становлении мелодической мысли, он раскрывает мелодическую идею, заложенную в начальном эмбрионе — простом двух-трехзвучном мотиве. Этот процесс становления от варианта к варианту можно наблюдать в кратком кульминационном мотиве из главной темы первой части Третьей при многочисленных возвращениях темы (см. пример 166).



Особо выделяются приемы гармонического варьирования мотива. Даже при неизменности мелодического рисунка функциональное усиление аккордов и обострение диссонантности в средних голосах создает большую гармоническую «накаленность» варианта (см. финал Третьей, цц. 1, 22, 28). Она усиливается, когда и мелодика захвачена общим движением (см. финал Девятой, такты 5, 19, 51, 66).

Рассмотренные здесь простейшие приемы вариантного изменения мотивов сами по себе не новы. Различные типы вариантности были присущи многим стилям — от ренессансной лютневой музыки до музыки современной. Она была присуща и классическим стилям: отдельные интересные примеры можно найти у венских классиков (45, с. 24, 25), хотя «последнее слово» в развертывании темы оставалось за более точным ее повторением в репризе. Однако особое место вариантная техника приобретает в тех стилях, где усиливается интерес к процессу долгого развертывания темы: с одной стороны, в творчестве И. С. Баха (45, с. 23—24), с другой — у Шуберта (35), Вагнера, Брукнера.

Вариантную технику Малера отличает от вариантных приемов развития у его предшественников и постоянная процессуальная направленность, и масштабы применения вариантности. Малеровская тема может быть сравнена с гераклитовым потоком («в одну и ту же реку нельзя войти дважды»). Однако внутреннее движение не размывает очертаний темы настолько, чтобы ее нельзя было узнать. Узнаваемость малеровской темы при возвращении зиждется на сочетании изменяющихся и неизменных, опорных элементов; в ней происходит непрерывный процесс обновления, роста одних элементов и кристаллизация других. Своеобразный баланс деструктивного и конструктивного, текущего и оседающего оказывается гарантией целостности темы. Неизменность и изменяемость являются при этом не непреклонным свойством каких-либо определенных мотивов, а свойством переменным: опорные звуки могут прийти в движение в любом из вариантов.

Поразительно разнообразие комбинаций, в которых соединяются уже разобранные нами простейшие приемы изменения мотива, разнообразие, придающее самой вариантной технике Малера ощущение вечной

изменчивости. В сущности, композитор нигде не повторяется, так как разработанные им средства вариантности мотива не приобретают над его мышлением власти канона. Сочетание же простейших приемов — всегда иное — в различных контекстах дает неожиданный результат.

Может быть, наиболее броский — в силу простоты — пример изменчивости варьируемого мотива представляет собой начальная двузвучная интонация четвертой части Третьей симфонии, появляющаяся в Lied четырежды. Мы наблюдаем здесь ладово-гармоническое ($a-a^1$), гармоническое ($a-a^2$) варьирование, мелодическое свертывание — усечение мотива ($a-a^3$):

167 III $\frac{4}{4}$, 1 Sehr langsam

a [2] + 6 r. Gib Acht!

a¹ [4] Ich schlief!

a² [7] + 13 r. Die Welt

a³ [7] + 13 r. Tief!

В других случаях мы видим более развернутые темы, образующие цепь вариантов, на протяжении симфонической части. В разбираемых ниже темах из первой части Третьей ритмическая структура остается неизменной за редким исключением, в то время как мелодическое строение подвержено непрерывному изменению:

168

a 8 Hr. i b g c

a¹ [23] 1. Hr. ff

a² [26] 1. Hr. mf

a³ [26] + 9 r. 1. 2. Vl. ff

a⁴ [27] 3 Pos. ff

a⁵ [71] Fag. Hr. ff

1

170 13-й т.

170 13-й т.

fp *f*

15-й т.

15-й т.

fp *f*

27-й т.

27-й т.

fp *f*

29-й т.

29-й т.

fp *f*

36-й т.

36-й т.

fp *f*

38-й т.

38-й т.

fp *f*



Единственным неизменным опорным звуком является начальное *с* в басу; все остальные голоса, включая и мелодический, стремятся в вариантах к более «сильному» воспроизведению начального мотива. Используя богатейший комплекс средств вариантного обновления в пределах одного только такта, композитор создает 9 вариантов.

Вариантная техника Малера чревата порой и более глубокими мелодическими изменениями. Выразительный эффект подобного типа вариантности — создание длинной фразы широкого дыхания, нередко с прорастанием новых мотивов. Иногда свобода мелодического и ритмического варьирования при неизменности гармонической и масштабной структуры так велика, что в варианте можно говорить об импровизации на заданной гармонической канве. В движении мелодических голосов варианта (см. в первой части Первой симфонии ц. 8 и такт 9 после

ц. 8) сохраняются лишь отдельные опорные звуки на сильных долях (в нашем случае это *d — cis*). Свободный мелодический поток в варианте «захлестывает» сходные начала в двух фразах, и повторная структура (2 + 2, ц. 8) превращается в единую структуру (4 такта) широкого дыхания.

Другой путь к глубокому изменению темы при варьировании связан с преобразованием ее масштабов. Далеко не всегда, однако, «...растяжения и стягивания (сокращения) мелодической линии» (1, с. 149) приводят к заметному изменению структуры. Ни ритмическое «разбухание» — увеличение мотива типа выписанного *ritenuto*, ни вставки тактов «эхо» (реприза второй части Второй симфонии, такт 10 после ц. 12) еще не способны серьезно повлиять на мелодическое строение темы-варианта. Глубокое преобразование мелодических очертаний темы в варианте вызывается другими процессами: органическим «разрастанием» мелодической ткани на каком-либо аккорде часто в половинной или полной каденции:



Сам выбор Малером форм, предполагающих постоянное возвращение к начальной или срединной теме — формы средних частей цикла типа $ABA^1B^1A^{11}$, формы двойной вариантной экспозиции, многочисленных строфических форм в излагающих и срединных разделах, — объясняется его интересом к процессу изменения темы. На примере главной темы финала Девятой можно увидеть, как буквально любой мотив темы (*a, b, c, d, e, f, g, h*) порождает цепь вариантов, каждый из которых обладает потенциальной творческой силой для того, чтобы дать новый интонационный побег. Так возникает пять различных, тематически ценных вариантов первого предложения; некоторые из них (A^4, A^5) в свою очередь расщепляются и дают одновременно звучащие полифонические варианты. Вторые предложения темы (сходные предложения классического периода, такты 5—9) также представляют собой вариантные проведения первого предложения (за исключением совершенно различных по смыслу каденций). Они в свою очередь дают цепь вариантов. Так возникают 11 версий-вариантов (не считая одновременно звучащих оркестровых контрапунктов-вариантов)

одной мысли. В преобразовании каждой ее клеточки-мотива мы при желании можем разглядеть уже знакомую нам технику: это синтез простейших приемов вариантного изменения. Но лучше отойти на такое расстояние, с которого детали уже не видны, — и целое поразит нас подвижностью поверхности, непрерывным ее обновлением. Ни разу не возвращаясь к былому, течет во времени тема-поток, вечно меняющаяся и все же остающаяся самою собой:

172 A 3-4 v. 1.2.VI. p. a c d e f(a) g(c) h(d,a)

17-8 v. 1.Hr. 2.VI. b² 1.VI. dim. f. cresc. f

64-8 v. 1.Hr. 2.VI. 1.VI. Vc., Br. f² 1/b) g² 2.VI. h² Br.

64-8 v. 1.2.VI. b² = a³ c³ 1⁴(a,b) h³

120-8 v. 1.2.VI Br. 1.Pos. 1.Fg. 1.Kr. Vc., 4.Hr. Hr. Tr. Br. Hb. B.L. Kr. Br.

138-8 v. 1.2.VI Hr. Vc. Tr. Br. Hb. B.L. Kr. Br.

Куда же течет эта мелодическая река? Символ ли это бесцельного изменения, стихийного движения, то есть деструктивной тенденции художественного мышления? Или же его направляет скрытая организующая воля? Думается, что последнее. Если мы сравним характер вариантного изменения основной темы в медленных частях Третьей и Десятой симфоний, то увидим, что это словно две судьбы, и каждый новый вариант темы — новая веха ее «жизненного пути». Вызывает удивление автобиографичность этих тематических путей-судеб, их прямая связь не только с мироощущением, но со всей жизненной ситуацией композитора в те или иные годы.

Финал Третьей — это вершина, с которой открывается путь вперед, кажущийся беспредельным. И тема финала с каждым новым своим появлением набирает силу, растет, разгорается, достигая зенита в коде. *Adagio* Десятой — последнее в творчестве Малера созерцание красоты и гармонии сущего. Его тема совершает свой «жизненный круг». Достигнув наивысшего накала, она переживает спад сил, увядание, доходящее до полного истончения и разрушения целостности (ср. ее последние проведения: цц. 19, 24, 29, 32, 35). Средствами вариантного изменения композитор достигает почти физического чувства угасания темы-словословия.

Так органически присущее темам Малера во временном их бытии свойство расти включается в общее продвижение материала. А оно в свою очередь связано с неизменно индивидуальным и целенаправленным течением интонационной фабулы — этого универсальнейшего из формообразующих принципов Малера.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ

Оркестр — это осуществленная идея
гармонии в ее высшем, наиболее живом
движении.

Р. Вагнер. Опера и драма

Невозможно охватить столь грандиозное явление, как оркестр Малера, в одной главе книги. Одни лишь истоки оркестрового стиля Малера исключительно многообразны. Пытаясь наметить различные пути оркестрового развития XIX в., Э. Веллес (107, с. 23) называет несколько линий, включающих и оркестр Малера: Венская классика — Шуберт — Брукнер — Малер; романтический оркестр Вагнера — Брукнера (следовательно, в какой-то мере и Малера?); Вебер — Малер. Далее он предостерегает от пренебрежения связями оркестра Малера с Брамсом, Чайковским, Сметаной. Добавим линии, не отмеченные Веллесом: с одной стороны, это оркестровое мышление, уходящее в доклассическую эпоху, к Баху; с другой стороны — оркестр Берлиоза, Листа, наконец оперный оркестр XIX в. (Бизе, Верди).

Сплетение и перекрещивание этих линий, неизменно подводящих к имени Малера, рождает мысль о чрезвычайной стилистической сложности малеровского оркестра. Это действительно так. Симфонический стиль Малера синтезирует многие линии в оркестровой эволюции прошлых веков, оставаясь при этом органичным и своеобразным явлением.

Индивидуальность малеровского оркестрового стиля, столь богатого традициями, станет понятнее, если мы выделим в оркестровой эволюции XVIII—XIX вв. два ракурса. Один из них, намеченный Э. Веллесом (107, с. 26), определяется антитезой: ясность рисунка — колорит. Симпатии Малера к одному из подходов к оркестру становятся совершенно явными хотя бы из его разговора с Б. Ферстером, происшедшего после того, как Ферстер, впервые услышавший «Мейстерзингеров» под управлением Малера, захотел познакомиться с партитурой оперы: «Малер выслушал меня с выражением молчаливого изумления. «Вы хотите изучить увертюру? Почему?» — «Она звучала так чарующе, когда я слушал ее в последний раз...» — «Значит, вас интересует инструментовка? В таком случае я пришлю вам не увертюру к «Мейстерзинграм». Она инструментована плохо. Я хочу прислать вам партитуру «Кармен» Бизе; вот в ней нет ни одной лишней ноты» (40, с. 345). С этой точки зрения, в которой «звуковым идеалом» служит

экономность и пластика, становится понятной «классическая» линия в стиле Малера.

Другой ракурс оркестровой эволюции определяется, на наш взгляд, тенденцией к замкнутой или открытой форме. С этой точки зрения оркестр Малера впитывает различные традиции аклассического оркестрового мышления: линейную полифонию Баха, романтический оркестр — в частности, оркестр Берлиоза, с его интересом к выразительности тембра, утончением красочной нюансировки внутри одного тембра, ростом оркестрового аппарата; свойственное Вагнеру ослабление тембровой и динамической выравненности вертикали и противопоставленная ей тенденция к тембровой полифонии и многие другие черты.

Итак, вопросы, которые мы будем затрагивать в этой главе, группируются вокруг упомянутых выше ракурсов; в заключение мы коснемся оркестрового аппарата Малера.

ТЕНДЕНЦИЯ К ЗАМКНУТОЙ ФОРМЕ И ТЕНДЕНЦИЯ К ОТКРЫТОЙ ФОРМЕ В ОРКЕСТРОВОМ МЫШЛЕНИИ

В оркестровом изложении тенденция к замкнутой и открытой форме, казалось бы, не может проявляться столь же осязаемо, как в формообразовании. Тем не менее теснейшая связь оркестрового изложения и с процессом оформления музыкальной мысли в звуковом пространстве, и с организацией ее во времени несомненна. Оркестровая ткань есть плоть музыкальной идеи. Через оркестровую фактуру — объемную, темброво конкретизированную, существующую во времени, воплощает композитор свою мысль, свое идеальное представление о звуковом образе. Оркестровая ткань материализует музыкальную мысль, воплощает само мышление композитора. Пространственные и временные «координаты» оркестровой фактуры, ее вертикальные и горизонтальные «измерения», то есть гармонические и линейные элементы ткани столь же имманентны музыкальному мышлению, как и композиционное строение. Более того, оба эти явления, форма и фактура в музыке — неразлучны и могут быть изолированы друг от друга лишь условно.

Таким образом, закономерно рассматривать фактуру как отражение определенного типа музыкального мышления, в котором доминирует либо тенденция к замкнутой форме, либо тенденция к разомкнутой форме.

Тенденция к замкнутой форме определяет, на наш взгляд, классический тип оркестровки во всем многообразии его проявлений. Почти полтора столетия, отделяющие первые оркестровые сочинения Малера от последних произведений величайших мастеров доклассического полифонного искусства — Баха и Генделя, были эпохой, в которой доми-

нировало развитие классического типа оркестровки. Его постепенное становление в творчестве сыновей Баха и Маннгеймской школы, в операх Глюка, в ранних произведениях Гайдна и Моцарта завершилось кристаллизацией стилистических черт в зрелых сочинениях Гайдна и Моцарта и в творчестве Бетховена, то есть в оркестре Венской классики. Дальнейшее развитие тех же тенденций, совмещающихся с интересом к колориту, образует новые, совершенно оригинальные формы классического типа оркестра. Они возникли в сочинениях ранних романтиков — Мендельсона, Шуберта, в русской школе — в творчестве Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, во французской школе — у Бизе.

Свойственные классическому идеалу формы и отражающие определенный тип образного мышления особенности становления музыкальных идей повлекли за собой целый ряд важнейших принципов в организации оркестровой фактуры.

1. Классический оркестр отличается прежде всего четкое структурное расчленение вертикальных элементов фактуры на основе гомофонно-гармонического мышления. Оно выражено в типе функционального строения оркестровой ткани — дифференциации ее на ряд элементов, выполняющих в организации гомофонной ткани строго определенную функцию¹ (мелодия, бас, выдержанная гармония, педаль, контрапункт, фигурация). Эти функции сохраняются внутри замкнутого построения, обычно достаточно протяженного, по окончании которого может возникнуть иная организация ткани, столь же функционально ясная. Дифференцируя гомофонную ткань, оркестровое мышление венских классиков четко выделяет в ней функциональную иерархию: господствующий элемент — мелодию и — побочные, в разной мере подчиненные главному элементы гармонического и мелодического плана.

Одновременно протекал процесс тембрового отбора — переоценки и «классификации» оркестровых инструментов по признаку родства окраски и силы звука и их объединения в темброво сходные группы. И если в отношении медных инструментов идея группы не нашла идеального воплощения — в том повинно несовершенство их конструкции, — то длительный процесс становления группы деревянных духовых увенчался ценным художественным результатом. В группе деревянных духовых, включившей в себя гамму тембров, являющуюся эталоном и поныне, откристаллизовалась аккордовая вертикаль, темброво и динамически единая. Тот же процесс в отношении медной группы совершился лишь силами последующих поколений композиторов и стал возможен благодаря достижениям романтического оркестра.

¹ Невозможно порой разграничить явления, относящиеся к стилю замкнутой, либо к стилю открытой формы. Так, функциональная определенность в строении оркестровой ткани свойственна и некоторым композиторам, в формообразовании которых преобладают неклассические тенденции, например Листу. Здесь мы имеем дело со смешением в творчестве одного художника черт замкнутой и открытой формы.

Описанные здесь процессы сказались на более частных, хотя и очень существенных сторонах изложения в оркестре классики:

оркестровая группа или значительная ее часть становится носителем той или иной оркестровой функции на протяжении синтаксически законченного, достаточно длительного построения темы или более крупного раздела сочинения;

оркестровая гомофонно-гармоническая ткань имеет на протяжении синтаксического построения стабильное количество реальных голосов, обычно четыре или пять. Это связано с функциональной структурой ткани и обуславливает определенные нормы голосоведения: смена количества голосов должна совпадать с синтаксическим членением;

в оркестровой фактуре соблюдается принцип темброво-динамического равновесия вертикального комплекса. Оно достигается «отбалансированием» аккорда тембровым составом, расположением, нюансировкой, удвоениями отдельных голосов и другими техническими приемами.

Говорить о динамически и темброво ровной вертикали в оркестре Венской классики (в совокупности всех его групп) невозможно из-за ограниченности звуковой шкалы натуральных медных инструментов. Предпринятые во второй четверти XIX в. (сначала еще средствами натуральной меди и тромбонов, затем — с применением хроматических медных инструментов) попытки добиться ровной в тембровом отношении гармонии внутри медной группы были завершены в 60—80-х гг. в творчестве романтиков, Бизе, Чайковского, Римского-Корсакова, и после завершения этого процесса принцип выравненной вертикали был сформулирован Римским-Корсаковым: в медной группе «гармоническое аккордовое сложение требует, как и в деревянной духовой группе, тесного расположения без пропуска интервалов» (46, с. 69). Или: «Гармоническое сложение... требует прежде всего ровной звучности» (46, с. 61). И далее следует ряд практических советов, рекомендующих придерживаться нормального порядка тесситур в вертикали, одинаковых или смежных регистров, единой плотности аккорда и т. д. (46, с. 61—62).

2. Другим отличительным свойством классического типа оркестрового мышления можно считать единство оркестрового изложения музыкальной темы или крупного ее членения. Идеал классической музыкальной темы предполагает обычно при построении законченной мысли во времени единство всех элементов оркестрового изложения — и функционального расчленения ткани, и типа фактуры, и тембрового воплощения музыкальной идеи. Классическая тема может содержать в себе и момент контраста изложения, который будет развит дальше; при этом принцип единства остается не нарушенным.

3. Третий признак классического типа изложения заключается в пространственной замкнутости оркестрового звучания. Условно можно говорить о монофоническом строении оркестрового аппарата, которое предполагает единый источник звука, исходящий с эстрады

и воспринимаемый слушателем как бы из одной точки пространства. Классический идеал оркестрового мышления предполагает в связи с этим один пространственный план звучания, связанный с исполнением музыки в концертном зале, в противоположность, например, крупным полифоническим сочинениям XVII—XVIII вв., задуманным для исполнения в соборе, где возможно антифонное противопоставление двух хоров, расположенных в разных местах.

Слышание звукового мира в непрерывном движении, свойственное мышлению Малера, вызвало к жизни своеобразнейшие особенности его оркестрового изложения. В оркестровом мышлении Малера тенденция к открытой форме имела следствием прежде всего переосмысление самого понятия функционального строения вертикали.

Четкая дифференциация вертикали на ряд закрепленных за головами функций, устойчивое иерархическое деление ткани на главные и побочные голоса и пласты уступили место переменности функций голосов. В оркестровой ткани как бы раскрываются бывшие темброво-функциональные границы. Деятельность тембров-голосов становится универсальной, каждый голос по мере надобности выполняет все функции.

Следствия функциональной переменности для строения оркестровой ткани Малера были огромны. Структура малеровского оркестра лишь внешне сохраняет деление на тембровые группы. По существу же в ней происходит глубокий процесс ослабления тембровых связей аккорда, а затем и разложение единой по тембру группы. Взамен Малер выдвигает иную организацию оркестровой вертикали, исходящую из усилившихся полифонических устремлений. Это — комплекс темброво-разнородных голосов или пластов, связанных сопряжениями мелодического характера, подводящий к явлению ансамблевой полифонии.

Вторая черта малеровского оркестра, свидетельствующая о его тенденции к открытой форме, — отказ от тембрового единства синтаксических построений (периодов, предложений, срединных построений) в организации формы оркестровыми средствами. Оркестровое изложение Малера отличается непрекращающееся тембровое обновление мысли не только на гранях мелодических фаз, но и внутри построения. Так возникает тембровое движение темы, тембровая дробность, мозаичность всех элементов ткани.

Последним признаком тенденции к открытой форме, который нам хочется отметить в оркестровом языке Малера, является стремление преодолеть пространственную замкнутость оркестрового звучания. Речь идет о расчленении оркестра на пространственные пласты, о тенденциях к «многохорной» структуре оркестра, условно говоря — о зарождающихся попытках стереофонического строения оркестрового аппарата.

По месту, которое Малер занимает в развитии оркестровых стилей, его можно сравнить с И. С. Бахом, чье оркестровое изложение пред-

ставляет собой важнейший этап предклассического периода в истории оркестра. И мышление Баха, и мышление Малера как бы несет в своем чреве новый стиль. Б. Асафьев называл мелодическое многоголосие Баха «остывающей лавой готической полифонии» (1, с. 223). И действительно, каменеющее движение горизонтали уже содержит в себе «глыбы» аккордов. Напротив, многоголосие Малера можно сравнить с ожившими пластами в недрах гор. Проснувшаяся энергия «недр» аккорда словно всколыхнула вертикаль, разбудила и раскалила гармонические пласты, которые сдвинулись с места, неся в себе огромную мелодическую силу. Остывающий поток полифонических линий, оживающий, растекающийся мелодическими голосами аккорд! Оба сравнения схватывают процесс, происходящий в оркестровой ткани, момент становления в ней черт нового, изменение самих основ ее организации, хотя внешне, на поверхности оба стиля кажутся совершенно законченными, каждый в своем роде. Но ведь и горы, недра которых охвачены процессом угасающего или зарождающегося движения, кажутся нам неизблемыми и неподвижными.

