

В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

КОНЦЕПЦИЯ ВТОРОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ РОМАНТИЧЕСКИХ И МОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

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

Серьёзно меняется оркестровый язык Малера, более насыщенной выглядит интонационно-гармоническая сфера, гораздо сложнее и масштабнее становятся формы. Впервые в симфоническое полотно вводятся прямое слово, хор, солисты, пространственные размещения инструментов. Композитор находится ещё под действием чар своей неуёмной художественной фантазии, но флёр юношеской ироничности уступает место глубокому анализу философских проблем. Весьма разнятся тональные сферы симфоний: *D dur, f moll* в Первой; *c moll, Ges dur, Es dur* во Второй.

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

1. Предполагаемое название первой части «Totenfeier» (Тризна, Поминовение) – обряд погребения усопшего и то, что с ним связано (отпевание, похороны, поминки).
2. Возможная связь с названием и содержанием многочастной поэмы Адама Мицкевича «Дзяды»¹, опубликованной в немецком переводе в Лейпциге в 1887 году.
3. Драматический характер музыки, близкий активно-возбуждённой и типично романтической образности (Шуман, Брамс, Брукнер, Чайковский).
4. Достаточно точное воплощение в первой части традиционной сонатной формы со всеми необходимыми разделами (экспозиция, разработка, ре-

приза с тональной транспозицией заключительной партии).

5. Побочная партия в репризе не транспонируется, хотя проводится на протяжении экспозиции и разработки много раз в разных тональностях.
6. Более редкий для романтической симфонии *пятнадцатый* цикл.
7. Введение в ткань симфонии поэтических текстов символично-философской и духовной направленности.
8. Строение финала, напоминающее структуру финала Девятой симфонии Бетховена: и здесь, и там посредством слова даётся художественное решение сложнейших проблем человеческой цивилизации.
9. Программное решение Скерцо, в котором использован материал иронической песни Малера для голоса с оркестром под названием «Проповедь Антония Падуанского рыбакам».
10. Вокально-хоровое решение двух последних частей.
11. Введение в симфонию песни «Urlicht» (Первозданный свет) для альты с оркестром на слова из «Волшебного рога мальчика».
12. Введение в финал развёрнутой кантаты, включающей в себя несколько строф хора и сольных эпизодов (сопрано, альт) на тексты Фридриха Клопштока и Густава Малера. Первые слова хора задают образно-поэтическую линию финала: «Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолго!»
13. Помпезное гимническое окончание симфонии, создающее впечатление полного решения всех морально-этических и философских проблем.
14. Тональная разомкнутость цикла (*c moll – Es dur*), символизирующая серьёзную образную трансформацию и переход к новому качеству мирозерцания.

Анализ всей совокупности составляющих показывает их некоторую разнородность и даже противоречивость. Так, вера в «Воскресение» не стыкуется с иронической «Проповедью Антония Падуанского», программный заголовок «Тризна» имеет мало общего с бурным, импульсивным, несколько спонтанным развитием I части. Эти логические противоречия



свидетельствуют о том, что художественный мир Малера испытывает огромное взаимное давление сознания и подсознания, которые не могут обрести единой точки соприкосновения. Если вспомнить, что первые малеровские полотна были весьма неоднозначно оценены слушателями, в том числе и профессиональными, то станет понятным, что и сейчас, спустя век, восприятие подлинного смысла Второй симфонии не является уже решённой задачей как в среде слушателей, так и в цехе дирижёров.

Вполне ясно только одно: Вторую симфонию необходимо оценивать по самым высшим меркам, так как противоречия, терзавшие молодого художника, наделённого гениальной интуицией, являются тонким проявлением симптоматики мирового художественного процесса, тем более, что произведение создавалось в напряжённый исторический период перехода к музыкальному модернизму.

Принято связывать явления европейского модернизма с началом XX столетия. Однако некоторые его краеугольные элементы рождались несколько ранее, частично в живописи импрессионистов, частично в литературных произведениях Оскара Уайльда, например, в его «Портрете Дориана Грея» (1891). А. Тихомиров [11] выделяет среди предшественников экспрессионизма бельгийского художника, англичанина по рождению Джеймса Энсора (1860–1949), норвежца Эдварда Мунка (1863–1944), швейцарца Фердинанда Ходлера (1863–1918) и голландца Винсента Ван Гога (1853–1890), развившего своё творчество на почве французской школы. Бросается в глаза то, что эти живописцы – ровесники Малера, да и самому Малеру посчастливилось прожить некоторое время в новейшей эпохе. Но самое интересное то, что полотна – предшественники модернизма – появляются почти одновременно в период 1888–1894 годов – именно во время создания Второй симфонии. Это «Въезд Христа в Брюссель» (1888), «Дерущиеся скелеты» (1891) Энсора, «Крик» Мунка (1893), «Ночь» (1890), «Эвритмия» (1893) Ходлера, «Ночное кафе» (1888), «Пейзаж в Овере после дождя» (1890) Ван Гога. В эти же годы Альбер Орье выводит первые правила нового направления: «Естественная и конечная цель живописи, как и всякого искусства, не может состоять в прямом изображении предметов. Его высшая цель – выражать идеи своим особым языком» (цит. по: [9, с. 38]). Орье считал, что «произведение искусства должно быть: 1) идейным, потому что единственная цель его – выражение идеи; 2) символическим, потому что оно выражает идею посредством формы; 3) синтетическим; 4) субъективным; 5) декоративным» [там же].