Если оркестр Баха исторически предшествует великой эпохе гомофонного мышления, то оркестр Малера находится на другом ее рубеже, он прокладывает путь, способный вывести оркестровое мышление из кризиса, порожденного поздним романтизмом.

ОРКЕСТРОВАЯ ПОЛИФОНΙΑ МАЛЕРА ПОЛИФОННО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД ФАКТУРЫ

Во второй половине XIX в. в творчестве ряда композиторов различных стран — у Вагнера, Брамса, Брукнера, Франка, Чайковского — намечается процесс, обратный тому, который протекал в эпоху Баха: поднимается новая волна полифонической активности внутри гомофонного склада (первая волна возникла уже в позднем творчестве Бетховена). Б. Асафьев назвал оркестровую фактуру Вагнера «гомофонной полифонией» (1, с. 79). К оркестровому письму ранних симфоний Малера применимо именно это определение. При тесной взаимосвязи вертикального и горизонтального слышания у Малера оно ставит акцент на его генезисе. Речь идет о гомофонной ткани, стремящейся быть полифонной. В среднем и особенно позднем периоде творчества акцент с гомофонного ощущения фактуры явно переходит на полифонное. С. Слонимский справедливо характеризует оркестровый склад «Песни о земле», как «полифонно-гармонический»¹ (52, с. 190).

Не было ли строение фактуры у Малера явлением двойственным? Имеются ли в ней перспективы развития, или это тупик в развитии

¹ Здесь применим термин «линейно-гармонический склад» — промежуточный между гармоническим и полифоническим, — которым А. Шнитке характеризует симфоническую фактуру Шостаковича (60, с. 119).

гомофонной оркестровой концепции? С точки зрения Э. Курта¹, оркестровая полифония Малера может показаться явлением компромиссным и противоречивым.

Однако воздействие малеровского оркестра в первых же сочинениях было столь велико, что стало общим местом, даже хуля его музыку, выделять как единственно совершенную сторону его письма оркестровку. Знаменательно при этом, что не колорит ставился ему в заслугу, но, помимо мастерства, «пластичность», ясность голосоведения, то есть черты полифонного мышления.

Чтобы найти ключ к этому поразительному воздействию оркестра Малера, нужно отказать от прямолинейного противопоставления аккордовой и линейной концепции, как явлений замкнутых в себе и друг друга исключающих. Сам тематизм Малера, казалось бы, стоит на пути его стремления к полифонности. Ибо многим темам Малера свойственны периодическая ритмическая акцентировка, обусловленная ритмом шага или танца, то есть песенная структура мелодии, симметричное тактовое членение. Но если так, то гармоническое по своей основе и песенное по мелодике оркестровое письмо Малера тщетно стремится к полифонии, а обращение композитора к принципам Баха — лишь реставраторская попытка возродить утраченную силу полифонического мелоса?

Да, по-видимому, истинное «полифоническое ощущение» оркестровой фактуры в духе начала XVIII в. «утрачено на протяжении всей эпохи после Баха» (34, с. 139). Бах остается непревзойденной вершиной, из которой бьет живой источник, питающий новую мысль. Но творческая мысль художников конца XIX — начала XX в. находит порою такие пути, которые музыкальной теории трудно не только предусмотреть, но и логично объяснить. Заложенная в полифонии Малера линейная энергия питается как раз тем, что Курт считал основным препятствием к истинной линейности, — народно-песенным мелосом. Именно песенный симфонизм Малера дал его полифонии силу, способную создать новую, совершенно своеобразную полифоническую концепцию оркестровой ткани, синтезирующую гармонический генезис, аккордовую основу, обогащенную всеми достижениями романтической гармонии, и мелодическое многоголосие огромного линейного напряжения. Эта концепция не двойственна, она «двуетела» — полифонно-гомофонна. Аккордовое материнское чрево вскорумило плод — мелодическую полифонию, которая, будучи в силах сама рождать гармонию, тем не менее не спешит освободиться от окутывающей ее аккордовой плоти, предпочитая оставаться в ней и питаться ее соками.

¹ Вспомним его слова: «...контрапунктическая ткань не есть усиление движения внутри гармонической ткани, а выявление многоголосного движения, в котором образуются вертикально-гармонические отношения, то есть как раз обратный процесс. Настоящая линейная полифония узнается по полной изначальной силе мелодически направленной многоголосной концепции» (34, с. 119).

ПЕРЕМЕННОСТЬ ФУНКЦИЙ ГОЛОСОВ В ПОЛИМЕЛОДИЧЕСКОЙ ФАКТУРЕ

Песенность малеровского тематизма не могла не повлечь за собой типичных гомофонных приемов изложения, среди которых особенно выделяются «формулы» марша и трехдольного танца (лендлера и вальса). Ритм шага с тяжелыми акцентами на сильных долях, ритмическая «пульсация фактуры» пронизывают добрую половину всей музыки Малера. В ранний период творчества, когда жанровые черты еще не вуалируются субъективно-опосредствованным преломлением, как в «Песне о земле» или Девятой, это особенно заметно.

Точно так же вальсовая формула (бас-аккорд) или четко акцентированная гармоническая фигурация в двудольных танцевальных песнях ведет отсчет времени в фактуре танцевальных жанров, придавая ей предельную ритмичность.

Другой типичный¹ признак гомофонного изложения — скрепление ткани двойным (прима и квинта аккорда) органичным пунктом, в народном духе. При этом педаль не прячется в ткани, а, напротив, темброво «персонифицируется», претендуя выйти на первые роли. Достигается это характерным тембром и регистром (высоким или низким) инструмента (финал Седьмой, ц. 230).

Гомофонно-гармоническая основа ткани в ранних симфониях Малера напоминает о себе и эпизодическим включением многоголосной педальной гармонии. Она выполняет функцию динамической акцентуации в момент *sforzando*, короткой динамической волны (< >) или мазка (< *sf*). Многоголосная педаль включается порой всего на 2—3 такта и столь же внезапно снимается (первая часть Четвертой, тт. 7, 4 до ц. 4). Эпизодичность появления протянутой гармонии, мгновенные темброво-динамические сгущения и разрежения фактуры неразрывно связаны с малеровским принципом ее тембрового движения.

Но во всех указанных случаях проблема гармонической насыщенности решается в какой-то мере автономно от гомофонных форм изложения.

Малеру свойственны особые формы полифонического письма. Их определяет взгляд на вертикаль, как на комплекс мелодических линий и пластов, имеющих в оркестровой ткани определенные функции, как полифонного (мелодия, ее варианты, контрапункты), так и гомофонного плана (педали, фигурация, бас).

Функциям оркестровых голосов у Малера свойственна переменность; смена функций происходит не только на грани синтаксической

¹ Обе особенности гармонического языка Малера отмечены Гансом Тышлером (104, с. 113—121).

фазы (периода, предложения, фразы, мотива), но, что отличает технику Малера от техники его предшественников и современников, в ее середине.

Контрапунктическая насыщенность оркестровой фактуры Малера и переосмысление традиционного понятия стабильной оркестровой функции гомофонно-гармонической ткани побуждает исследователей говорить о переменности полифонических функций, когда ведущий голос становится побочным, а побочный — ведущим, или о функциях контрапункта (52, с. 181, 182). Говоря о главном и побочном голосе (Hauptstimme, Nebenstimme) у Малера, нужно иметь в виду и такую своеобразную особенность его фактуры, как политематизм. Коль скоро он возникает, выделить ведущий и побочный голос можно лишь условно. Тогда приходится говорить о полимелодической структуре ткани: о комплексе самостоятельных голосов тематического значения и группе побочных голосов.

Переменность функций в полимелодической ткани — одна из черт техники Малера, по которой его рука может быть узнана почти безошибочно. Тем не менее на источник этой техники указать можно. Мы имеем в виду Вагнера, которому свойственна переменность функций средних голосов и особенно баса, при известной стабильности функции мелодии, то есть частичная переменность функций голосов.

Примеры можно найти во II акте «Лоэнгрина» (2-я сцена, такты 5—11, 4-я сцена, такты 1—8) и в других операх.

Отличие техники функциональной переменности у Малера от аналогичной техники Вагнера кроется как в политематической структуре ткани у Малера, так и в тембровой текучести всех пластов фактуры, в том числе и верхнего голоса.

Техника функциональной переменности отличается у Малера исключительным богатством. Прежде всего, к ней внешне примыкает классический прием тембровой передачи на сильной доле, вслед за которой первый тембр выключается (первая часть Второй, 3 такта перед ц. 22, деревянные духовые — труба). Другой прием — появление нового тембра без слияния обоих голосов в унисон в момент передачи. В краткий миг «шва» между двумя голосами происходит смена функций: вступающий голос (1, 2 трубы) становится главным, выключающийся («дерево») — побочным (см. пример 173а). Третий, исключительно важный для техники Малера прием перемены функций голосов — появление нового голоса при сохранении предыдущего в другой роли. В этом случае (см. пример 173б) главный голос становится либо контрапунктом, либо педалью, количество голосов изменяется.





Четвертый прием — переключение функций главного и побочного голоса при сохранении количества голосов неизменным получил большое развитие в технике голосоведения у Шостаковича (60, с. 516—517). В финале Третьей подобного рода функциональная переменность наблюдается в тактах 5 и 8 после ц. 9 между I виолончелями и альтами.

В результате перемены функций побочных голосов, так же как и изменения объекта удвоения, возникают порой «ложные» реальные голоса. Такова партия I виолончелей в медленной части Четвертой (2 такта до ц. 7 — 1 такт после ц. 7), попеременно дублирующая часть мотива то в партии флейт, то в партии II скрипок, то в партии контрабасов и 3-го фагота. Отмеченные здесь приемы перемены функций голосов обычно концентрируются в партитурах Малера порой в пределах одной темы или даже ее части, делая ее фактуру поразительно изменчивой в функциональном и тембровом отношении.

Различные типы полифонических соединений у Малера

Полимелодическое многоголосие Малера удивительно многообразно по своим формам. Помимо имитационной полифонии, в нем выделяется и контрастная полифония, и соединение главного и побочного голоса, и соединение голосов, рожденное формой типа ритурнель-куплет ($a \frac{b}{a}$), и гетерофония. Бросается в глаза большая роль неимитационной полифонии, что вообще характерно для многих композиторов второй половины XIX в. (Чайковский, Брамс, Вагнер, Брукнер). Своеобразие Малера составляет широкий диапазон неимитационных форм и тембровое их решение.

В сравнительно скромном месте, которое занимает имитационная полифония в сочинениях Малера, повинна тенденция композитора к видоизмененному повторению, которое он предпочитает повторению точному. Действительно, формы фуги Малер в ранний период вообще избегал, фугато появлялось в виде редкого исключения (кода финала Второй). Стилистический перелом, произошедший в Пятой симфонии, был ознаменован, в частности, усилением имитационной полифонической техники. Все симфонии среднего периода — с Пятой по Восьмую несут на себе печать неослабевающего внимания к имитационным формам изложения и развития мысли. Именно в эти годы появляется в симфониях Малера fuga, причем наиболее концентрированная в своем

воздействии двойная fuga с совместной экспозицией (финал Пятой, первая часть Восьмой и позже — рондо-бурлеск Девятой). Позднее творчество — новый этап песенного симфонизма у Малера — приносит растворение имитационной полифонии в иных контрапунктических принципах.

Однако строгая fuga — явление исключительно редкое у Малера (пожалуй, лишь fuga Восьмой). Не говоря уже об «игровой» fugе в финале Пятой, с кажущейся тройной fugой и замещениями темы¹, fuga из рондо-бурлеска и многочисленные fugато в скерцо и финале Пятой, и в первой части Восьмой построены на иллюзии строгой имитационной полифонии.

Наиболее часто из имитационных форм композитор обращался к канону. Однако после Первой с ее хрестоматийными примерами канонов (первая часть, проведения главной темы во второй экспозиции — такт 9 после ц. 7; третья часть) композитор возвращается к этой форме лишь в Четвертой и в более поздних симфониях. Но здесь он обычно уже отступает от основного правила канона — неизменной респосты. Канон трактован чисто по-малеровски: респоста есть интервально либо ритмически измененное воспроизведение пропосты, ее вариант². Малеровская техника вариантности проецируется здесь на вертикаль с небольшим горизонтальным смещением (интервал вступления голосов). Среди других средств из арсенала имитационной полифонии, к которым прибегал Малер, наибольший интерес представляет обращение мотива, звучащее одновременно с исходным мотивом и порой его варьирующее:



Итак, допуская послабление в голосоведении, варьируя исходный мотив, Малер по существу создавал иллюзию той или иной формы имитационной полифонии. Наивно было бы заподозрить в этом обходе правил неладья с техникой. При явном обесценивании строгостей техники имитационной полифонии Малер высоко ставил художественный эффект, который давал сам принцип имитации: концентрацию мысли в развивающих либо заключительных построениях, насыщение ткани тематическим материалом, интеллектуальную игру с ним и т. д. Однако

¹ См. о fugaх на с. 194—195, 276, 350—351.

² См.: Четвертая, первая часть, ц. 1, третья часть, 10 тактов до ц. 4; Пятая, вторая часть, 6 тактов до ц. 11, финал, 13 тактов до ц. 16, ц. 18; Шестая, первая часть, такт 4 после ц. 35, финал, ц. 165.

этого эффекта Малер предпочитал добиваться средствами иллюзорной имитационной техники, которая совмещала в себе идею непрерывного изменения исходного мелодического образа и его концентрированность.

Контрастная полифония, то есть соединение нескольких персонафицированных линий, несущих самостоятельную тематическую нагрузку, — одна из основ оркестрового изложения у Малера. Контрастная полифония охватывает обычно все функции ткани: и бас с элементами тематизма, и пласт индивидуализированной в мелодическом и ритмическом отношении гармонии, и достаточно самостоятельные побочные голоса. Таков, например, фрагмент из первой части Седьмой симфонии (2 такта до ц. 40), в котором одновременно звучат пять темброво контрастных тематических пластов и линий: I скрипки, флейты + гобои + кларнеты в унисон, валторны в октаву, трехголосие труб и квартет тяжелой меди¹.

По мере мелодического насыщения ткани потребность в гармонической поддержке ослабевает и возникает беспедальная полимелодическая ткань, чрезвычайно характерная для стиля Малера. Тенденция к ослаблению педальной гармонии со всей определенностью проявилась уже у Берлиоза. Гармонический элемент в его фактуре во многом порывает с функцией педализирования, с идеалом темброво и динамически ровной вертикали. Гармонии Берлиоза присуща чрезвычайная тембро-ритмическая активность, индивидуальность, перерастающая порой в темброво-ритмическую экспансию. Почти все элементы его фактуры стремятся как можно ярче выявить свое интонационное его, несовместимое в оркестровой гармонии с второстепенной функцией педализирования (см. фрагмент C-dur «Сцены в полях»).

Изучение партитур Брамса и Брукнера также оказалось поучительным для Малера. В них он мог наблюдать мелодизацию гармонии, стремление превратить гармоническую фигурацию в контрапункт, что часто достигается укрупнением длительности фигуративного рисунка.

В партитурах Малера этот процесс оживления педальной гармонии также ясно виден. Его признак — оживление мелодического движения гармонических голосов, с точки зрения аккордовой вертикали чисто иллюзорное: в результате встречных перемещений голосов, порученных одному тембру, функция аккорда остается неизменной. Но слух отмечает едва уловимое движение в однотембровом хоре флейт (первая часть Четвертой ц. 7) и особенно напряженные переходы в соседний аккордовый звук на смычковых:



¹ Подобные же примеры можно найти в каждой партитуре Малера.

Однако смысл этого ложного перемещения в гармоническом пласте огромен: простейшее гармоническое движение в «хоре» средних голосов превращается в ряд автономных темброво-мелодических линий¹.

Наряду с этим можно наблюдать короткие, «точечные» педали, разбросанные по разным регистрам, образующие нечто вроде «педального пуантизма» (в десятитактном построении педали даны в извлечении):



Более высокую ступень беспедальной фактуры представляет собой комплекс подлинно мелодических голосов — главных и побочных, который не нуждается более в гармонической оболочке, в поддержке вертикали, функционально выделенной педальной гармонией: «В вариациях Четвертой симфонии в одном месте, которое, как ему казалось, только затемняется богатством звуков, он вычеркнул вписанные им целые ноты. Они здесь не были нужны ему для создания гармонии, которой он хотел достигнуть лишь с помощью пересечений и соприкосновений переплетающихся линий тонкого, подобного миниатюрной живописи, голосоведения» (40, с. 500). Этот знаменательный шаг к зрелому полифонно-гомофонному складу позднего творчества был сделан в сочинении для малого состава экономными средствами камерной оркестровки. В симфониях среднего периода композитор добился воплощения нового принципа в большом оркестре.

Самую сущность беспедальной ткани Малера составляют смешанные типы, объединяющие в себе политематические комплексы с ложно мелодическими мотивами — рудиментарной гармонией. Такова реприза первой части Четвертой (ц. 18). Шести-, затем семиголосная ткань включает в себя и имитационные формы, и контрастную полифонию, и преодоленные педали (партия валторн). Обращает на себя внимание внезапная перемена функций голосов у валторн (такт 4 после ц. 18) и включение одной из партий в подлинно мелодический поток.

Стоит тематической концентрированности одной из мелодий ослабеть, сделать шаг в сторону общих форм движения, как контрастная полифония уступает место контрапунктическому соединению главного и побочного голосов.

¹ Таковы партии 3-й, 4-й флейт, 4-го гобоя, 2-го, 3-го кларнетов, 1-го фагота в первой части Третьей (такты 7—10 после ц. 23).

Нередко в полимелодической ткани симфоний Малера ясно выделяются тематически побочные линии, далекие от фигурации, полные мелодического напора, более того, контрастирующие с главным голосом ритмически, однако порой в акцентируемых долях обнаруживающие родство с простыми терцовыми или секстовыми дублировками основного голоса. Их можно наблюдать, например, в первой части Третьей (ц. 64) между главным голосом у флейт и гобоев и побочным голосом у скрипок.

Довольно часто в партитурах Малера, особенно в ранних и поздних симфониях, можно встретить многоголосие, возникающее в форме ригурнель-куплет¹. В многоголосии этого типа скрыта двойственность. С одной стороны, обе линии тематичны, с другой — в момент соединения с «вокальной» мелодией в «сопровождающей» теме неожиданно открывается сходство с общими формами движения (см. третью часть Второй, цц. 4—5).

В первой части Девятой (такт 27 — ц. 3) после того, как ре-минорная тема у I скрипок «ставит на место» начальную тему (1-я валторна) и обнаруживает ее прелюдирующую сущность, происходит перемена функций голосов, и начальная тема продолжает разворачиваться уже как подчиненный пласт у II скрипок и II виолончелей.

Нечасто появляющаяся в партитурах Малера фигурация иногда настолько индивидуализирована — и мелодически, и темброво, что выходит за рамки фоновых элементов и занимает прочное место в полимелодической ткани симфонии. Фоновый нетематический рисунок I скрипок в главной партии финала Первой играет едва ли не решающую роль в создании выразительности темы.

В партитурах среднего и позднего периодов появляется тематически насыщенная мелодическая фигурация, в силу своей индивидуальности способная стать и побочным голосом. В первой части Девятой симфонии (развитие второй темы) подвижная полимелодическая ткань струнных с тесситурными перекрещиваниями построена на мгновенных и частых переменах функций всех голосов, становящихся то главным — тематическим голосом, то побочным, то фигуративным (такт 289 — ц. 14, такты 371—376).

Во всех разобранных нами типах полифонических соединений между голосами в оркестровой фактуре Малера часто возникает взаимодействие, которое мы назовем полифонией вариантов. Ее зона очень велика. На одном полюсе — побочный голос, отражающий очертание главного. На другом находится область нестрогого унисона. Она столь же обширна и нечетка в своих границах, как и то наименование, которое она получила в музыкознании — гетерофония, что значит буквально — инозвучание. «Гетерофония — все формы «инозвуча-

¹ Подробнее см. с. 390.

чания» за исключением «ученой» полифонии и гармонии послесредневекового запада», — пишет К. Закс (100, с. 329).

На полифоническое мышление Малера значительное влияние оказала как раз традиция гетерофонии в профессиональной музыке. Разнообразие приемов гетерофонной полифонии в партитурах Малера красноречиво свидетельствует о том, что к этой стороне техники своих учителей он был особенно внимателен. Целесообразно различать при этом случаи «неосознанной» гетерофонии и гетерофонию как намеренный художественный прием.

Первый род гетерофонных явлений, возникших в недрах классической полифонии и гармонии музыкального искусства XVIII—XIX вв., как их побочная ветвь, был исчерпывающе охарактеризован А. Шнитке (60, с. 214): вариантная дублировка вокальных партий в оркестре, вызванное несовершенством натуральных медных инструментов неточное дублирование ими других оркестровых групп, наложение мелодической фигурации на тематические голоса, развитый органнй пункт, *ostinato*, диссонирующие по отношению к движущимся голосам. Этого рода неосознанную гетерофонию можно в изобилии встретить и в партитурах Малера.

Что же касается гетерофонии, ставшей намеренным художественным средством, то она также имеет свою традицию в европейской музыке. Один из его источников — полимелодическая ткань инструментально-хоровых сочинений И. С. Баха. Оркестровая партитура «*Et resurrexit*» из мессы *b-moll* состоит из трех тембровых пластов: а) трубы, б) флейты + гобои, в) I, II скрипки. После унисонных «зачинов» оркестра и хора (такты 1, 4) наступают как бы моменты свободной импровизации на заданной *basso continuo* гармонической канве (такты 3, 5, 7): унисон время от времени расщепляется на две-три мелодические ветви. Унисонные «узлы» возникают и на отдельных звуках в моментах свободного мелодического бега голосов (см. пунктирные линии в примере 177). Расположение всех трех пластов в высоком — сопрановом регистре у сильно звучащих тембров создает ощущение полифонической равноценности концертирующих голосов внутри одного звукового потока:

177

И.С.Бах. Месса *b-moll* „Et resurrexit“

Tromba 1
in D

Fl. traverso 1
Ob. 1

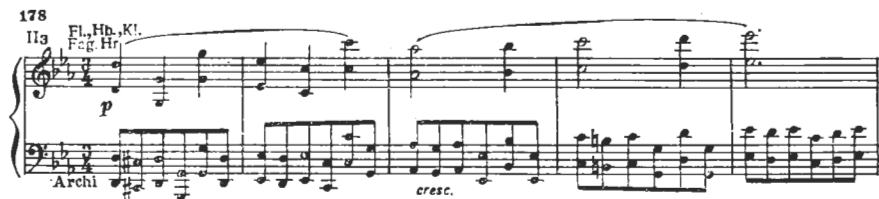
Violino 1

Soprano

Et re-sur-re xit, re-sur-re xit,



В беспедальной ткани симфоний Брукнера также часто возникают «расщепления» унисона буквально на 1—2 звука, создающие гармоническую насыщенность ткани. Особенно интересно брукнеровское двухголосие. По виду — это тема с сопровождением, в действительности — разведенные в разные регистры и тембры гетерофонные октавы; оба варианта выполняют важнейшие функции в ткани — мелодии и баса:



В оркестровом письме Малера гетерофония имеет множество градаций. Разнообразны и те точки зрения, с которых наблюдение над нею может представить интерес. Гетерофония таится во всех типах малеровской полифонии, как бы маскируясь то под один, то под другой, но неизменно выдавая себя октавными и унисонными параллелизмами, эпизодически вторгающимися в голосоведение. Эта вездесущность гетерофонии не удивительна у Малера: в ней отражено его художественное видение мира. Девиз Малера: «Повторение — это уже ложь» — переносится им и на вертикальную структуру ткани: унисонным и октавным удвоениям он предпочитает видоизмененное повторение мысли, то есть неточный унисон. Так мелодические линии живут во множестве похожих обликов-вариантов, которые усиливают, питают мелодическую основу, в момент разветвлений придают ей гармоническую полнокровность. Такие линии подобны дельте реки, разливающейся на множество рукавов, среди которых порой теряется основное русло.

Во фрагменте из медленной части Четвертой симфонии в полимелодической четырехголосной ткани (такт 1) почти все голоса удвоены в октаву. Во втором такте ответвляется вариант у фагота (уже пятиголосие). В третьем — в связи с переменностью функций фагот дублируется одним из главных тематических голосов (II скрипки + I виолон-

чели), а другой тематический голос вновь разветвляется на два варианта у I скрипок и альтов (пятиголосие иной структуры). В четвертом такте октава (фагот + II скрипки + I виолончели) расщепляется на три варианта, а бывшая октава I скрипок и альтов «разливается» на главный и побочный голоса (семиголосие):

В традиционных условиях гетерофонные сочетания наиболее заметны. Таковы вокальная тема и ее инструментальный вариант (финал «Песни о земле», 4 такта до ц. 57, голос и I скрипки), совмещение двух фигуративных вариантов в высоком регистре, у четырех флейт и I скрипок (Третья симфония, вторая часть, 1 такт до ц. 17 и далее).

Большой интерес представляет гетерофонное двухголосие в полифоническом соединении типа ритурнель-куплет (финал Второй, такты 20—24 после ц. 15). Несмотря на откровенные октавные параллелизмы, линия струнных не теряет тематической самостоятельности после вступления труб. Но, пожалуй, наиболее неожиданна гетерофония в контрастной полифонии:

Переменность функций голосов в фактуре Малера нередко мгновенно изменяет соотношение линий. Скрытая гетерофония, маскирую-

щаяся под контрастную полифонию в полимелодической фактуре (партии гобоя и I скрипок), в какой-то момент становится явной (такт 3), так как линия гобоя превращается в побочную, тяготеющую к унисонному удвоению скрипок:

181
Hb *pp* *zart*
1.VI. *pp*
182
pp *sempre pp*

Особого внимания заслуживает тембровая персонификация вариантов в случаях неточного унисона или октавы. Эффект «расщепления» мотива становится тогда особенно сильным:

182 a
V1 161 + 8 r. 3. Fl., Kleine Fl.
1.VI. *pp*

182 b
V2 9 + 5 r. Vc., Kb.
Pk. *pp*

182 c
V1 115 + 3 r. 3. Fag.
2.VI. *pp*

182 d
V1 63 + 1 r.
2 Hr. *pp*
Pos. *pp*

182 e
V1 2 + 1 r. 1.VI., Hb.
Hr. *pp*

И наоборот, однотембровый или близкий по тембру неточный унисон осознан Малером как единый голос, несущий мелодическое трение, высотную вибрацию. В последних тактах «Песни о земле», в мерцаниях III—II ступеней C-dur композитор близко подошел к идее «зоны унисона»:



Пафос изменения, культ движения, которые внес Малер в полифонические представления эпохи, переоценка самих господствующих полифонических ценностей оказали сильнейшее воздействие на последующие поколения композиторов. Именно полимелодическая фактура Малера, в которой гетерофония «разъедает» четкость и определенность классического голосоведения, принося взамен захватывающее ощущение непредрежденности, непредопределенности следующего «шага», радостное ощущение свободной «игры» с голосоведением, равно как и аппарат этой техники — функциональная переменность на малых пространствах — стали на грани XIX—XX вв. тем полем, на котором возшли впоследствии семена самых разнообразных стилей, в своей эстетической сущности даже антагонистических Малеру, — Стравинского, Лютославского и др.

Взглянем теперь на момент «инозвучания» в гетерофонии Малера, создающий диссонирующее «трение» линий в аккорде. Вертикальное слышание не только отступает здесь на второй план перед выразительностью и логикой полимелодического движения, но порой и вовсе не принимается во внимание. Подобный эффект возникает у Малера и в других типах полифонии — прежде всего при контрастном соединении линий.

Трудно говорить о горизонтально-вертикальной координации ткани Малера изолированно от особенностей его гармонического мышления. Малер был далек от того, чтобы отказываться от закономерностей гармонии XVIII—XIX вв., с выработанной в эпоху венской классики четкой функциональностью, в основе которой лежит иерархия главных и побочных аккордов, взаимодействие аккордов тональной системы на основе мелодического тяготения, возникающего в результате ощущения гармонической силы. В стиле Малера можно говорить о ростках нового, но не о вполне сложившейся новой гармонической концепции¹. Направление его поисков и в этой сфере тесно связано с линейар-

¹ Нельзя не согласиться с мнением П. Беккера о том, что Малер в гармоническом мышлении «стоит на грани двух миров» (68, с. 31).

но-гармоническим мышлением, а шире — с тенденцией к разомкнутой форме, которая во многом определила немалую свободу композитора в отношении к правилам школьной гармонии и полифонии. Именно здесь причина некоторых оригинальных явлений гармонии Малера.

Композитор стремится преодолеть функциональную одноплановость, замкнутость и однозначность аккордики XIX в. введением «двухтелых» гармонических образований, порожденных полимелодической структурой ткани: двух аккордов, двух тональностей, двух ладов. Так в его стиле эпизодически возникают многоплановые полигармонические, политональные, полиладовые (63а, с. 62) явления.

Внутритональная функционально-гармоническая иерархия заметно ослабевает у Малера под давлением полимелодической энергии голосоведения. В результате переосмысляются представления об аккордовых тяготениях и логике гармонических последовательностей. Подвергнут сомнению и академический этикет голосоведения при соединении аккордов. Нарушение школьных норм голосоведения тем не менее художественно оправдано иной, линейной выразительностью, горизонтальными тяготениями голосов¹.

Полигармония — соединение в одной вертикали полных аккордов Т и D, Т и S — появляется как осознанное художественное средство уже в «Жалобной песне», в Первой симфонии (см. пример 184 а). В симфониях среднего периода (см. пример 184 б, в) круг «сталкиваемых» аккордов расширяется. А в Восьмой симфонии полигармония становится сильнейшим средством диссонирующего «трения» хоров (см. пример 184 г):



¹ Подобные явления были типичны для музыки XVII—XVIII вв. — Люлли, Перселла, И. С. Баха.

184 r
Vi I [21] + 14 r.
Vi I Celesta
3. Pos.
p
immer deutlich

184 r
ViII [20]
A.T.
pp
in - fir - ma no - stri cor - po - ris

Политональные сочетания двух линий (не более одного-двух тактов) также начали появляться в самых ранних сочинениях Малера («Жалобная песня», «Утешение в несчастье», такты 85—90). В дальнейшем они достигают на краткие мгновения значительной остроты. Так, в первой части Восьмой на тонике *as-moll* звучат одновременно *D-dur* (трубы, флейты) и *a-moll* (валторны, тромбоны, 2 такта после ц. 28).

Однако наибольший интерес среди многоплановых полифонно-гармонических явлений у Малера представляет полиладовость. Если в «Песнях странствующего подмастерья» это еще мелодическое чередование одноименных тоник в духе Шуберта, если в «Жалобной песне» Малер прибегает к иллюзии полиладовости, «мотивируя» ее соединением двух оркестров, то в симфониях в подобной осторожности он уже не нуждается. От подчеркнутого оркестровыми средствами глубоко трагического сопоставления мажорной и минорной тоник во Второй недалеко до «вибрации» ладовых терций в пятой части Третьей (2 такта до ц. 4). Решительный шаг — одновременное звучание обеих тоник, сделанный в финале Четвертой (такт 5 после ц. 5), открыл путь для широкого применения полиладовости в следующих симфониях.

Но чаще полиладовость проявляется завуалированно, хотя и весьма ощутимо для слуха. При этом возникают двоякого рода явления. Во-первых, лад мыслится как расширенный минор-мажор с двумя вариантами III, VI, VII ступеней. Во-вторых, минор трактуется как полный минорный лад с двумя версиями VI и VII ступеней. Результат же поочередного и совместного звучания двух версий ступени лада — жесткие полифонические переченья, столь характерные для стиля Баха.

Оригинальная черта голосоведения Малера — создание линейного напряжения через параллельные совершенные консонансы (квинты, кварты) и параллельные диссонансы (септимы, секунды, ноны). Нередко композитор стремится к эпатазирующему впечатлению, намеренно обыгры-

вая «плоскости», «косноязычность», «неловкости» голосоведения, «фальшивые» созвучия. Такого рода «вопиющие» параллелизмы есть в Первой, Третьей, Седьмой, где они со вкусом выпячены инструментовкой.

Но еще чаще параллелизмы — обычный рабочий прием, рядовое следствие полифонической логики голосоведения и аккордовых связей.

Говоря о нарушениях Малером норм гармонического голосоведения (с точки зрения нормативной школьной теории), нельзя не упомянуть и о таких его уже чисто оркестровых «погрешностях», как разрешение доминантовой септимы в другом тембре без рекомендуемого при передаче сцепления голосов, как брошенные на диссонанс на слабой доле реальные голоса (финал Девятой, такты 10—11).

Одной из особенностей полимелодической полифонии Малера, связанной с переменностью функций, является изменение количества голосов в ткани в середине синтаксического построения. Это свойство фактуры, встречающееся у Вагнера, Брукнера эпизодически, у Малера стало закономерностью изложения. Подобная нестойкость количества голосов в фактуре возникает или из-за внезапного появления нового голоса, или, наоборот, из-за слияния многоголосия в унисон. В технике Малера в равной мере распространены два приема, дающих внезапное увеличение голосов. Один из них — вступление нового полифонического голоса, «вторгающийся» контрапункт¹. В первой части Четвертой это — унисон двух кларнетов и двух фаготов — голос, вступающий в третьем такте темы (3 такта после ц. 1) и столь же неожиданно выключающийся. Другой прием — «расщепление» унисона (см. пример 185 а). Легко проследить и технику свертывания фактуры: «брошенные» контрапункты, слияние реальных голосов в унисон (см. пример 185 б):



В однородном по тембру изложении — в струнном оркестре или в хоре у Малера особенно ощутимо это удивительное «дыхание фактуры» — набухание ткани и ее разрежение. В начальном девятитактном периоде (такты 3—11) в финале Девятой количество голосов меняется

¹ Определение С. Слонимского (52, с. 183).

8 раз, создавая напряженную «вибрацию» фактуры. В хоровом финале Второй расщепление унисона e^1 (такт 4 после ц. 36) у 1-й трубы, сопрано соло + группы сопрано в хоре, а затем у сопрано соло и сопрано в хоре (в тактах 7—8) создало поразительный по силе воздействия эффект раздвижения мыслимых пределов звучания.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И КОЛОРИТ

Принято считать, что колорит находится по ту сторону художественных интересов Малера. Это верно в том смысле, что цвет и свет, их синтез в пейзаже сами по себе никогда не становились в творчестве Малера объектом изображения, в отличие, например, от Дебюсси или Равеля. Это в какой-то степени связано с равнодушием Малера к отражению мира средствами живописи¹. Но, по-видимому, более глубокая причина коренится в самой музыкальной эстетике колористической изобразительности. «Звуковой колорит» композитор связывал с понятием «музыки настроения» и воспринимал их как начало, враждебное конструктивной организованности материала, пластичности контуров в фактуре. «...Под «музыкой настроения» я понимаю, конечно, только расслабленную, расплывчатую, раскрашивающую манеру... Дело не в том, что в Вашем «Пламени» выпирает «звуковой колорит», а в том, что там по большей части есть только звуковой колорит» (40, с. 177). Или: «Музыка настроения» это опасная почва. Верьте мне, пока все остается по-старому — темы, ясные и пластичные, которые легко узнаются в любом видоизменении и развитии, и затем их разработка — изменчивая, захватывающая прежде всего благодаря логическому развитию заложенной в них мысли и, с другой стороны, — благодаря подлинной контрастности противопоставленных мотивов. У Вас все это еще расплывается» (40, с. 175).

В глазах Малера колористический блеск оркестра, виртуозность и мастерovitость сами по себе никогда не были эталоном подлинной художественной ценности музыки: «...Инструментовка создана не для того, чтобы добиваться звуковых эффектов, а для того, чтобы ясно выразить все, что мы хотим сказать» (40, с. 500).

Малер стремился сказать многое. Проблематика его симфонических концепций — природа и человек, жизнь и смерть — включала в себя и вещный, чувственный мир, в котором жил, страдал, мучительно искал смысла жизни человек. Ассоциативная канва симфоний, «просвечивающая» в заголовках, поэтическом тексте, ремарках, заключенных в партитуре, делала этот мир видимым, порой даже определенным во времени и пространстве: утро в лесу в Первой, ночной город в Седь-

¹ Невосприимчивость Малера к изобразительным искусствам отмечали люди, его знавшие. Лишь после женитьбы, попав в круг художника К. Молля (отчима А. Малера), Малер, видимо под его влиянием, проявляет какой-то интерес к живописи.

мой, горное ущелье в Восьмой. Малер — человек, живо чувствующий природу, и Малер — дирижер, постоянно слышащий этот мир воплощенным в опере, многое определили для Малера-композитора.

Трагическая экспрессия, как черта стиля Берлиоза, соединение монументальной декоративности с обостренной тембровой выразительностью и тембровой символикой у Вагнера были, быть может, важнейшими традициями, на которые опирался Малер. Не только пейзаж, но и чисто музыкальные события интонационной фабулы симфоний Малера сценически осязаемы, зримы, многокрасочны.

Мир оркестровых красок во всем многообразии его тембрового материала, нагруженный ассоциативными связями, заложенными оперой и симфонией прошлого, воплощает у Малера философскую идею, служит целям выразительности. Выразительность и красочность тембра у Малера неразделимы.

Когда идейный замысел симфонии ставил перед композитором чисто живописные задачи, он решал их на уровне современной ему оркестровой техники. В своих симфонических пейзажах он достигал тончайшего колорита и «освещения» порой при помощи какой-то одной, все решающей детали. В четвертой части Третьей колорит звездной ночи создает лишь один штрих: время от времени мерцающая в высшем регистре терция в трех октавах, порученная флажолетам I скрипок и альтов, флажолетам двух арф и двум малым флейтам. Но подобного рода пейзажи всегда занимают прочное место в философской концепции симфонии, и яркие живописные детали не мешают им оставаться символами. Так, утро в лесу в Первой — это начало жизни, символ Природы, ночь в Третьей — олицетворение беззащитности человека перед миром. Чрезвычайно характерны в этом смысле слова, сказанные как-то Малером об использовании коровьих колокольцев в Шестой симфонии: «Большинство слушателей понимает это новшество неправильно. Речь здесь идет не о достижении какого-то поразительного эффекта звучания, а о том, чтобы найти звуковой символ для выражения чувства удаленности от земли, полнейшего одиночества» (68, с. 31).

Итак, красочность тембра у Малера экспрессивна, экспрессия красочна. Среди многочисленных градаций этой новой красочности особенно примечательны несколько оттенков: а) экспрессия краски как средство трагизма; б) обостренная красочность как прием остранинной фантастики; в) экспрессия краски как средство гротескного снижения. Эстетика экспрессивной красочности определила характер использования Малером отдельных инструментов¹. Композитор исходит из предельной «эксплуатации» всех ресурсов инструмента (107, с. 18), рожающей новую краску.

Здесь нет возможности сколько-нибудь обстоятельно коснуться малеровской техники использования всех оркестровых инструментов. Од-

¹ Нельзя не отметить здесь поистине революционной роли Берлиоза. Именно он проложил дорогу экспрессивной трактовке тембра, порой вступающей в противоречие с классическим идеалом «хорошей звучности».

на лишь группа смычковых со своеобразной, присущей лишь Малеру манерой положения штрихов, со столь же индивидуальным, тщательно размеченным в партитуре использованием высоких позиций нижней и средних струн, с введением *glissando* и игры у грифа в моменты выразительной кантилены, не говоря уже о других способах изменения звучности на струнных, могла бы составить предмет специального исследования. Такие моменты, как кода второй части Пятой или первые такты финала Шестой, ясно показывают, как колорит смычковых становится у Малера сильнейшим средством для достижения трагической экспрессии.

Малер добился очень многого и в обогащении красочной выразительности деревянных и медных духовых. Наряду с темброво-рельфной обостренной, мрачно-фантастической характерностью в их использовании (в духе *скерцо* Седьмой) интересна противоположная тенденция: монохромная, темброво-однотонная, сухая колористическая гамма, цель которой — достигнуть своеобразной аскетически бесстрастной звучности (первая часть Первой, 6 тактов после ц. 3, *Misterioso* из первой части Девятой). Нередко Малер сопровождает ее ремаркой «ohne Ausdruck», опасаясь, что исполнители неверно поймут отрешенный характер мелодии (финал Девятой, такт 34).

Необычна экспрессивная заряженность ударных, а ведь эта группа — эталон колористического чутья композитора. Ради экспрессивной краски либо остранинности Малер вводит в оркестр редкие ударные инструменты: колокола (в первой части Девятой), *Herdenglocken*¹ (Шестая, Седьмая), молот (Шестая), прут (Вторая, Шестая).

К колориту «красочно-украшающих», согласно эстетике XIX в., инструментов — треугольнику, колокольчикам, тарелкам, ксилофону — Малер часто обращается в мрачно-гротескном (первая часть Шестой, ц. 19) либо в трагическом контексте. В № 3 «Песен странствующего подмастерья» на словах «серебристый смех» треугольнику передана оркестровая пульсация в наиболее драматическом месте кульминации (ц. 24, такты 1—6). Сильный удар колокольчиков *fortissimo* в такте 2 «Песни о земле» подчеркивает экспрессию музыки. По-новому осмыслен и тембр челесты: чаще всего ее звук символизирует горный мир, отрешенность от жизни, смерть (Шестая, первая часть, ц. 21, 33; третья часть, 4 такта после ц. 53; кода «Песен об умерших детях»; Восьмая, вторая часть, ц. 171 — появление *Mater gloriosa*; кода финала «Песни о земле»).

Использование тамтама в траурных шествиях (марш «в манере Калло», первая часть Второй, цц. 6, 24, Пятой, Девятой, ц. 15; финал «Песни о земле») восходит, по-видимому, к традициям Великой французской буржуазной революции (похороны графа Мирабо, где был использован гонг). Те же традиции «похорон героев», столь различно преломленные Берлиозом в «Реквиеме» и в «Шествии на казнь» (ко-

¹ Коровьи колокольцы (нем.).

да), ощущаются в ансамбле ударных (литавры, большой барабан, тарелки) из первой части Второй (2 такта до ц. 2), в первой части Пятой (добавлен малый барабан, тамтам). Интересна также формообразующая, конструктивная роль группы ударных на гранях формы. Каденции ударных завершают многие крупные разделы гигантской первой части Третьей (соло большого барабана перед цц. 2 и 11, ансамбль литавр, тарелок, треугольника, бубна, тарелок, привинченных к большому барабану, перед ц. 13, ансамбль нескольких малых барабанов перед репризой — ц. 55 и т. д.), в финале Второй, в первой и второй частях Пятой.

Арфа уже не мыслится Малером как декоративный, «украшающий», виртуозный инструмент, окутывающий оркестровую звучность пышной фигурацией. Подобное, идущее от Берлиоза и развитое Вагнером и русской школой, романтическое использование арфы почти совершенно чуждо Малеру.

Если техника письма «доромантической» арфы уходит своими корнями в клавесинный стиль, то «послеромантическая» манера у Малера находит свои истоки в фактуре ударных, в *pizzicato* струнных, фортепиано. Арфа имитирует литавры (последние такты финала Четвертой), отдаленно звучащий колокол (первая часть Девятой), *pizzicato* струнных (третья из «Песен об умерших детях»), фортепиано (*Adagietto* из Пятой), тремоло «левой руки» в фортепиано (финал «Песни о земле», ц. 47). Заставляя звучать арфу в низком и среднем регистре с медиатором, присоединяя ее к низкому регистру челесты, Малер достигает фантастического, ирреального настроения (финал Шестой симфонии, цц. 104, 105).

Во всех этих случаях арфа мыслится не как фигуративно-гармонический инструмент, но как инструмент акцентирующе-ритмический или ритмо-тембровый, в силу чего она часто объединяется с группой ударных инструментов. Без сомнения, Малер положил начало новому взгляду на арфу, присущему музыке XX в., в частности Шостаковичу¹, Бергу («Вощек», I акт, ц. 455; III акт, ц. 115), Веберну (ор. 6).