«Ключевым событием так называемого “классического модернизма” в Австрии, – пишет А. Жеребин, – явилось творчество писателей и поэтов, входивших в группу “Молодая Вена” (Das Junge Wien) – Артура Шницлера, Гуго фон Гофманстала, Петера Альтен-

берга и нескольких других. В первой половине 1890-х годов они собирались в кафе “Гринштайдль”, которое стало своего рода штабом нового направления. Роль организатора и идейного вдохновителя взял на себя Герман Бар, выдвинувший программу преодоления натурализма, оплотом которого считали Берлин» [6, с. 147]. Эссе Бара «Модернизм» – первый и единственный программный манифест «Молодой Вены» был напечатан в 1890 году. «Эпоха больна и уже нет сил выносить боль. Все призывают Спасителя, и распятые – повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это – последние судороги человечества... Мы или возвысимся до божеств, или сорвёмся в ночь, в пустоту» [11, с. 189].

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

Вполне понятен и закономерен неподдельный интерес к малеровскому творчеству, огромный пие-тет к его личности в кругах крупнейших композиторов XX столетия, развивавших разные направления музыкального авангарда. Это не только Шёнберг, Веберн, Берг, но и Булез, Хенце, Лакенман, Шнебель, Лигети, Ружичка, Берно, Штокхаузен, Циммерман (см.: [4]). Для всех них Малер знаменует наступление новейшей истории музыки, разорвавшей оковы романтизма.

Но драма творческой судьбы Малера видится в том, что, обладая исключительно оригинальным среди всех современных ему музыкантов талантом, векторно направленным к экспрессионистическому и в целом модернистскому мировидению, оказавшись

в самом эпицентре формирования нового художественного течения не только в музыке, но и во всей системе европейской культуры, композитор, видимо, не смог это осознать в той полной мере, которая позволила бы ему раскрыть свой талант именно в этом направлении. Все сложные содержательные коллизии, подчас странности его музыкальных замыслов, совмещение, казалось бы, несовместимого проистекают из того, что «де юре» он желал бы продолжать линию традиционного позднеромантического симфонизма. Носителями идеальных моделей симфонии оставались для него Бетховен, Брамс, Брукнер, Дворжак. Однако всё его существо выражало нечто иное, и в нарождавшемся модернистском мире композитор чувствовал бы себя совершенно естественно. Тем не менее в реальной действительности ему приходилось мучительно бороться за своё место в уже сложившемся высочайшем европейском ареопаге, мистически застывшем в ожидании неотвратимых исторических перемен.

Именно с этих позиций понятно то сопряжение несочетаемого, которое постоянно обнаруживается у раннего Малера. Отсюда же совершенно естественное неприятие его стилистики многими современниками, ещё не готовыми к сопереживанию незнакомых им областей мировидения. Н. А. Римский-Корсаков просто уничтожает партитуру Второй симфонии Малера, называя её «бездарной и безвкусной». «Это какая-то горделивая импровизация на бумаге, причём сам автор вперёд не знает, что у него будет в следующем такте. Обидно, право, за него, как за музыканта»². И это говорит большой мастер, вскорости сам поспешающий в лоно музыкально-театрального модернизма!

Но ведь и «Крик» Мунка наводил страх (как в прямом, так и в переносном смысле) на первых своих зрителей. Скандальное закрытие (спустя два дня после открытия) его персональной выставки в Германии в 1892 году – одна из первых манифестаций активного неприятия экспрессионистического поворота живописи. Шокирующим действием обладали полотна Энсора. Эпатирует уже само название «Въезд Христа в Брюссель» (почему именно в Брюссель?). Торжественную кавалькаду встречает толпа масок и отвратительных изуродованных лиц, напоминающих сюжеты Босха и Брейгеля. На другом полотне Энсора дерущиеся скелеты, вооружённые метлой и зонтиком, сражаются друг с другом из-за трупа повешенного. Как тут не вспомнить Похоронный марш из Первой симфонии Малера, где траурная тема также подана в гротескном, по сути сюрреалистическом, ключе. Становится более понятной и «Проповедь Антония Падуанского рыбам», находящаяся в непосредственном и противоречивом соприкосновении с лучезарным «Urlicht» следующей части. Намечавшаяся композитором «Тризна» оборачивается на самом деле жёсткой драматически окрашенной музыкой,

которой более подошло бы название «Ярость и бесплотные мечты».