Полимелодическая организация фактуры выдвинула перед Малером новый по сравнению с классикой идеал оркестровой звучности: рельефность линии, пластика голосоведения в полифонно-гармонической ткани. Стремление к ясности, пластичности линии — особенность не только малеровского стиля, это одна из тенденций времени, объясняемая возрождением полифонии. Малер был одним из первых мастеров конца XIX в., заложивших основы совершенно новой оркестровой техники. Цель ее — добиться отчетливости, выразительности многих линий и пластов в полимелодической ткани, — естественно, предполагала

¹ Малеровская «колокольность» в звучании арфы у Шостаковича отмечена и проиллюстрирована большим количеством примеров Э. Денисовым (19, с. 475—478).

переоценку привычных приемов письма, направленных на «отбалансирование» гармонической вертикали. Сам Малер ясно сознавал невозделанность этого «поля»: «По-моему, в отношении инструментовки я обогнал композиторов настоящего и прошлого в том, что можно выразить одним словом: «отчетливость». Я стараюсь использовать все до единого средства, которые только есть в моем распоряжении, чтобы абсолютно все достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха» (40, с. 470). Но гипертрофированная отчетливость имеет своего двойника — повышенную выразительность. И действительно, отчетливость и красочная выразительность, то есть тяга к предельной экспрессии либо характерности тембра, у Малера неразделимы. «Стремление к характерному звучанию заходит так далеко, что порой нельзя больше провести границы между намеренной сверхотчетливостью и гротескным воздействием», — пишет Э. Веллес (107, с. 18).

Одно из важнейших средств рельефности звучания у Малера — унисонная структура линии. В камерном составе Малеру нередко достаточно чистого тембра солирующих духовых и унисона в партиях струнных. Так возникает экономная, лаконичная линейная фактура, вызывающая аналогии с гравюрной суховатостью, точностью и тонкостью контура. В большом оркестре композитор стремится к повышенной темброво-динамической интенсивности каждого голоса или пласта. Здесь он прибегает либо к массированным унисонам чистого тембра, либо к сложным, темброво контрастным «микстам».

Малер открыл новые экспрессивные возможности унисона скрипок в верхнем регистре с их острым, пронзительным, «одиноким»¹ звучанием (финал Третьей, цц. 7—8). И это открытие громадной экспрессивной нагрузки, ложащейся на каждую линию ткани, получило развитие в последующих стилях, особенно в оркестре Шостаковича.

Тем не менее, стремясь к подчеркнутой характерности тембра либо к экспрессии, требующей особой рельефности линии, Малер считал более надежным прибегать к сложным «микстам». Симфонии среднего периода приносят с собой форсирование оркестровых средств, связанное отчасти с поворотом к трагической экспрессивности высказывания, отчасти с кризисом звукового представления, наступившими после создания Четвертой симфонии. Потребность воплотить найденную в ней камерную полифоническую организацию в рамках расширенного состава вызвала стремление к «страховке» звучности, к укреплению густой полимелодической ткани удвоениями и динамикой, а также к выявлению тембровой характерности гармонического элемента. Результатом была максимальная эксплуатация всех тембровых и динамических ресурсов большого оркестра. В технике отчетливой линии происходят су-

¹ Вспоминается совет Римского-Корсакова: «...мелодические рисунки скрипок в высшем регистре, не будучи ведены в октаву, звучат как-то нежелательно одиноко. При ведении в октаву выразительность, сочность и устойчивость тембра восстанавливаются» (46, с. 38).

шественные изменения: композитор явно предпочитает теперь массивный унисон сложного тембра (см. пример 186), широко пользуется плотными октавными удвоениями одной или нескольких линий:

186
VI₄, 122 +3 т.

E.H.,
3.Kl.
4.Fag. *p*

ff
4.Fl.
1.Hb.
E.H., 3.Fag.

Так, в полимелодической беспедальной фактуре главной партии второй части Пятой (такты 18—20) Малер применяет терцовые удвоения у деревянных духовых, октавное удвоение у шести валторн, октавное удвоение у двух труб. Нередко обе мелодические линии сосредоточены в высоком регистре, тогда композитор стремится к максимальной рельефности каждой из них посредством динамики (там же, ц. 22). В кульминационных зонах появляется не характерное для ранних симфоний ведение верхнего голоса в трех октавах (первая часть Пятой, ц. 10). Вершиной этих поисков была партитура Восьмой. «Песня о земле» принесла решительный поворот к камерной технике отчетливой линии, по сравнению с ранними сочинениями более чистой, отточенной и точной. Полимелодическая фактура из скерцо Девятой, в которой рельефно слышны шесть тембровых пластов ткани (унисон 3 гобоев, унисон 3 кларнетов, соло альта, унисон виолончелей, педаль 4 фаготов и педаль 3 валторн), дает ясное представление об этой новой, почти ансамблевой манере:

187 23

3 Hb

3 Kl. in B

1. 2.
Fag.
3. 4.

4 Hr. in F

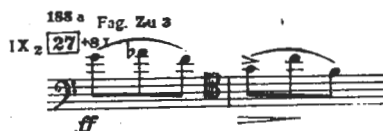
Br. solo

Ve.

p *f* *sempre p*



Один из самых оригинальных приемов достижения отчетливости у Малера — это использование крайних регистров диапазона (высших у инструмента басовой тесситуры и низких у инструментов высокой тесситуры). В XIX в. эти регистры нередко считались дурно звучащими и если вводились, то чаще как характерные звучности или как средство укрепления tutti. Малер — один из первых использует эти ресурсы инструмента в экспрессивных целях — для создания драматического или гротескно-трагического образа. Секрет особой выразительности крайних регистров приоткрывает высказывание Малера по поводу инструментовки марша «в манере Калло» из Первой: «Если я хочу получить тихий, сдвленный звук, то поручаю его не тому инструменту, на котором его легко извлечь, а тому, который может издать его лишь с напряжением, как бы насильно, часто даже с перенапряжением, выходя из своих естественных границ. Так, у меня контрабасы и фагот часто должны визжать на самых высоких нотах, а флейта — пыхтеть на самых низких» (40, с. 492). Несколько примеров (в том числе 182 а, б) дадут представление об этой технике:

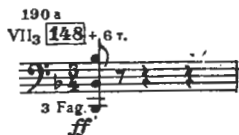




Особая выразительность и рельефность достигаются при включении крайних регистров в унисон:



С этим приемом связано и одновременное использование разных регистров одного инструмента в целях отчетливого звучания:



Чтобы сделать тот или иной голос более рельефным, Малер часто прибегает к изменению звучности у инструментов медной и деревянной групп. Игра закрытым звуком у валторн (*gestopft*) привлекает Малера, как сильнейшее средство акцентуации. Вызывает интерес и комбинация открытых и закрытых звуков валторн для подчеркивания ладово напряженных тонов (Третья симфония, первая часть, ц. 5) или чередование закрытых и открытых тонов в одной из партий темброво разделенного унисона валторн (финал Третьей, ц. 24). Игра на медных инструментах растробом вверх — прием, обычно прибегаемый в XIX в. для кульминации, стал у Малера рядовым. Он обращается к нему и ради характерной звучности, и ради усиления линии (вторая часть Пятой, ц. 22). Более оригинален введенный Малером прием игры растробом вверх у деревянных духовых — гобоев, кларнетов (скерцо Пятой, такт 43). Обычно это способ «выдвинуть» мелодическую линию (финал Третьей, ц. 30). Нередко прибегает Малер к приему *glissando* у валторн и деревянных духовых (последнее введено Берлиозом). Это сильнейшее экспрессивное средство в коротких *crescendi*:

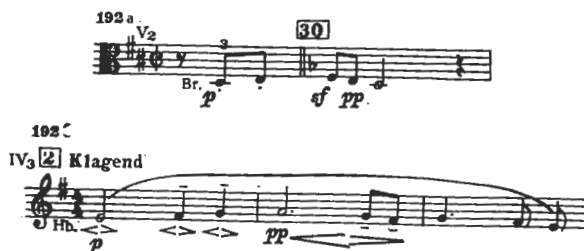


Мы приблизились к той сфере малеровской оркестровки, где отчетливость дает особенно заметный обертон экспрессии, к акцентуации и динамике. Этой стороне выражения мысли Малер уделял исключительное внимание.

Поразителен сам облик его партитуры. Словно лицо, изборозженное морщинами, она испещрена темпераментными и детальнейшими обозначениями динамических оттенков, пунктирами акцентов и штрихов, линиями *legato*, стрелами *glissando*, пометками о способах игры и указаниями инструментального «дыхания» (¹), мгновенных перемен в характере исполнения и темпа («*Top!*», «*klagend*», «*keck*», «*roh!*», «*grob*» и даже повелительная интонация в обычном «*Dämpfer ab!*» ¹). Все эти слова и знаки в партитурах Малера умоляют, приказывают, вызывают, предостерегают, требуют от дирижера и музыканта оркестра полной отдачи, полного доверия воле композитора.

В камерном составе тембровые акценты с успехом заменяют вступление новых инструментов. Но помимо соображений экономии средств Малер слышит линию чистого тембра во всей обнаженности ее динамической пульсации, динамических всплесков и угасаний ². Так возникает стаккатная «техника сессо» в прозрачной фактуре у деревянных духовых (Третья часть Четвертой симфонии, ц. 2, партия фагота), мягкое подчеркивание каждого звука мелодической линии *portamento* ---

---, экспрессивные прорезы каждого звука акцентом (<> <> <>), наконец, «вопиющие» *sforzandi*, внезапно вспыхивающие или сопровождающие каждую ноту мотива (*sf*, *fp*):



¹ «Звук!», «жалуясь», «дерзко», «жестко!», «грубо», «снять сурдины!» (нем.).

² До Малера подобная экспрессивность динамической шкалы была свойственна Берлиозу (начало «Сцены в полях»).

VI.1 [39] +стр. „Песня о земле“, 2ч. [18] X1 [26]

Обычно же tutti Малера чужда сама идея ровного гармонического заполнения. Их выразительная сила, их художественное воздействие заключается в экспрессии сопряжения мощных унисонных (реже октавных) мелодических линий, среди которых спрятан или отчетливо слышен тонкий слой гармонии, сосредоточенной в одной октаве среднего регистра:

195

Fl. Hb.
Kl., Kleine Kl. VI.

Fl. Kleine Fl.
Hb., Kl., Kleine Kl.
1, 2 Vl., Br.

4 Fl., 3 Hb.,
2 Kl., Kleine Kl.
VI.

Tr. Fag.
Br. (trem)

Pos
Fag. K-Fag.
Pss., Tb.
Vc., Kb.

K-Fag., Vc., Kb. (trem)

II₁ [19] + 14 т. 4^a доля

III₁ [72] + 13 т.

IV₁ [17]

мелод.
голоса:
Hb., Kl.,
Vl., Br.

Fl.
Kl.
Ob.

VI₁ Hb.
Kl.
Vl., Br.

3 Pos.

Höchste kraft

Fl. Ob.,
Kl., Kleine Kl.
BKl.
Fag.

Tr.
Vl., Br., Vc.

3 Pos.

V₂ [22]

II Fag. K-Fag.
BKl.
Vc., Kb.

VI₁ [44] + 7 т.

III Kb., Tb., K-Fag.

IX₁ [14] + 17 т.

Другой оригинальный прием построения tutti — сочетание нескольких мелодических линий без гармонических педалей (Третья, финал, ц. 30).

Особенности тембровой организации формы

Переменность функций голосов имела следствием отказ от тембрового единства темы и тембровую разомкнутость формы в малом плане. Тяга к движению, обновлению мелодических мыслей — и главных, и побочных — порождала текучесть, «разрушенность» ткани, мозаичность линии, тембровую модуляцию, превращающиеся в устойчивое свойство фактуры. Для середины и связующих

разделов (не для модулирующих или гармонически неустойчивых построений, что было бы типично и для оркестровки XIX в., но для однотональных замкнутых или разомкнутых построений типа периода) характерно более интенсивное «мерцание тембра», порой его изменение в каждой фразе и даже мотиве (см. начало разработки в первой части Восьмой, ц. 23—28).

Особой тембровой изменчивостью отличается изложение мотива и темы. Малер прибегает при этом к различного рода техническим приемам. Уже в ранних симфониях появляется тембровое членение фразы без передачи. Так, в четвертой части Третьей темброво-регистровое дробление линии приводит к своеобразной «предпуантилистической» технике: все тоны двузвучного мотива (такты 3—4) имеют свою краску, раскиданы в разных регистрах (см. пример 196 а). В средний и поздний периоды тембровая мозаичность мотива и фразы становятся закономерностью. При этом сопоставляемые тембры часто не выходят из родственной тембровой гаммы¹: низкие струнные *arco*, *pizzicato* — литавры (196 в), валторны в среднем регистре *staccato* — трубы с сурдиной *legato* (196 б). Иногда темброво-регистровые сопоставления придают особую ломкость мелодической линии (пример 196 г):

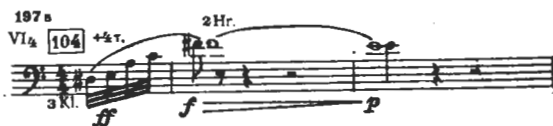
The image contains four musical examples, each on a separate staff, illustrating different timbral modulation techniques:

- 196 а**: Labeled "III₂ Pos." and "VI." with instruments "Hrfl., Br." and "Kl. Fl." indicated. The notation shows a melodic line with dynamic markings *P*, *mf*, and *pp*, and a *p* marking at the end.
- 196 б**: Labeled "VII₂, 92" and "2 Tr. con sord." with instruments "2 Hr." and "2 Hr." indicated. The notation shows a melodic line with dynamic markings *p* and *p*.
- 196 в**: Labeled "Kb. V₂ die Hälfte" and "Langsam pizz. (gut stimmen!)" with instruments "Kb.", "Vc.", and "Pk." indicated. The notation shows a melodic line with dynamic markings *pp*, *gliss.*, *pp*, *pp*, *morendo*, and *p*.
- 196 г**: Labeled "IX₂ 27 + 5 r." and "8-". The notation shows a melodic line with dynamic markings *ff*, *sf*, *ff*, and *ff*.

¹ Эта сторона тембровой модуляции, в частности, на примерах из музыки Малера, исследована в статье А. Шнитке «Родство тембров и функциональное использование этого родства» (62).



Но еще большее развитие получил у Малера другой прием: тембровая модуляция посредством передачи линии. В коротких мотивах достигается ощущение тембровой неуловимости контура, подчас фантастической его ирреальности:



В более развернутых темах возникает напряженная тембровая вибрация:



В примере 198 б перемена функций голосов в середине фразы приводит к ее регистровому слову.

Установившееся в первых тактах темы тембровое строение фактуры часто внезапно «ломается», изменяясь полностью или частично. Однако полной тембровой разомкнутости форма малеровских тем все же не достигает; это всегда — лишь тенденция к открытой форме, сочета-

ющаяся в пределах темы с тягой к замыканию, хотя бы в каденции (тема третьей части Шестой¹).

Дальнейшая тембровая «жизнь» темы, крупный план ее оркестрового развития зависит обычно от той роли, которую она играет в интонационной фабуле произведений. Темы, замкнутые рамками одной части цикла, подвергаются тем или иным изменениям вариантного характера в зависимости от музыкального содержания. Иногда это чисто колористические оркестровые варианты темы — различная инструментовка «тождественных по содержанию периодов или моментов» (46, с. 82), основанная на перемене ролей отдельных оркестровых групп в фактуре (например, два проведения рефрена в рондо — финале Пятой: т. 24 и цифра 5). В других случаях оркестровая вариантность направляется соображениями драматургии. Так, эпизод разработки первой части Второй (ц. 13) представляет собой темброво-утонченный вариант темы побочной партии, подчеркивающий эфемерность идиллии в драматической атмосфере разработки.

Однако в целом оркестровая вариантность отступает у Малера на второй план.

Иного рода тембровые перипетии испытывают темы, проходящие через весь симфонический цикл. Они находятся в прямой зависимости от драматически-сюжетного плана симфонии, и оркестр здесь — одно из важнейших средств раскрытия интонационной фабулы. В большинстве случаев это единые по тембру лаконичные мотивы и темы. В дальнейшем сам тембр мелодической линии, а часто и всей фактуры разительно меняется от проведения к проведению. Рост мелодической напряженности (56, с. 9), динамики, красочной интенсивности тембра в такой теме, объединяясь с ее интонационным ростом, «дозреванием», «продвижением», олицетворяет самую суть развития основной идеи в симфонических концепциях Малера. Начало подобных тембровых *crescendo* в «завязке» темы, исход — в ее апофеозе.

В теме «Умру, чтобы жить!» во Второй постепенное одухотворение тембра мелодии — деревянные духовые в высоком регистре в ансамбле с валторнами и трубами (такт 8 после ц. 17 в первой части), 6 валторн *ppp* (ц. 2, финал), трубы *ff*, исполняющие заключительное построение темы (ц. 11), виолончели, затем скрипки *divisi pp* (ц. 27), I, II скрипки, альты *pop divisi* (ц. 34), группы хора, удвоенные партиями струнных *pp* (ц. 46), хор в унисон *ff*, дублированный 10 валторнами *mf* (ц. 47) — создает грандиозное тембровое движение, диапазон которого включает почти всю красочную шкалу оркестра. Она играет колоссальную роль в долгом звуковом воплощении этой важнейшей темы симфонии вплоть до перерождения тембра, его в буквальном смысле слова² «апофеоза».

¹ Ее анализ в связи с тембровым движением см. на с. 214.

² По-гречески *apotheosis* — преобразование в бога, обожествление.

СТРЕМЛЕНИЕ ПРЕОДОЛЕТЬ ПРОСТРАНСТВЕННУЮ ЗАМКНУТОСТЬ ОРКЕСТРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ

Стремление преодолеть «однохорность» оркестровой звучности чрезвычайно характерно для симфонического мышления Малера в первых же его оркестровых произведениях. Имея обычно внутреннюю мотивировку, эта потребность в расчленении звукового аппарата на различные пространственные¹ пласты, это многоплановое, объемное, «стереофоническое» слышание оркестра коренится тем не менее глубже — в тенденции Малера к открытой форме. Не случайно желание Малера, высказанное им в 1898 г.: «Я хотел бы как-нибудь исполнить в Вене «Страсти по Матфею» с двумя обособленными оркестрами — одним справа, другим слева, с двумя так же разделенными хорами и еще с третьим, которым должна стать сама община, публика, и который нужно было бы разместить где-нибудь в другом месте. К тому же наверху, у органа, я поставил бы еще хор мальчиков, чтобы их голоса доносились как бы с неба» (40, с. 483).

Церковная музыка эпохи барокко с ее разбросанными в разных высотных «ярусах» хора вокальными и инструментальными группами, без сомнения, была одним из источников стереофонического мышления Малера. Эта традиция возродилась в эпоху романтизма. Одно из самых ярких произведений — «Реквием» Берлиоза, впервые исполненный на торжественной панихиде в церкви Дома Инвалидов: 4 оркестра медных инструментов в «Tuba militum» были расположены по углам. Они звучат вместе, «...затем они начинают перекликаться, отвечать друг другу как бы на расстоянии (разрядка моя. — И. Б.) посредством последовательных вступлений, каждое на терцию выше предыдущего» (6, с. 320—321).

Другим источником стереофонического мышления стала опера. Фанфары «за сценой», банды и маленькие оркестры «на сцене» и «за кулисами», голос солиста или звук инструмента, раздающийся сверху (песня моряка на мачте в I акте «Тристана и Изольды», реплики Брангены, доносящиеся со стены замка во II акте, мелодия пастуха, исполняемая на крепостной стене в III акте), создающие с оркестром «в яме» и солистами на сцене два пространственных плана, все эти приемы транспонированы Малером в жанр симфонии.

Третьим источником стереофонического мышления Малера была музыка, предназначенная для исполнения на открытом воздухе. Здесь идеал разомкнутой формы осуществлен полностью: открытое пространство улиц, бульваров, площадей иллюзорно ограничено лишь стенами домов; а пространство, уходящее ввысь, в небо — беспредельно. Это —

¹ Умение Малера пользоваться «пространственными эффектами» отмечал И. Солертинский (53, с. 31). Большое внимание пространственной расчлененности звукового образа у Малера уделяет К. Блаукopf (69а, с. 299—305), полагая, что одно лишь это свойство делает композитора «современником будущего».

музыка военных и похоронных шествий, публичных празднеств, церемоний, связанных с революцией. Сами же невыгодные, акустические условия создают здесь своеобразие восприятия. Музыка, исполняемая движущейся процессией, проходящей мимо стоящего человека, может быть услышана не в пространственно-динамическом единстве, а в различных постоянно меняющихся пространственно-звуковых ракурсах. Вместо целостного охвата пространственно замкнутого звучания возникает бесконечность «звуковых точек зрения», иллюзия случайности звукового образа.

У Малера многоплановость «звукового пространства» рождается и в оркестре, монофоническом по структуре. Иногда (первая часть Третьей, ц. 20) она возникает из-за дифференциации оркестровых групп на различные звуковые плоскости: струнные находятся как бы на первом плане, что подчеркнуто ремаркой «deutlich», деревянные духовые, 3 трубы, тарелки задвинуты вглубь ремаркой «Wie aus der Ferne», сурдинами труб. Два плана звучности разделены «несогласованностью» темпов: группа исполнителей «в глубине» как бы движется быстрее (реплика «не строго в такт», *accelerando* в партии малой флейты)¹. Нередко, как в первой «Ночной музыке» в Седьмой (5 тактов до ц. 96), многоплановость создается тембровыми имитациями: после соло трубы *forte* фанфара гобоя звучит, как далекая труба за сценой.

Однако подлинная многоплановость оркестрового звучания начинается с того мгновения, когда исполнитель уходит из оркестра «за эстраду». Чаще всего композитор прибегает к ней, чтобы передать ощущение пространства в пейзаже. В пасторальном вступлении к Первой за эстрадой в разных местах располагаются 3 трубача (2 + 1), исполняющие охотничьи фанфары «вдали» на фоне педализирующих струнных в оркестре. В космическом пейзаже в финале Второй (ц. 3) полифония планов разъединяет инструменты одного тембра. Группа валторн за эстрадой «в возможно большем числе, играют очень сильным звуком» (минимально 4 инструмента); группа из 6 валторн, вплетенная в оркестровую ткань, отвечает на эстраде. Грань марша-эпизода и репризы в первой части Третьей (ц. 54) отмечена «наплывом» двух звуковых планов (группа малых барабанов «вдали» со своим ритмом и отчеканенный шаг у струнных басов «вблизи») и двух темпов.

Если до сих пор шла речь о полифонии «близкого и далекого» планов, то в пятой части Третьей — это полифония «высокого» и «низкого» звуковых пластов: наверху (воображаемый верхний ярус колокольной) — хор мальчиков и 4 колокола, внизу — женский хор и оркестр.

В финале Второй (ц. 29) в эпизоде Grosser Appel Малер подкрепляет ощущение ритмической некоординированности двух звуковых планов иллюзией политональности. Вдали (будь это собор, Малер расположил бы их вверху) за сценой звучат с противоположных сторон

¹ К темповой полифонии композитор прибегает также в Седьмой (скерцо, ц. 170) и Восьмой (первая часть, цц. 19—20) симфониях.

4 трубы — как бы «трубы архангелов», валторна и литавры; в оркестре — флейта и малая флейта («как голос птицы»), большой барабан. Дифференцированное стереофоническое звучание подчеркнуто ладотно: сопоставляются примитивные «микролады», двух-, трех-, четырехзвучные ячейки с опорой то на тонику *fis* (валторны), то *cis* (1 труба, флейта, малая флейта), то с переченьями *a — ais-b* в партии 4-й трубы и 1-й флейты (3 такта до ц. 31).

В «Жалобной песне» стереофоническое строение оркестра рождает его расчленение на два самостоятельных ансамбля: большой оркестр и малый оркестр «за сценой».

Наиболее интересный у Малера случай стереофонического оркестрового письма имеется в финале Второй (ц. 22). Эффект независимости голосов диалога (2 трубы, треугольник, тарелки, большой барабан вдали, большой оркестр на сцене) усилен полиритмически и частично политонально (*f-moll* и *Des-dur*), полиметрия здесь кажущаяся¹.

«Стереофоническое» оркестровое мышление было свойственно Малеру и позже — в Седьмой (вторая часть) и особенно в Восьмой симфонии, с ее космическим и вместе с тем сценическим ощущением пространства. И в требовании поместить отдельно медную «банду» в кодах обеих частей, и в антифонной трактовке двух хоров во второй части (особенно в цц. 24, 77) ощущается стремление создать несколько оркестровых и хоровых планов, грандиозное стереофоническое звуковое пространство.

ОРКЕСТРОВЫЙ АППАРАТ МАЛЕРА

В оркестровом стиле Малера нашли свое выражение обе тенденции века в отношении к оркестровому составу: с одной стороны, процесс его дальнейшего роста, с другой — его утончение. На одном полюсе — грандиозный оркестровый аппарат, на другом — камерный оркестр; с одной стороны, расточительность средств, с другой — их предельная экономия. И обе, казалось бы, взаимоисключающие тенденции возникли у одних и тех же крупнейших композиторов начала века: Р. Штрауса, Стравинского, Шенберга, Малера. Действительно, «Домашняя симфония», «Электра», и — «Ариадна на Наксосе», «Весна священная» и — «История солдата», «Песни Гурре» и — Камерная симфония, а у Малера Восьмая и — песни для голоса с оркестром, Четвертая.

Малер раньше других проявил интерес к обоим полюсам оркестрового аппарата. Грандиозные звуковые средства были необходимы ему для воплощения его мировоззренческих концепций. Но иногда Малер сосредоточивает внимание на одной из граней мироздания, его привлекает идея малого плана. Тогда он ищет предельной экономии средств.

¹ Об исключительной драматургической роли этого фрагмента в финале см. с. 97.

Было бы преувеличением объяснять разрастание оркестровых составов на переломе XIX—XX вв. лишь субъективными свойствами того или иного мастера. И уж совершенно опрометчиво приписывать этот процесс одной необузданности, расточительности их творческой фантазии. Ведь увеличивающийся в течение всего XIX в. состав струнных требовал выравнивания звукового баланса в духовых группах, то есть их удвоения, которое и происходило во второй половине века. И композиторы 80—90-х гг. были далеки от ощущения того, что процесс этот закончен. К тому же и стилистические изменения в музыкальном языке — рост выразительности и колорита, тонкое «развитие диссонансов», заставляющее прибегать к большому количеству инструментов одной группы «для отбалансирования звучности внутри аккорда» (107, с. 31), — все это побуждало композиторов увеличивать число видовых инструментов, новых тембров. Так, нормой большого оркестра уже в раннем творчестве Малера стал «потолок» Вагнера (в «Кольце» — четверной состав деревянных духовых), в Шестой и Восьмой симфониях он возрастает до пятерного с тенденцией к его превышению в Восьмой симфонии. Минимум для медной группы у раннего Малера — 7 валторн (в Первой), 4—5 труб (в Первой, Третьей), 4 тромбона (в Первой — Третьей). Каждая симфония для большого оркестра требовала, кроме того, участия совершенно индивидуальных дополнительных инструментальных, а часто и вокальных исполнительских средств.

Каковы же были художественные причины, побуждавшие Малера прибегать к этим максималистским требованиям? Прежде всего то, что он называл «обогащением содержания»: «Ужасно то, что с обогащением содержания неизбежно «вырастают» и выразительные средства. Мне необходимы пять труб, десять валторн и шесть кларнетов; я нигде не найду их, и никто не захочет мне их предоставить» (40, с. 469). Во-вторых, ощущение грандиозности задуманного — всечеловеческого, вселенского масштаба своих творений, дающее ему, Малеру, такое же нравственное право «хотеть», «сметь», каким обладали только лишь самые великие — Бетховен, Вагнер, черта, вызывающая обычно предельное раздражение современников и куда более спокойную реакцию слушателей через 50 лет. Отсюда это пренебрежение реальными возможностями настоящего, которые преходящи. Отсюда эта чисто малеровская перерождающаяся в экспансию бескомпромиссность во всем, что касается интересов искусства, нежелание втискивать свою идею в «прокрустово ложе» «слишком слабого и устарелого состава» (40, с. 469), то есть все то же яростное сопротивление так называемой традиции, а по сути дела, «удобствам» и «расхлябанности» (40, с. 320). Отсюда, наконец, и вера в то, что музыканты будущего захотят поступиться своим «удобством» ради непреходящего. Так возникали «неслыханные» требования к оркестровому составу.

Малеровская трактовка этого грандиозного оркестрового аппарата отличается исключительным разнообразием, равно далеким и от моно-

тонии краски, и от монотонии сверхзвучности. «Смена и контрастность! В этом был и остается секрет воздействия!» (40, с. 176). Но и они подчинены выразительности-красочности-отчетливости в их единстве.

Существенное средство контраста у Малера — чередование большого *tutti* и локальных «субсоставов». Характерно, что, например, в финале Второй из 764 тактов на чистое большое *tutti*, в котором участвуют все инструменты, приходится лишь около 20 тактов, разбросанных на протяжении всего финала. Что же касается других фрагментов в *fortissimo*, то в них имеет место лишь иллюзия большого *tutti*. Таков и апофеоз Второй (от ц. 47 до конца), в котором все группы звучат только в одном — последнем такте (вступление 6 труб). Орган выполняет функцию гармонии, мощным унисонам медных инструментов поручены мелодические фразы, деревянные духовые чаще всего паузируют. Эта же черта свойственна и Восьмой симфонии. Подобная изменчивость структуры большого *tutti* сообщает звучности большого оркестра у Малера исключительное богатство.

Еще большими контрастами располагает малеровская палитра «субсоставов». Порой на протяжении отдельных — «малых» частей симфонического цикла образуются стойкие локальные тембровые объединения, включающие лишь часть большого оркестра. В пятой части Третьей симфонии сняты «высокие» струнные и введены женский хор, хор мальчиков и колокола; в четвертой части Седьмой нет труб и тромбонов, но включены мандолина, гитара и 2 арфы.

Одним из самых существенных для Малера локальных составов была струнная группа. Она трактуется как самостоятельный оркестр с темброво-регистровым развитием. И части симфонического цикла, которые начинают струнные — финалы Третьей, Девятой, медленная часть Четвертой, *Adagio* Десятой, — до конца остаются под гипнозом этого тембра. Вся ткань, все развитие мыслится таким, как будто в оркестре нет других средств.

Своим искусством начинать тему небольшой частью струнных (как в *Poco Adagio* Четвертой) и лишь постепенно вводить все ресурсы смычкового оркестра, разнообразным применением *divisi*, отдельных солистов и групп солистов, дающим возможность свернуть звучность до эфемерного хорала или раздвинуть ее словно до беспредельности, Малер достигает редкой выразительности.

Потребность Малера в дифференциации тембровой шкалы была связана с желанием охватить все регистры этого монотембрового ансамбля с их крайне высокими и крайне низкими отрезками. Малер сделал постоянными членами оркестра видовые инструменты: малый кларнет *in E* и бас-кларнет *in B* (одновременно та же черта наблюдается у Р. Штрауса). Он ценил все оттенки, которые может дать различие в строе транспонирующего инструмента. Малер применяет большие кларнеты трех строев: *in C*, *in B*, *in A*. Ради напряженности тембра в отдельных линиях композитор прибегает к удвоенному или учетверен-

ному составу видовых инструментов: 4 малые флейты, 2 кларнета *in Es* (первая часть Третьей, ц. 49).

Оркестровая группа порой дифференцируется в полимелодической фактуре Малера на отдельные партии, достигающие такой степени тембровой и интонационной индивидуализации, что о понятии группы можно говорить лишь условно, либо и вовсе нельзя. В формально единой медной группе первой части Третьей (такт 4 после ц. 32), в полимелодического типа шестиголосии любая линия рельефно акцентирована. Это — не темброво слитный хор, а ансамбль, голоса которого укреплены сильными дублировками (5+3 валторны, 2+2 трубы, 3 тромбона).

Характерен и пример второго рода. Стоит лишь голосам полимелодического объединения обрести тембровую контрастность (финал Девятой, такт 88), как группа окончательно распадается на ансамбль солистов почти камерного плана (соло флейты, гобоя, английского рожка, малого кларнета, 3 кларнетов в унисон, басового кларнета).

Магия большого оркестра с его колоссальными ресурсами не могла быть беспредельной. И реакцией на нее явилась не благоразумная остановка или умеренное отступление, а стремительный скачок в противоположном направлении: уменьшение оркестрового состава до камерного. Но помимо причин негативного плана — реакции на грандиозный аппарат, на чрезмерность колористического начала, вылившейся потребностью в самоограничении, стремлением к камерности идеи, были и причины позитивного характера. С одной стороны, переход от «...преимущественно вертикального музыкального ощущения к горизонтальному» (107, с. 31) с присущей ему техникой отчетливости. С другой, дифференциация большого оркестра на солирующие партии, которая несет в себе идею ансамбля солистов. Камерный оркестр как бы рождается во чреве увеличенного состава большого оркестра. И наконец, интерес к отчетливости приводит композитора к мысли о камерном оркестре.

Одним из жанровых истоков камерного оркестра была песня для голоса с оркестром. Появлению нового жанра предшествовали оркестровки уже написанных песен для голоса с фортепиано (Берлиоз, Григ, Р. Штраус, Г. Вольф). Отталкиваясь от инструментовки своих песен, композиторы не могли не прийти к мысли о создании оригинальных сочинений для голоса с оркестром (романсы Берлиоза «*La captive*», «*Zaidé*», баллада Грига «Одинокый», четыре песни для голоса с оркестром Р. Штрауса ор. 33 и его же две большие песни для низкого голоса с оркестром ор. 44, конец 90-х годов).

В творчестве Малера интерес к песне в сопровождении оркестра ¹

¹ Вспомним известное высказывание Малера о балладах Лева: «...он не дошел в ней (музыкальной форме юморески.— И. Б.) до конца и довольствовался фортепиано, тогда как значительное сочинение, воплощающее самую сущность своего предмета, неизбежно требует оркестра» (40, с. 485—486).

и интерес к камерному составу скрестились, дав жанр, родившийся уже из самого духа камерного оркестрового стиля — цикл песен для голоса с оркестром.

Другой источник теряется в недрах «чистого» симфонического оркестра: в сочинениях для малого и большого состава, где на какой-то момент возобладает полимелодическая энергия. Может быть, наиболее заметный шаг к будущему камерному составу сделал Вагнер в «Зигфрид-идиллии», отдельные голоса которой «...написаны с подчеркиванием линейности и отдалением гармонии на второй план» (107, с. 32).

Оркестр Четвертой симфонии Малера с ее тройным составом деревянных духовых без тромбонов и в еще большей степени оркестр «Песни о земле» отчасти примыкает к этой традиции. В них слились оба жанровых источника камерного оркестра.

В творчестве Малера, особенно в ранний период, еще не приходится говорить о камерном оркестре в зрелых его формах. Но все его признаки с предельной четкостью намечены у Малера в виде тенденции. Таков зарождающийся в рамках малого состава взгляд на оркестровую группу (или соединение инструментов разных групп), как на ансамбль солистов. Таковы как бы случайные отклонения от нормативного малого состава в песнях, его постоянная изменчивость от сочинения к сочинению. Таково, наконец, утончение дифференцированной полифонно-гомофонной ткани произведения до ансамблевой полифонии¹.

В финале Шестой (ц. 147) одновременное звучание нескольких инструментов, формально принадлежащих к духовым оркестровым группам и даже близких по тембру (гобой, 2 кларнета, 1-я валторна, бас-кларнет), воспринимается как ансамбль солистов. В пятиголосном ансамбле инструментов, принадлежащих к разным оркестровым группам (третья часть Четвертой, 3 такта до ц. 8), между скрипками и виолончелями или же между кларнетами, гобоем и фаготами утрачены последние «групповые» логические связи; целое мыслится лишь как единство всех темброво-обособленных голосов. Черты ансамблевой полифонии особенно обостряются там, где наряду с солирующими духовыми появляются солирующие струнные. Целые фрагменты, к примеру, четвертой части Седьмой (3 такта до ц. 184, ц. 197), скерцо Девятой симфонии (см. пример 187) решены в этих случаях как ансамбль солистов.

В поздних сочинениях композитор сделал значительный шаг, приближающий его оркестр к ансамблю солистов.

Малер выносил в своем творчестве идею и первые контуры камерного оркестра. Еще при его жизни она была подхвачена новым поколением венских композиторов, пошедшим в ее осуществлении значительно дальше Малера. В 1906 г. появилась на свет Камерная симфо-

¹ Термин введен С. Слонимским (52, с. 187).

ния Шёнберга для 15 инструментов соло. В последующие годы XX в. камерный оркестр широко вошел в композиторскую практику австро-немецкой, французской, русской школ (Шрекер, Тох, Веллес, Р. Штраус, Хиндемит, Мийо, Стравинский, Веберн).

Относительность звукового представления. Оркестровые редакции симфоний

Всю сознательную жизнь Малера его томило чувство, что инструменты оркестра способны воплотить звуковой идеал композитора лишь приблизительно, в какой-то мере схематизируя или искажая его. Поистине он мог бы написать: «мысль изреченная есть ложь». Ощущение относительности звукового представления не было чуждо другим мастерам, современникам Малера. Э. Веллес справедливо полагает, что оно «...явилось результатом переутонченной импрессионистской техники, перерождавшейся в преувеличенную заботу о музыкальной детали, так что смысл целостной архитектуры во многих случаях утрачивался» (107, с. 23).

Плодом подобного несоответствия часто бывало известное противоречие между масштабом мысли в музыкальном произведении и избранным составом оркестра, которое устранялось обычно новой оркестровой редакцией. Так родилась на свет переработка Камерной симфонии Шёнберга (первая редакция для камерного оркестра, вторая — для большого), вторая редакция пантомимы «День рождения инфанты» Шрекера (для большого оркестра), вторая редакция «Лирической сюиты» Берга (для струнного оркестра).

Потребность переработать музыкальное сочинение, написанное в одном масштабе средств, для иного исполнительского состава возникала и у Малера. Это всегда было перерастание песни для голоса с оркестром в симфонию, столь характерная для композитора экспансия материала.

Но речь идет не об этих рода оркестровых редакциях, не о «поправках в масштабе». Где-то в глубине души Малера жило сомнение в способности материального адекватно воплотить идеальное, тоска по совершенству, составлявшая радость и трагедию всей его художественной деятельности. И сомнение это касалось не крупного архитектурного плана сочинения, а «звуковой поверхности» целого, его тембровой и фактурной «плоти», то есть деталей инструментовки¹.

Работа Малера над своими партитурами завершалась долгой отделкой деталей. «Если порой меня начинает раздражать такая кропотливая отделка (ведь просто нет слов, до чего я иногда ломаю себе

¹ В этом отношении различные редакции малеровских симфоний, за исключением Девятой, отличаются от редакций симфоний Брукнера, затрагивающих самое их строение.

голову и бьюсь, копаясь в мелочах, пока не выйдет так, как я хочу), я говорю себе: «Если все это заслуживает долгой жизни, — значит, оно заслуживает и этой работы: по крайней мере зуб времени не так легко уничтожит ее» (40, с. 471).

Но работа эта никогда не кончалась изданием и исполнением симфонии. Наоборот, именно разучивание с оркестром и концерты служили Малеру проверкой, за которой следовала новая переработка инструментовки. Особенно характерна в этом отношении судьба Четвертой (окончательной ее редакции суждено было появиться на свет через 52 года после смерти композитора¹) и Пятой симфонии, в которую было внесено 270 изменений.

Сравнение различных редакций симфонии наглядно показывает, как упорно стремился Малер к достижению максимальной ясности изложения музыкальных мыслей. Как пишет Э. Ратц по поводу трех редакций Четвертой, «Тщательность и мудрость, с которыми Малер подходил к произведению, должны возбудить восхищение каждого музыканта, поставившего себе целью проследить путь произведения через различные редакции» (92).

Оркестровым ретушам подверглись все симфонии Малера. Даже «Песня о земле» и Девятая, которых Малеру не удалось услышать, несут на себе следы внутреннего «дослушивания»: композитор вносил многочисленные изменения в награвированные доски готовящегося издания.

В изменениях, сделанных Малером в инструментовке, можно выделить несколько планов. Один из них — укрепление линии: наложение более рельефных «мазков» посредством новых удвоений, уточнение динамических обозначений, акцентирующих вступающие голоса. В других случаях правка касается самой фактуры. Однако в большинстве случаев вносимые Малером ретуши имели целью освобождение партитуры от всего лишнего, перегружающего фактуру, затемняющего отчетливость линии, прояснение и просветление партитуры. В этой технике изъятий особенно важно снятие удвоений, педальной гармонии, обнажение чистого тембра. Во фрагменте из первой части Четвертой симфонии (ц. 21) композитор убирает удвоение кларнета, открывая чистый тембр гобоя:

¹ В основу последнего корректированного издания Четвертой симфонии легли следующие материалы:

- 1) Рукопись, клише, первый черновой оттиск с правками Малера и первое издание симфонии, 1902 г.
- 2) Оттиск с рукописными корректурами Малера от июля 1910 г. и сделанное после смерти Малера по этому оттиску новое издание симфонии во второй редакции.
- 3) Второй черновой оттиск 1910 г., учитывающий все изменения, в том числе и внесенные после исполнения 17 января 1911 г., равен окончательной редакции. Издано в 1963 г. Малеровским обществом, предпринявшим критическое переиздание всех сочинений композитора под редакцией Э. Ратца.

199a

21

Wieder plötzlich langsam und bedächtig

1. Hb

1. Kl.(B)

1. Fag.

pp

pp

p

199b

21

Wieder plötzlich langsam und bedächtig

1. Hb

1. Kl.(B)

1. Fag.

pp

pp

p

Количество подобных примеров можно было бы умножать беспрестанно: к примеру, в Четвертой симфонии сделано до 100 изменений в инструментовке. Все они показывают, как непрестанно, на протяжении всей жизни композитора шел этот нескончаемый процесс «дослушивания» своих произведений.

Такова была особенность художественной личности Малера. Его детищам суждена была при его жизни вечная незавершенность последних контуров, незаконченность материального воплощения, вечное приближение к идеалу.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Схема 1. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ПЕРВОЙ СИМФОНИИ

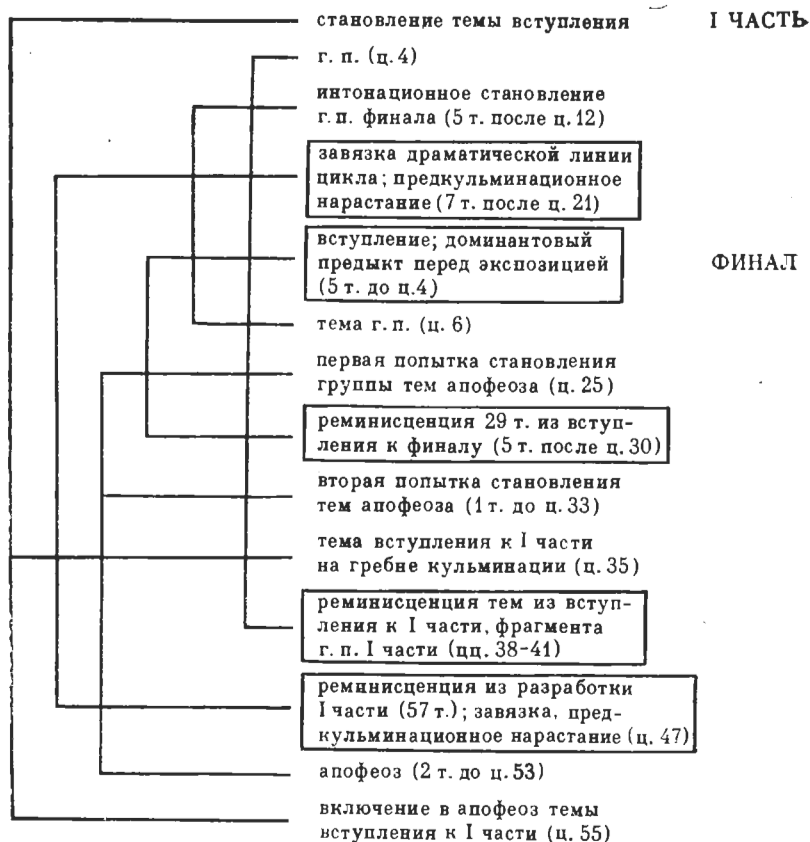


Схема 2. ФОРМА ТРЕТЬЕЙ ЧАСТИ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ

цц. 5,6,7		2 т. после ц. 8	ц. 10	ц. 13	3 т. после ц. 14	ц. 15	ц. 16	ц. 17
A	B	A ^I	C	A ^{II}			A ^{III}	A ^{IV}
a	<u>b-c</u> b ^I -c ^I	b		a	a	c ^{II}	a	b
		a		<u>e</u>			e	a
							bc	
d-moll	d-A d-B	d-moll	G-dur	es-moll	B-dur	d-moll	d-moll	d-moll
Траур- ный марш	средняя часть	синтези- рующая реприза	середа- на	траурный марш, введение темы e	средняя часть	синтези- рующая реприза	синтези- рующая кода	кода
I часть			трио	реприза				

Схема 3. РАЗРАБОТКА И РЕПРИЗА ФИНАЛА ПЕРВОЙ СИМФОНИИ

ц. 21	2 т. до ц. 22	ц. 28	ц. 38	14 т. до ц. 45	2 т. до ц. 53
Переходный раздел des-moll	Первый раздел g-C-c	Второй раздел c-C-D	Третий раздел d-C-F «реминис- центный акт» (мате- риал вступ- ления к I ч., п. п. финала)	Четвертый раздел f-D (г. п.)	D-dur
Разработка			Зеркальная реприза		Кода

Схема 4. СТРОЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ВТОРОЙ СИМФОНИИ

	7 т. до ц. 1					ц. 2		ц. 3	
	A		(Z)			B		C	
	a+a ^I								
такты:	17+21	+	2	+	2	+	5	+	15
	c-moll		доминанто- вый орган- ный пункт		допол- нение		c-moll		E-dur-es-moll
62 т.									
	ц. 4		ц. 5		ц. 6		ц. 7		
	A ^I		реминис- ценция		(Z ^I)		D		
	17	+	темы из	+	17	+	20	+	30
			Первой симфонии		доминанто- вый орган- ный пункт				
	c-moll		c-moll-g-moll		g-moll		C-dur-E-dur		
84 т.									

Схема 5. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ВТОРОЙ СИМФОНИИ

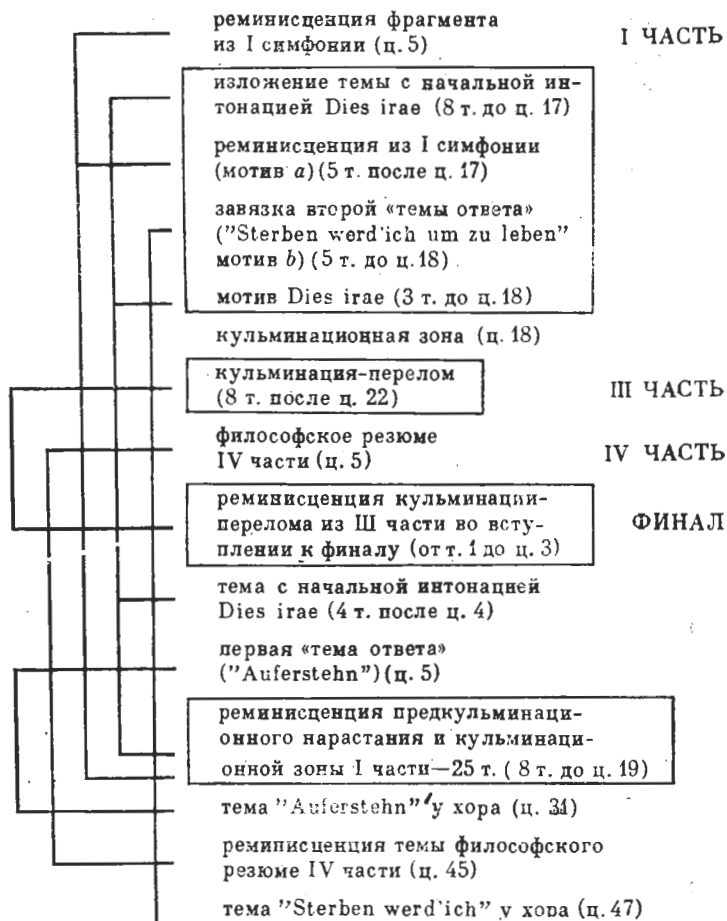


Схема 6. ФОРМА РАЗРАБОТКИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ВТОРОЙ СИМФОНИИ

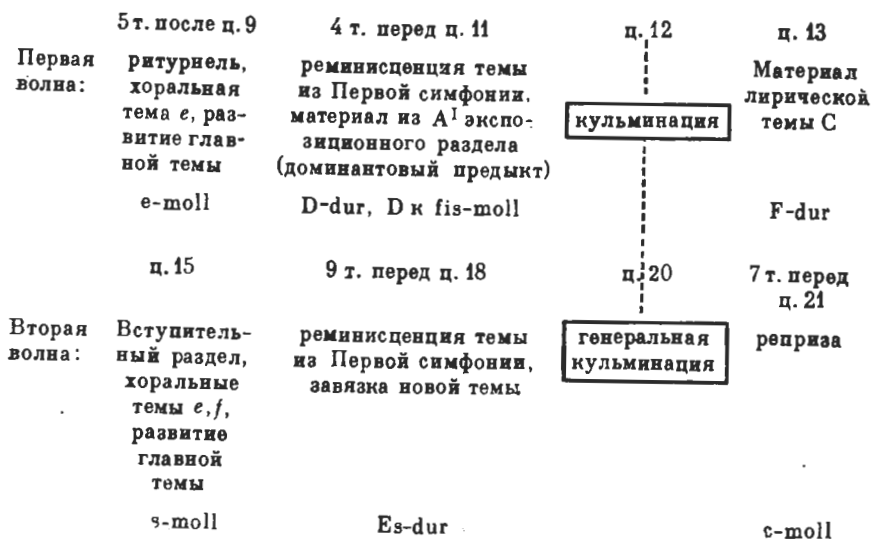


Схема 7. ФОРМА ФИНАЛА ВТОРОЙ СИМФОНИИ

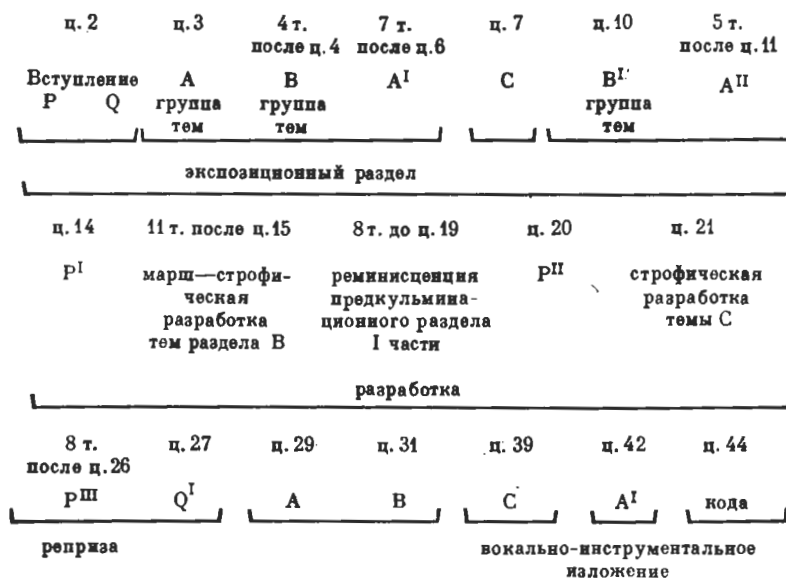


Схема 8. ФОРМА ЭКСПОЗИЦИИ ФИНАЛА ВТОРОЙ СИМФОНИИ

ц. 3					т. 4 после ц. 4	ц. 5	ц. 6
А группа тем					В группа тем		
a	b	c	d	e	g	h	i
валторна	гобой, валторны	трубы, валторны	арфы	«цепь трелей»	тема с на- чальным мотивом Dies irae	тема «Ты воскрес- нешь»	
f-moll	C-dur				f-moll	F-dur	
т. 7 после ц. 6	ц. 7	ц. 10			ц. 11	т. 2 после ц. 12	
A ^I	C	B ^I				A ^{II}	
$\frac{b^I}{a^I}$		g ^I	h ^I		i ^I h ^{II}	h ^{III}	$\left. \begin{matrix} b^{II} \\ a^{II} \end{matrix} \right\}$
f-moll	b-moll	Des—f;	f-moll		C-dur	c-moll	

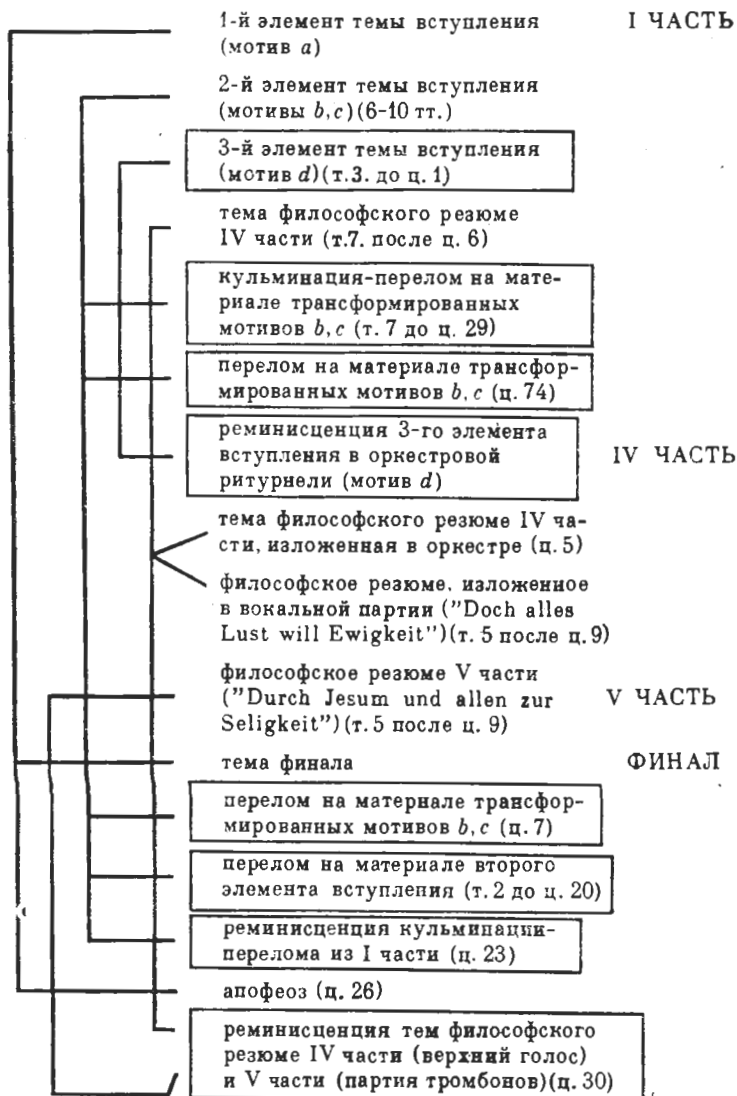
Схема 9. ФОРМА РЕПРИЗЫ И КОДЫ ФИНАЛА ВТОРОЙ СИМФОНИИ

ц. 31	ц. 33	ц. 35	ц. 37	ц. 39.	2 т. до ц. 41	ц. 42
Первая строфа хора	оркестро- вая ритурнель	Вторая строфа хора	оркестро- вая ритурнель	первая строфа (соло альта)	вторая, сжа- тая строфа (соло сопрано)	Третья строфа хора
Ges-dur	Ges-dur	Ges-dur	Ges-dur	b-moll— d-moll	b-moll	b-moll— As-dur
21 т.	+ 19	+ 24	+ 24	+ 40	+ 18	+ 22 т.
A	B	A ^I	B ^I	C	середина	A ^{II}

хоровая реприза

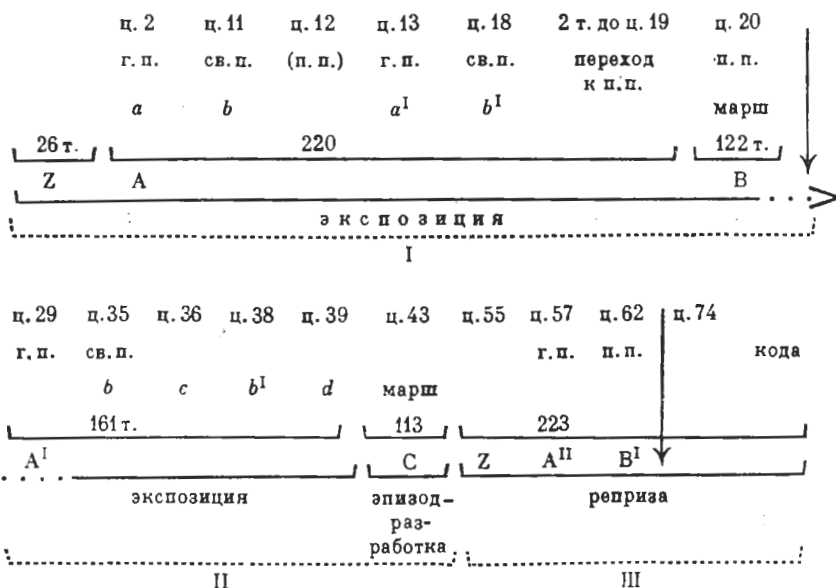
ц. 44	ц. 46	ц. 47	ц. 48	7 т. после ц. 49
вступительный раздел (дуэт альта и сопрано)	хоровая фуга	резюме	Четвертая строфа хора	оркестровая ритурнель
Des—Es	Es-dur	Es-dur	Es-dur	Es-dur
32 т.	+ 24	+ 16	+ 20	+ 33 т.

Схема 11. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ



По технической причине схемы 11, 17 и 42 помещены раньше предыдущих.

Схема 10. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ



Обозначения: Z—вступление; d—заключительное построение; (п. п.)—несостоявшаяся попытка начать побочную партию

Схема 12. СТРОЕНИЕ МАРША (РАЗДЕЛ В) ИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

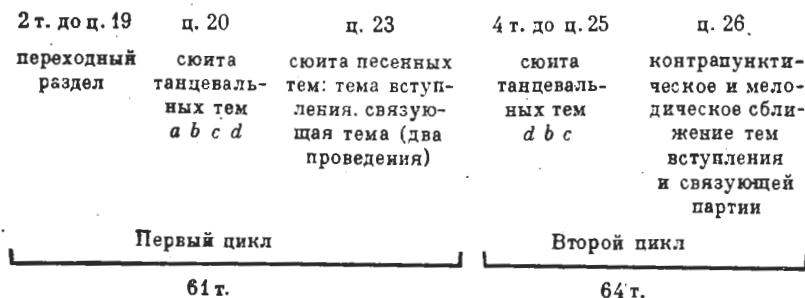


Схема 13. ФОРМА РАЗДЕЛА С ИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

ц. 43	ц. 48	2 т. до ц. 51
Первый раздел	Второй раздел	Третий раздел
	Две попытки противопоставить тему вступления (цц. 48 и 49)	
44 т.	29 т.	40 т.

Схема 14. ФОРМА ТРЕТЬЕЙ ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

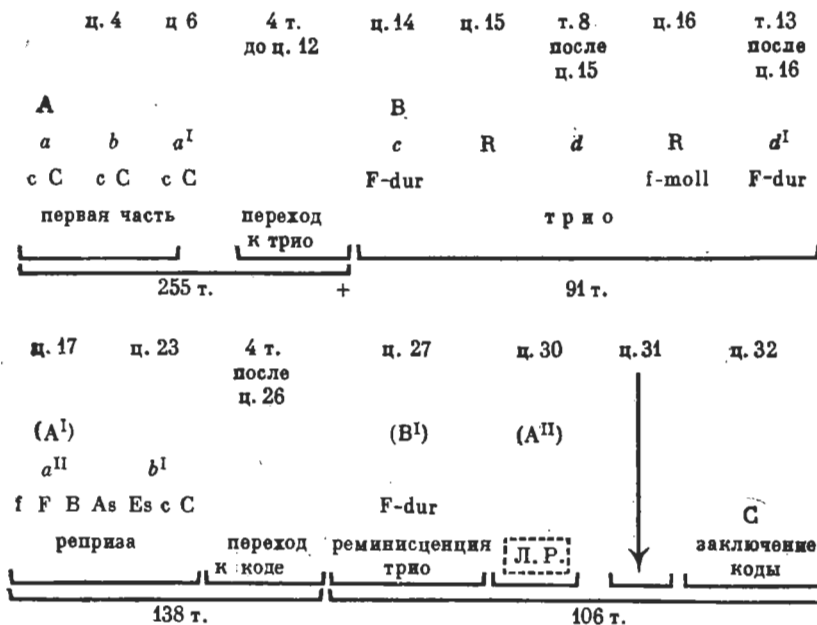


Схема 15. ФОРМА ФИНАЛА ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ

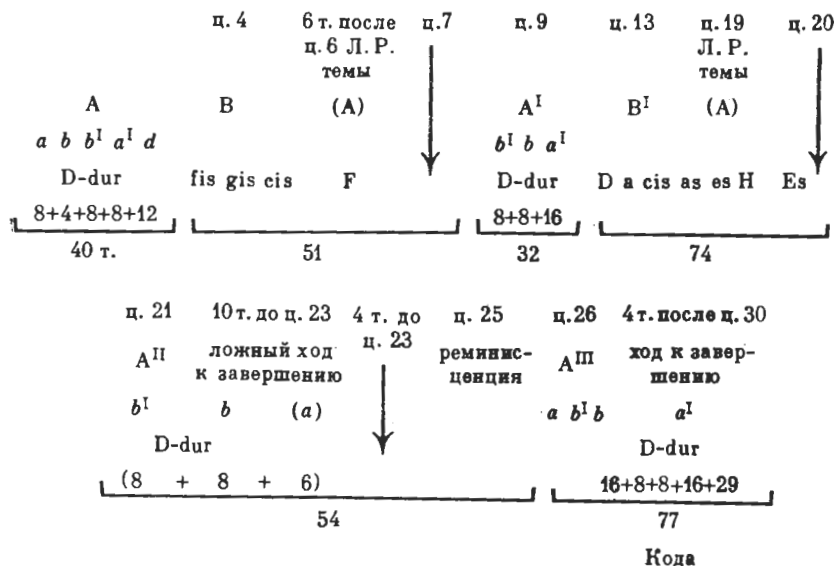


Схема 17. ФОРМА РАЗРАБОТКИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ

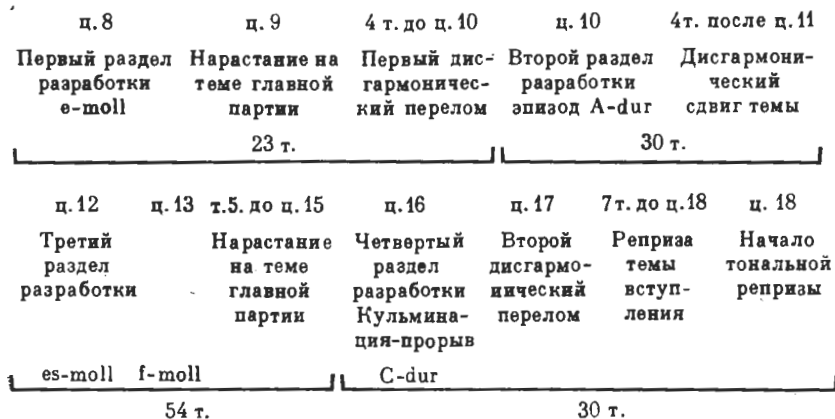


Схема 16. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ.

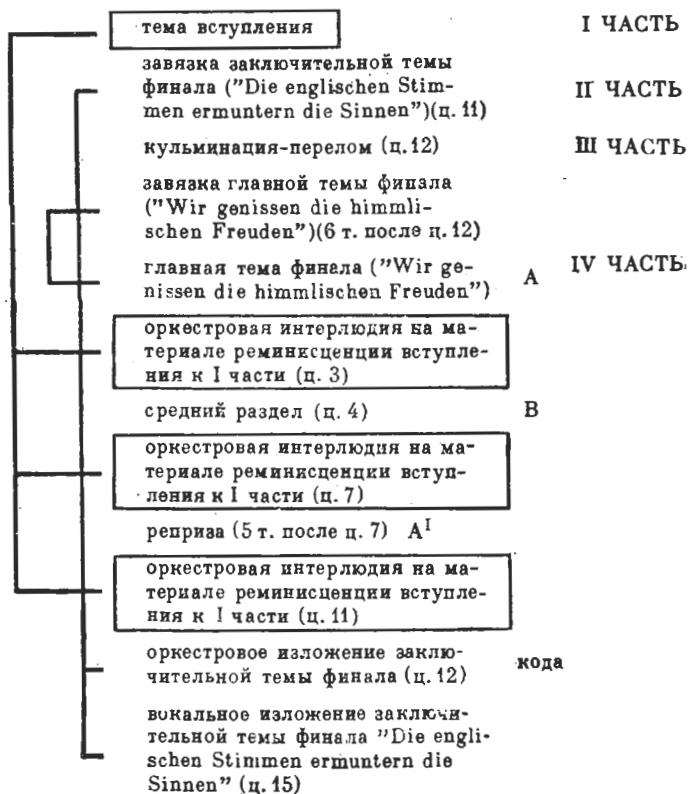


Схема 18. ФОРМА ФИНАЛА ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ

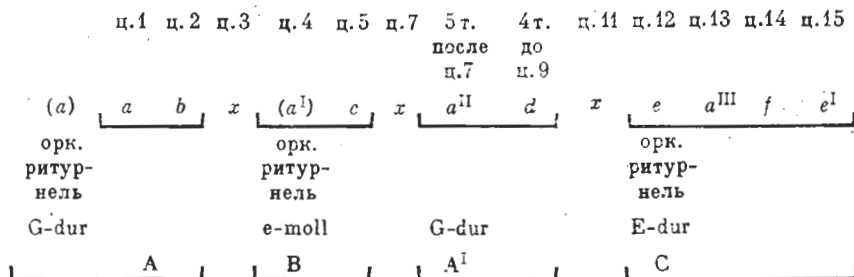


Схема 19. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ПЯТОЙ СИМФОНИИ

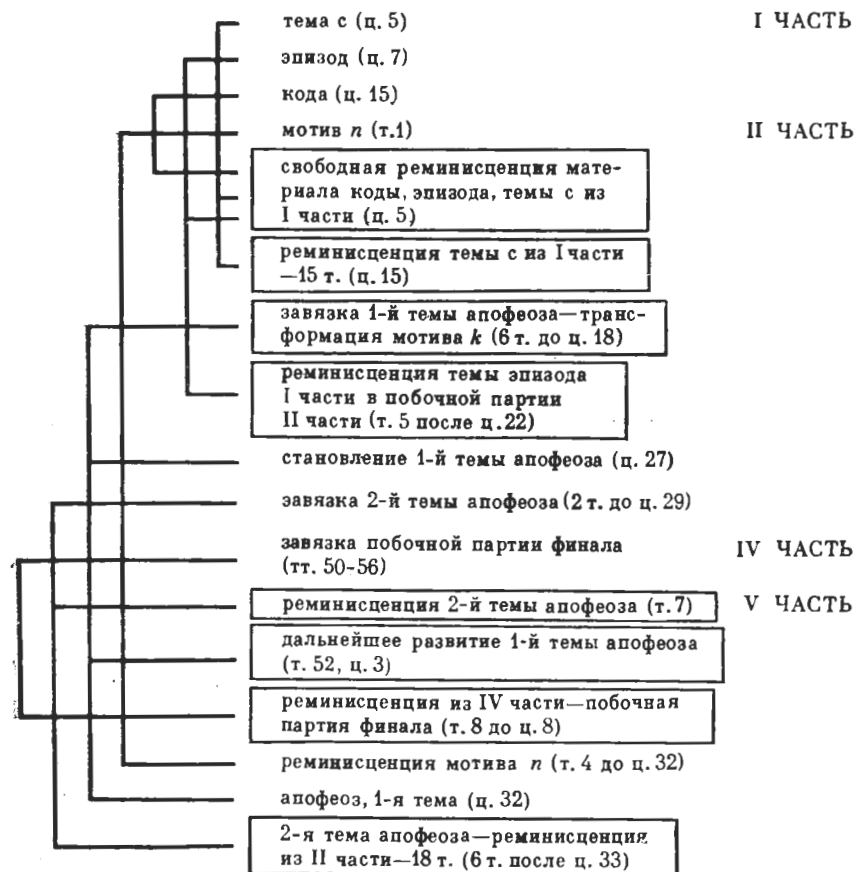
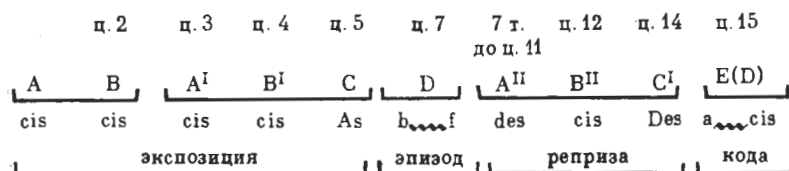


Схема 20. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ ПЯТОЙ СИМФОНИИ



ц. 5	ц. 9	т. 6 после ц. 9	ц. 11	ц. 12	ц. 14	ц. 15	т. 5 после ц. 16	ц. 18
------	------	-----------------------	-------	-------	-------	-------	------------------------	-------

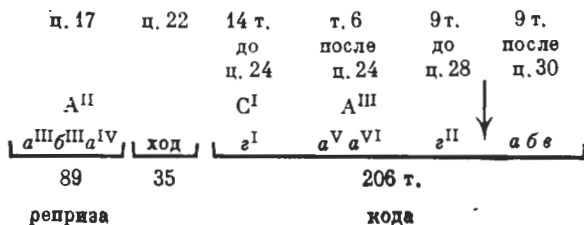


Схема 23. ФОРМА ФИНАЛА ПЯТОЙ СИМФОНИИ.

т. 24	ц. 2	8 т. до ц. 4.	ц. 5	10 т. до ц. 7	14 т. после ц. 7	8 т. до ц. 9	ц. 9
A (R ^I)	B (R ^{II})	C	A ^I (R ^I)	B ^I (R ^{II})	D	E	переход
D-dur	D—A	A-dur	D-dur	B-D-Fis	H-dur	H-dur	
э к с п о з и ц и я							
13 т. после ц. 9	ц. 12	12 т. до ц. 14	т. 9 после ц. 14	8 т. до ц. 17	ц. 17		
B ^{II} (R ^{II})	C ^I	B ^{III} (R ^{II})	D ^I	E	B (R ^{II})		переход
G-B-As-D-A-C	C-dur	H-Des-D	D-dur	D-dur	B-D-C-D		
разработка-2-я вариантная экспозиция							
ц. 21	ц. 23	7 т. после ц. 26	17 т. до ц. 28	ц. 28	ц. 32		
A ^{II} (R ^I)	B ^{IV} (R ^{II})	A ^{III} [далекый контрастный вариант]	C ^{II} [далекый вариант]	D ^{II}	R ^{II} апофеоз		
D-dur	B—C	As—A	A-dur	G—D	D-dur		
р е п р и з а - к о д а							

Схема 24. ФОРМА СКЕРЦО ШЕСТОЙ СИМФОНИИ

ц. 67	3 т. после ц. 69	ц. 73	ц. 78	ц. 80	ц. 81		
A		B		(A ^I)	C		
a	e	a ^I	e ^I	e ^{II}	e ^{III}		
a, e, a	F	c—a	F—a	F—d	F		f
97 т.		+	75	+	10	+	16
ц. 82		ц. 88	ц. 95	ц. 96	ц. 97	про- рыз	
A ^I		B ^I	(A ^{II})	C ^I	A ^{II}		
a	e ^I	e ^{IV}	e ^V				
	a						
a, e, a	g, a	D-dur		es	fis—a		
74	+	74	+	8	+	17	+
						75 т.	

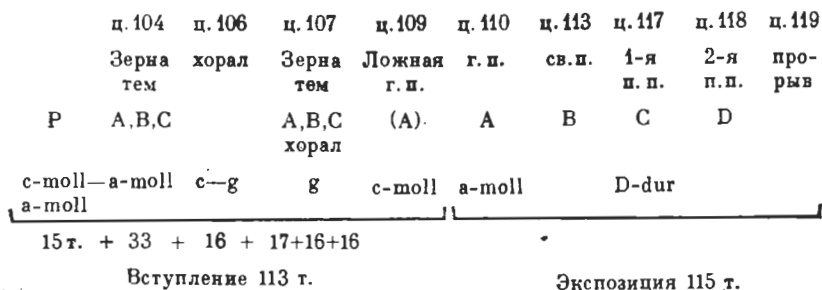
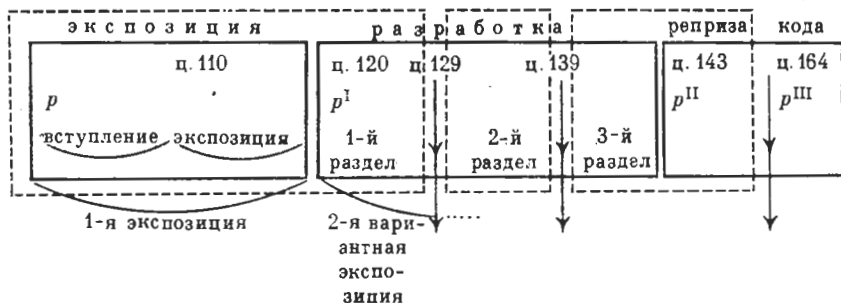
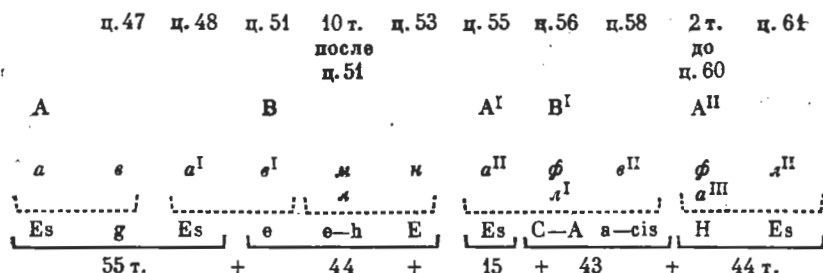


Схема 28. ФОРМА РАЗРАБОТКИ ФИНАЛА ШЕСТОЙ СИМФОНИИ

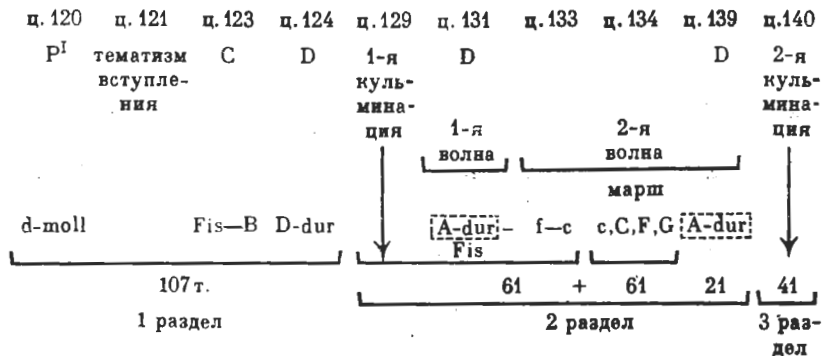


Схема 29. ФОРМА РЕПРИЗЫ ФИНАЛА ШЕСТОЙ СИМФОНИИ

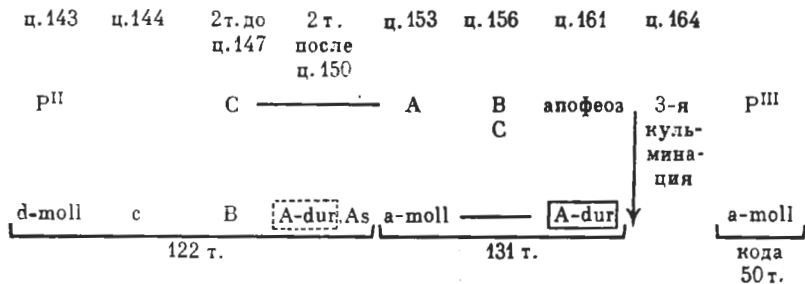


Схема 30. ФОРМА РАЗРАБОТКИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ

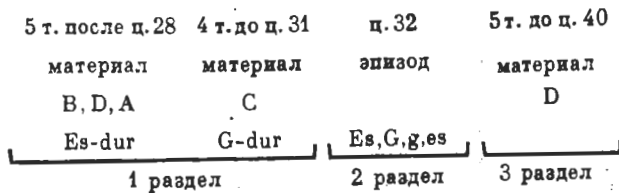


Схема 31. ФОРМА ФИНАЛА СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ

3 т. до ц. 230	ц. 233	ц. 242	5 т. после ц. 256	ц. 262	ц. 268	6 т. после ц. 278	
A	B	A ^I	C (эпизод)	A ^{II}	B ^I	A ^{III}	кода
C-dur	As	C	a, C, a, A, Des, A	C-dur	Ges	B, C	D, cis, c, H, B, Des, C-dur

Схема 32. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ

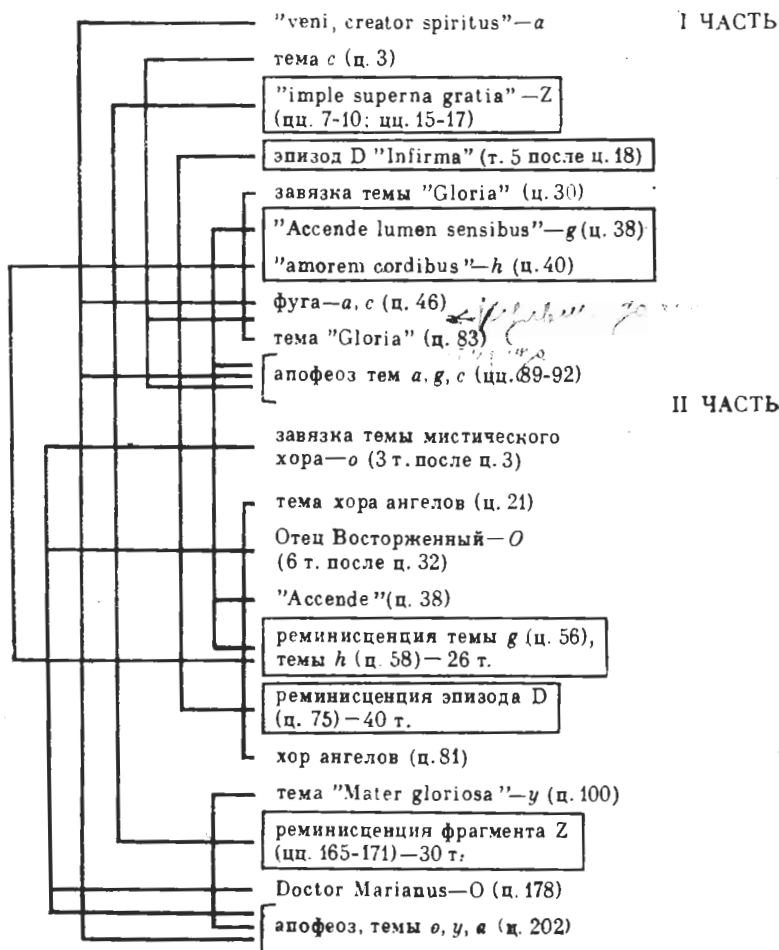


Схема 33. ТОНАЛЬНЫЙ ПЛАН ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ

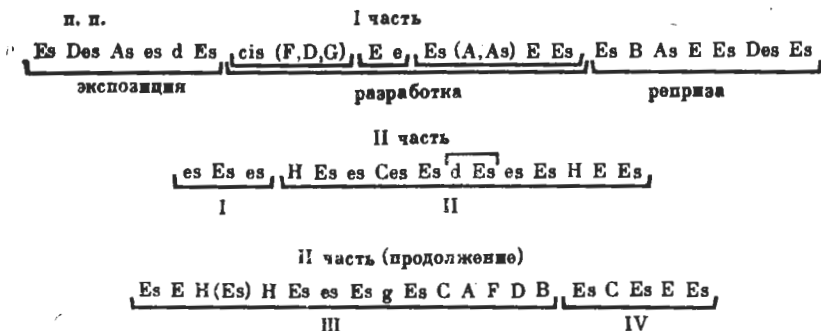
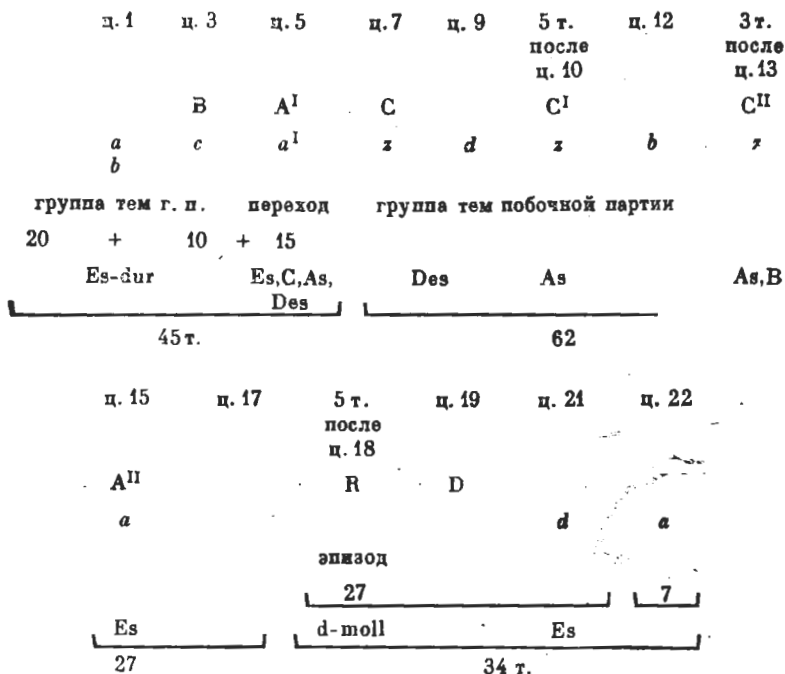


Схема 34. ФОРМА ЭКСПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ



**Схема 35. ФОРМА РАЗРАБОТКИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ**

п. 23	п. 30	п. 33	п. 34	п. 38	п. 40	п. 42	п. 46	п. 55
R	e	d	f	g	h	i	c	g
	("infirm- mo")		("lumen") d	("Accen- de")	("amorem cordibus")	("Hos- tem")	a	("Accen- de")
	cis-F	D	G,B,E,C,E	E-D	E	e-moll	Es,A,As	E-Es
орк. эпизод 48 т.	1 раздел 45				2 раздел 50		3 раздел 101	

Схема 36. ФУГА ИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ

IV_b оркестр

Тема а. Cf., s. S. D^s T₁ T_{1,2} T₁ T₂ IV_b 1,2

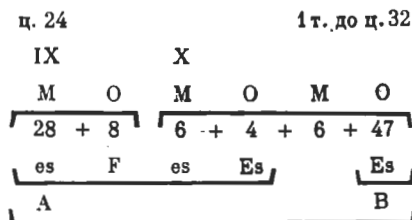
Тема б. Cf., s. S. T₁ T₁ D T₂ IV_b 2 D₂ T₂ D₂ T₂

Условный знак] обозначает неполное проведение темы, □ — тема в увеличении, Cf. (Coro di fanciulli) — хор мальчиков, s. (soli) — со-листы, 1 — первый хор, 2 — второй хор.

**Схема 37. ФОРМА ЭКСПОЗИЦИОННОГО И СКЕРЦОЗНОГО РАЗДЕЛОВ
ВТОРОЙ ЧАСТИ ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ**

п. 8	2 т. после п. 14	п. 19	п. 21	п. 24	8 т. до п. 33	п. 39	п. 56	п. 81
A	Z(B)	C	A	D	A ^I	B	C	скерцо D
es-moll	b	es-moll			es	Es-dur	es-moll	H-dur es-moll
166 т. оркестровый раздел					218 т. вокально-симфо- нический раздел		вторая фаза	
первая фаза								

**Схема 38. ФОРМА ИНТРОДУКЦИИ ВТОРОЙ ЧАСТИ
ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ**



вокально-симфонический раздел

Схема 39. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ «ПЕСНИ О ЗЕМЛЕ»

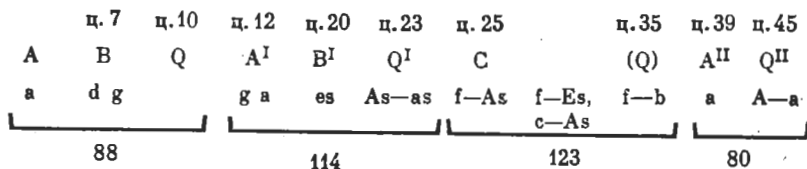
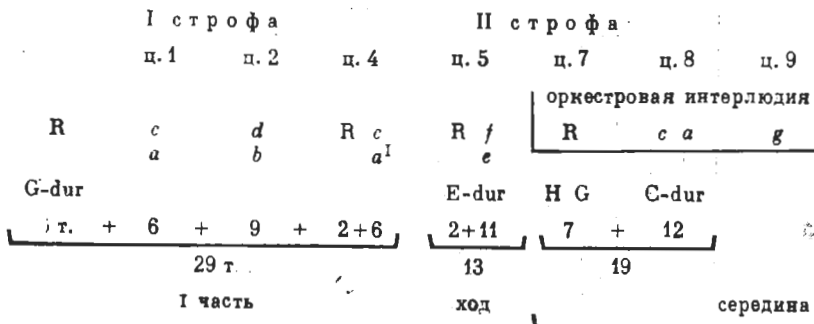


Схема 40. ФОРМА ЧЕТВЕРТОЙ ЧАСТИ «ПЕСНИ О ЗЕМЛЕ»



III строфа			IV строфа		V строфа		
ц. 10	ц. 12	ц. 13	ц. 14	ц. 16	ц. 17		
оркестровая интерлюдия							
h	i	k	h	R	c	R	e d R
	c			a		f	b
c-moll			F-D	B	G-dur		
13	+	13	+	8	2	+	6 + 2 + 9 + 10 + 20
34 т.				49			
середина				реприза			

Схема 41. ФОРМА ФИНАЛА «ПЕСНИ О ЗЕМЛЕ»

ц.3	ц.7	ц.18	ц.21	ц.23	ц.36	ц.38	ц.41	ц.48	ц.55	ц.58	
A	B		A ^I	C	A ^{II}		O		B ^I	C ^I	
R	a				a	a		a			
c-moll	F-dur	a-moll	a-moll	B-dur	a-moll	c-moll	c-moll		F-dur	C-dur	
18 + 36	43+40+15	+	13	63+59	15 + 20 + 51	+	56	+	30	+	113
54	98			122	142						

Схема 42. ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ

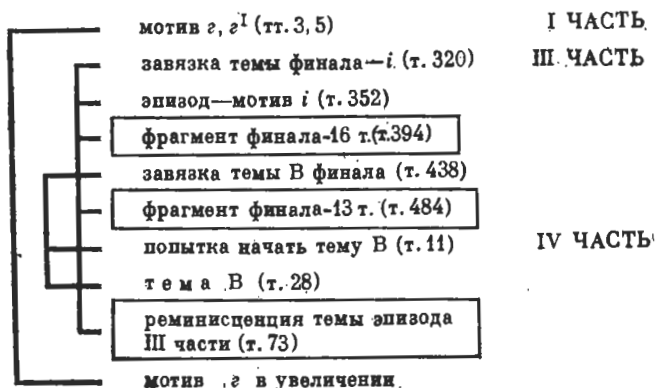
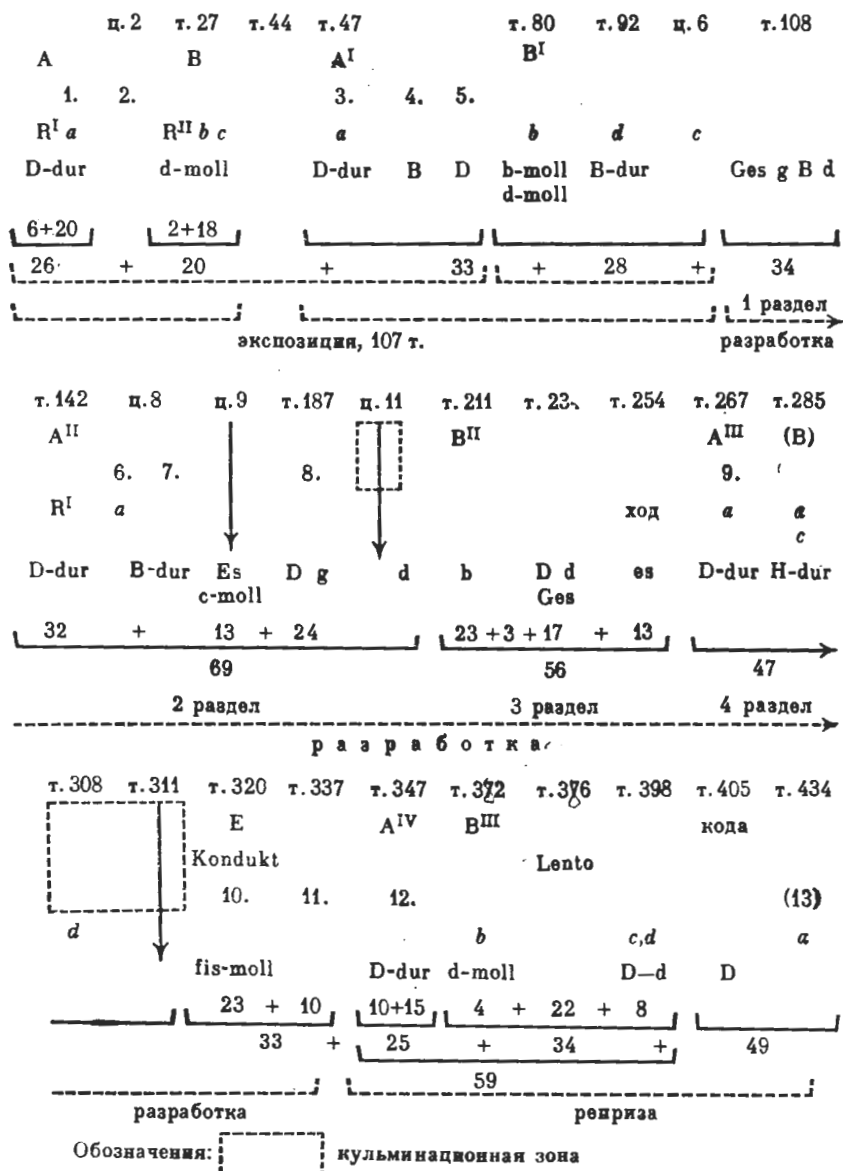
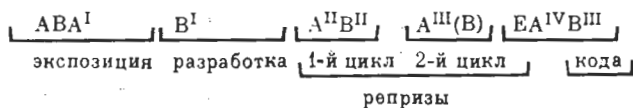


Схема 43. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ

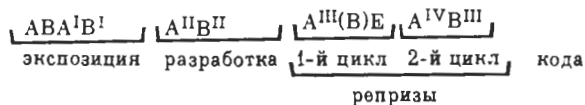


**Схема 44. РАЗЛИЧНЫЕ РАКУРСЫ
В ФОРМЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ**

1) Сначала:



2) Затем:



3) Затем:

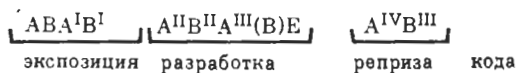


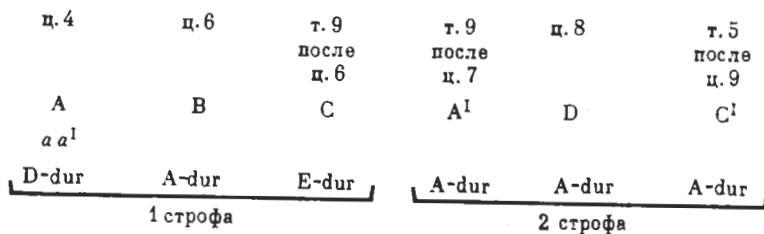
Схема 45. ФОРМА РОНДО-БУРЛЕСКА ИЗ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ

	т.109		т.180			т.262			т.347		т.522		т.617	
A	B		A ^I			B ^I		ход	эпизод		A ^{II}		кода	
a b a ^I c	a ^{II}		a ^{III}		c ^I	a ^{IV}		a ^V	a ^{VI} c b		a			
						(фуга)			(фуга)					
a-moll	d	F-dur		as	a	d	A	cis A	D-dur		a-moll			
108т.	+	71	+	82	+	49	+	36	+	175	+	95	+	51

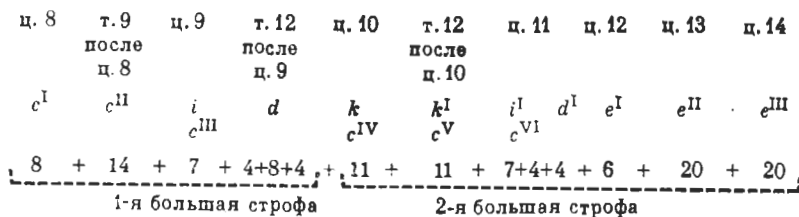
**Схема 46. ФОРМА ВТОРОЙ ПЕСНИ ИЗ ЦИКЛА
«ПЕСНИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ПОДМАСТЕРЬЯ»**

ц.8	ц.9	ц.11	ц.12	ц.14	ц.15	ц.16	ц.17
a	d	a ^I	a ^I	a ^{II}	b	c	a ^{III}
<u>D-dur</u>		<u>D-dur</u>		<u>D-Fis-H</u>		<u>Fis</u>	
1-й куплет		2-й куплет		3-й куплет		кода	

**Схема 47. ФОРМА ЭКСПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
ПЕРВОЙ СИМФОНИИ**



**Схема 48. ФОРМА ТРИО ТРЕТЬЕЙ ЧАСТИ
ВТОРОЙ СИМФОНИИ**



**Схема 49. ФОРМА ЭКСПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ**

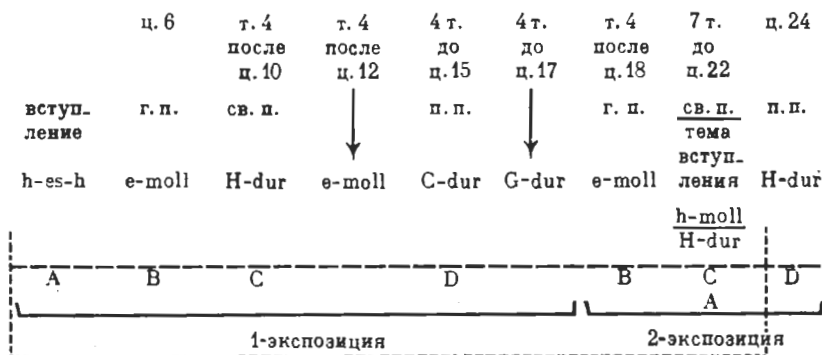


Схема 50. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ ВТОРОЙ СИМФОНИИ

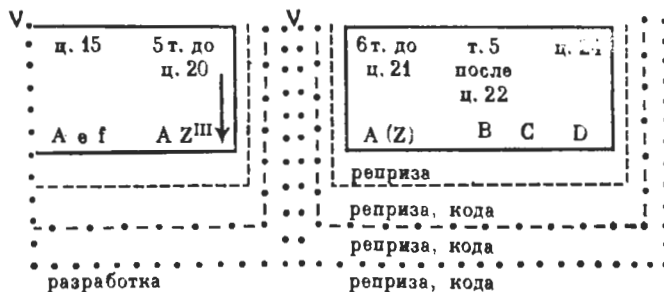
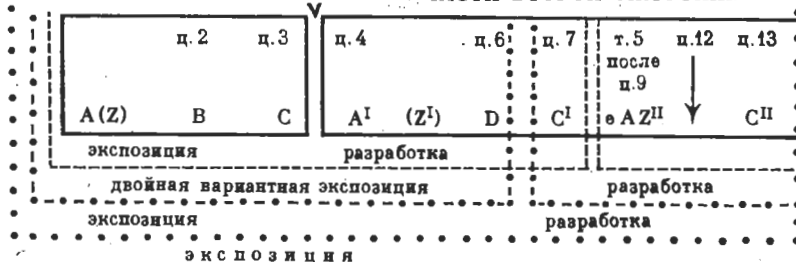


Схема 51. ФОРМА ФИНАЛА ПЯТОЙ СИМФОНИИ

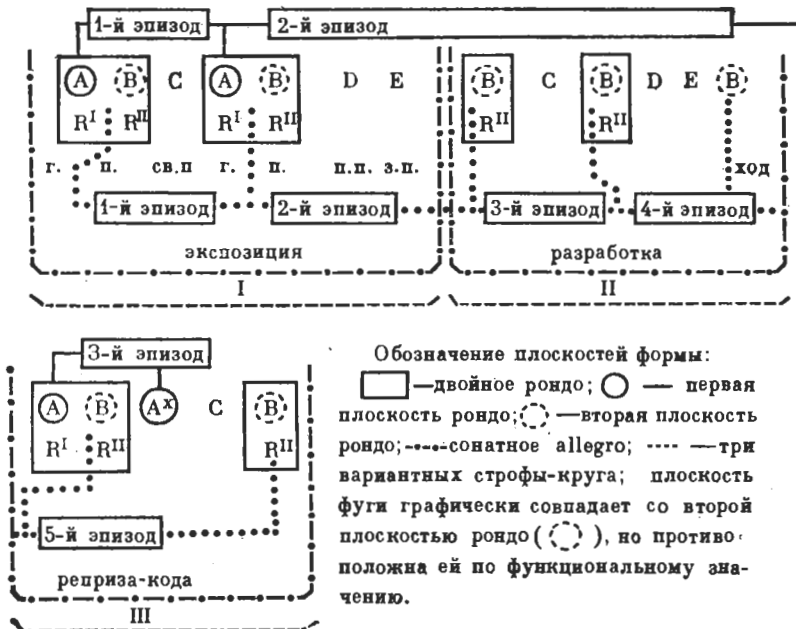


Схема 52. ФОРМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ

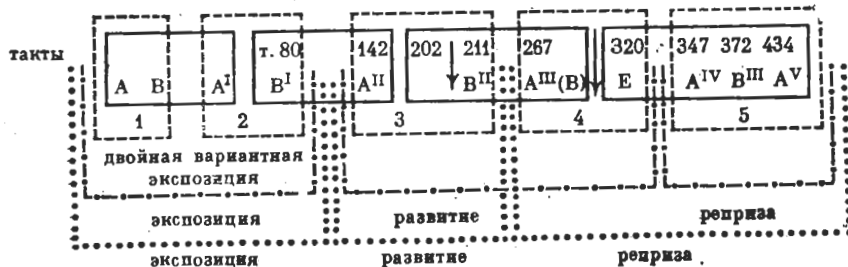
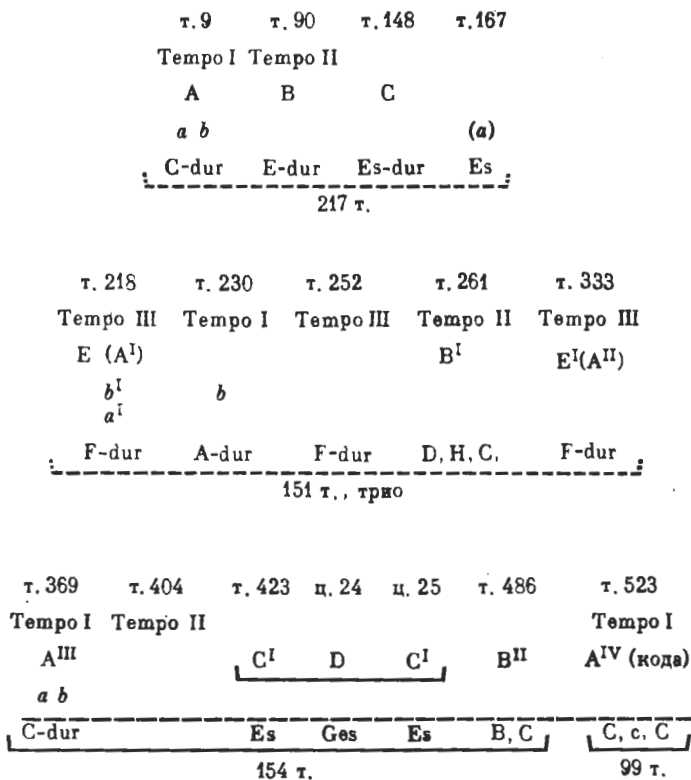


Схема 53. ФОРМА ВТОРОЙ ЧАСТИ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ



СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
5. Береговский М. Еврейские народные песни. М., 1962.
6. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961.
7. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
8. Бунин И. Освобождение Толстого. Собр. соч., т. 9. М., 1967.
9. Вёльфлин Г. Освобождение Толстого. Собр. соч., т. 9. М., 1967.
10. Виеру Н. «Мейстерзингеры» и оперная реформа Вагнера. «Советская музыка». 1958, № 2.
11. Вильмонт Н. Достоевский и Шиллер. В кн.: Великие спутники, М., 1966.
12. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст». В кн.: Гете, Фауст. М., 1969.
13. Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1. М., 1968.
14. Гейне Г. Романтическая школа. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1958.
15. Гершензон М. Мудрость Пушкина. «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.
16. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.
17. Гете И. В. Избр. соч. по естествознанию. М., 1957.
18. Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925.
19. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
20. Денисов Э. Предисловие. В партитуре: Барток Бела. Квартеты, т. 2. М.—Л., 1965.
21. Донадзе В. Симфония h-moll Шуберта. В кн.: Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940.
22. Достоевский Ф. Письма, т. 2. М.—Л., 1930.
23. Достоевский Ф. Подросток. Собр. соч., т. 8. М., 1957.
24. Достоевский Ф. Пушкин. Собр. соч., т. 10. М., 1958.
25. Достоевский Ф. Братья Карамазовы. Собр. соч., т. 9. М., 1958.
26. Жан-Поль. Титан. «Московский вестник», 1827, ч. 2, № VII.
27. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964.
28. Завадская Е. Восток на Западе. М., 1970.
29. Каратыгин В. Избр. статьи. М.—Л., 1965.
30. Каратыгин В. Малер. «Аполлон», 1911, № 5.
31. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. В кн.: Музыка и современность, вып. 7. М., 1971.
32. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии. В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
33. Конрад Н. Три танских поэта. В кн.: Три танских поэта. Ли-Бо, Ван Вэй, Ду Фу. Триста стихотворений. М., 1960.
34. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
35. Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
36. Левик Б. Предисловие. В партитуре: Малер Г. Вторая симфония. М., 1962.
37. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Избр. произв. М., 1953.
38. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
39. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.
40. Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1968.
41. Манн Т. Иосиф и его братья, т. 2. М., 1968.
42. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957.
43. Нейгауз Г. Дмитрий Шостакович. В кн.: Дмитрий Шостакович, М., 1967.

44. Ницше Ф. Веселая наука. Собр. соч., т. 9. М., 1901.
45. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
46. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. М.—Л., 1946.
47. Роллан Р. Французская и немецкая музыка. Собр. соч., т. 16. М., 1935.
48. Рыжкин И. Сюжетная симфония. «Советская музыка», 1947, № 2.
49. Серов А. Спонтини и его музыка. В кн.: Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950.
50. Серов А. Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл. В кн.: Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950.
51. Слово скорби и утешения. Немецкая поэзия времен Тридцатилетней войны 1618—1648 годов. М., 1963.
52. Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.
53. Соллертинский И. Густав Малер. Л., 1932.
54. Творчество Достоевского. Одесса, 1921.
55. Толстой Л. Записки сумасшедшего. Полн. собр. соч., т. 26. М., 1936.
56. Финкельштейн И. Некоторые проблемы оркестровки. М.—Л., 1964.
57. Цуккерман В. О теоретическом музыкознании. «Советская музыка», 1956, № 4.
58. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
59. Шкловский В. За и против. М., 1957.
60. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения Д. Шостаковича. В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
61. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
62. Шнитке А. Родство тембров и функциональное использование этого родства. Рукопись.
63. Ястребцев В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 2. Л., 1960.
- 63a. Adler G. Gustav Mahler. Wien — Leipzig, 1916.
64. Adorno T. Mahler. Frankfurt/M. 1960.
65. Adorno T. Mahlers X. Symphonie. "Süddeutsche Zeitung", 8/9, März 1969.
66. Barford P. Mahler: a thematic archetype. "The Music Review", 1960, november.
67. Bauer-Lechner N. Erinnerungen an Gustav Mahler. Wien — Leipzig, 1923.
68. Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin, 1921.
69. Bernstein L. Mahler: His Time has come. "High Fidelity", 1967, september.
- 69a. Blaukopf K. Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft. Wien — München — Zurich, 1969.
70. Cooke D. Mahler's tenth Symphony. "The musical Times". 1961, june.
71. Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 1. Aufl. Beich, 1947.
72. Eckermann J. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Bd. 2. Bibliothek in Berlin, o. D.
73. Hauser A. Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und die Ursprung der modernen Kunst. München. 1964.
74. Hocke G. R. Die Welt als Labyrinth (Manier und Manie in der Europäische Kunst). Hamburg, 1957.
75. Hocke G. R. Manierismus in der Literatur. Hamburg, 1959.
76. Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Werke, 7. Teil. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart. o. d.
77. Klemm E. Gustav Mahler. Sinfonie № 5 cis-moll. Аннотация к пластинке Eterna 8 20602/603.
78. La Grange H. Mahler heute. "Die Welt der Musik", 1969, № 2.
79. Lorenz A. Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. Wien, 1930.
80. Lorenz A. Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Die Meistersinger von Nürnberg". Berlin, 1931.
81. Mahler Alma Maria. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Wien, 1949.
82. Mahler Gustav. Briefe, 1879—1911. Berlin, Wien und Leipzig, 1924.

83. Matter J. Mahler. Le démoniaque. Lausanne, 1959.
84. Mitchell D. Gustav Mahler. The Early Years. London, 1958.
85. Newlin D. Bruckner. Mahler. Schönberg. Wien, 1954.
86. d'Ors E. Lo Barocco. Madrid, 1943.
87. Pamer F. E. Mahlers Lieder. In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 16. Wien, 1929; Bd. 17. Wien, 1930.
88. Ratz E. Gustav Mahlers X. Symphonie. "Österreichische Musikzeitschrift", 1964, Heft 7.
89. Ratz E. Über die Pädagogische Bedeutung der Funktionellen Formenlehre.
90. Ratz E. Zum Formproblem bei Gustav Mahler. In: A. Schönberg, E. Bloch, O. Klemperer, E. Ratz, H. Mayer, D. Schnebel, T. W. Adorno über Gustav Mahler. Tübingen, 1966.
91. Ratz E. Revisionsbericht. In: Gustav Mahler, Symphonie № 1. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1. Wien, Universal-Edition, 1967.
- 91a. Ratz E. Vorwort. In: Gustav Mahler, Symphonie № 2. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2. Wien, Universal-Edition, 1970.
92. Ratz E. Revisionsbericht. In: Gustav Mahler, Symphonie № 4. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 4. Wien, Universal-Edition, 1963.
93. Ratz E. Revisionsbericht. In: Gustav Mahler, Symphonie № 6. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6. Wien, Universal-Edition, 1963.
94. Ratz E. Vorwort. In: Gustav Mahler, IX. Symphonie. Partiturentwurf der ersten drei Sätze. Faksimile nach der Handschrift. Herausgegeben von Erwin Ratz. Wien, Universal-Edition, 1971.
95. Ratz E. Vorwort. In: Gustav Mahler, Adagio aus der Symphonie № 10. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 11*. Wien, Universal-Edition, 1964.
96. Ratz E. Vorwort. In: Gustav Mahler, X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift. Herausgegeben von Erwin Ratz. München, Verlag Walter Riecke — Meran, Laurin-Verlag, 1967.
97. Redlich H. Gustav Mahler. Eine Erkenntnis. Nürnberg, 1919.
98. Redlich H. The creative Achievement of Gustav Mahler. "The Musical Times", 1960, July.
99. Redlich H. Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Wien — Zürich — London, 1957.
100. Sachs C. Heterophonie. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6.
101. Schönberg A. Prager Rede. In: A. Schönberg, E. Bloch... über Gustav Mahler. Tübingen, 1966.
102. Specht R. Gustav Mahler. Berlin, 1922.
103. Stefan P. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. München, 1912.
- 103a. Stefan R. Gustav Mahler. 4 Symphonie G-dur. München, 1966. Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. Hft. 5. Hrsg. von Ernst Ludwig Waeltner.
104. Tischler H. Mahler's Impact on the Crisis of Tonality. "The Musik Review", 1951, May.
105. Wagner R. Über Franz Liszts symphonische Dichtungen. Sämtl. Schriften und Dichtungen, Bd. 5. Leipzig, 1898.
106. Walter B. Gustav Mahler. Ein Porträt. Erinnerungen und Betrachtungen. Berlin — Frankfurt/M., 1957.
107. Wellesz E. Die neue Instrumentation. Bd. 1. Berlin, 1928.

СОДЕРЖАНИЕ

В. Конен. <i>Об исследовании И. Барсовой</i>	5
Об исторической типологии художественного мышления Малера	9
Тенденция к открытой форме и тенденция к замкнутой форме	34
Глава первая. Первая симфония	47
Глава вторая. Вторая симфония	71
Глава третья. Третья симфония	101
Глава четвертая. Четвертая симфония	133
Глава пятая. Пятая симфония	167
Глава шестая. Шестая симфония	197
Глава седьмая. Седьмая симфония	223
Глава восьмая. Восьмая симфония	247
Глава девятая. «Песня о земле»	293
Глава десятая. Девятая симфония	327
Глава одиннадцатая. Десятая симфония	355
Глава двенадцатая. Проблемы формы	375
Интонационная фабула как формообразующий принцип	377
Песенный симфонизм	383
Относительность функций формы	394
Вариантное изменение темы	406
Глава тринадцатая. Оркестровый стиль	417
Тенденция к замкнутой форме и тенденция к открытой форме в оркестровом мышлении	420
Оркестровая полифония Малера. Полифонно-гармонический склад фактуры	424
Переменность функций голосов в полимелодической фактуре	426
Различные типы полифонических соединений у Малера	428
Выразительность и колорит	441
Особенности тембровой организации формы	451
Стремление преодолеть пространственную замкнутость оркест- ровой звучности	455
Относительность звукового представления. Оркестровые редак- ции симфоний	462
Приложения	465
Схемы	467
Список цитированной литературы	492