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

Современному слушателю, закалённому в горниле музыкального модернизма и привыкшему уже к куда более значительным контрастам и конфликтам, сочетание образных коллизий I и II частей уже не видится столь кричащим. Впрочем, даже с точки зрения типичной романтической концепции, к которой отсылает образный строй I части (с её романтическим героем и его неудовлетворёнными жизненными стремлениями), изящный лендлер II части – достаточно привычное переключение в сферу идеального, гармоничного, красивого – всего того, чего нет в бурлении и кипении возбуждённых эмоций «Тризны».

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

В истории науки есть один поучительный случай. Знаменитый немецкий физик Макс Планк вывел и количественно рассчитал в 1900 году некую мировую постоянную, которая через три десятилетия стала основанием целого огромного направления физики – квантовой механики. Прожив с тех пор ещё около пятидесяти лет, став свидетелем первых атомных бомбардировок, создатель постоянной Планка так и не признал квантовую механику достоверным знанием, хотя учёный мир упорно полагает его одним из основателей этой науки.

Ранний Малер – фактически предтеча музыкального модернизма – также, видимо, не ощущал до конца своей истинной роли в этом эстетическом движении, тем более, что в начале 90-х годов он находился вне Вены: был дирижёром в Будапештской опере, Гамбургском театре. Столкнувшись с непониманием, раздражением, колкими обвинениями в адрес своих сочинений, композитор пытался приспособиться к более надёжной – сугубо традиционной линии. Замыслы Пятой, Шестой и Седьмой симфоний при



всех частных оригинальных решениях, уже не столь радикальны, как концепции первых трёх. И только в Восьмой симфонии и «Песне о Земле» – уже в разгар стремительного продвижения раннего европейского модернизма – Малер обернулся назад, вернувшись к поэтическому слову, сложным символам, разветвлённой многоплановости и сопряжению «далековатых идей». Увы, юношеский пыл, задорный гротеск, осуществление самых смелых ожиданий, вера в счастливое предназначение человечества уходят из арсенала художественных идей Малера, сменяясь постепенно темами прощания и прощения.

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

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

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

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

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

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

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

Возвращаясь к I части, ещё раз скажем, что, конечно, никакой тризны (по крайней мере, в общепотребительном понимании) здесь нет. Тризна – это обряд похорон, поминок, сопровождающийся чувствами грусти, утраты, по-

рой трагичности. Основная же эмоция этой части – импульсивное действие, настойчивый поиск решения, героическое столкновение с судьбой. Столь кардинальное несовпадение исходного замысла и выполненного решения, совершенно непонятное с позиций традиционного симфонизма XIX века, в модернистской доктрине является альфой и омегой метода (вспомним «Ночь» М. Бекмана или «Троицын день» Э. Нольде, не говоря уже о кубистических и абстрактных композициях Ф. Марка, П. Клее, Ж. Брака и других). Кроме того, несоответствие замысла и его воплощения может проистекать от неточного перевода на немецкий язык названия поэмы Мицкевича «Дзяды», если, конечно, связь произведений, действительно, имела место.

На яростно драматический тон части настраивает и выбор «бетховенской» драматической тональности с *moll*, которая явно преобладает в изложении, хотя романтический герой, как ему и положено, ищет выход из ситуации в других тональных средах (в частности, в *H dur*’е, *g moll*’е, *C dur*’е, даже далеко *es moll*’е). Главная партия сразу задаёт резкое конвульсивное звучание: это и неустойчивое тремоло *g* на *фортиссимо*, это бурлящие шестнадцатые у низких струнных, это нисходящие кварто-квинтовые всплески басов (пример № 1). Можно выделить четыре элемента главной партии (*a b c d*), вытекающих друг из друга и интенсивно развивающихся на протяжении всей части.

Пример № 1

I часть

Приведём схему её строения (схема 1).

Схема 1

Экспозиция			Разработка			Реприза			
Г.П.	П.П.	Г.П.	З.П.	П.П.	П.П.	Г.П.	Г.П.	П.П.	З.П.
<i>a b c d</i>	<i>e</i>	<i>a b c</i>	<i>f c</i>	<i>e e g f</i> <i>c h</i>	<i>e e a</i>	<i>a D.I.3</i> <i>h</i>	<i>a b</i> <i>c d</i>	<i>e</i>	<i>f c</i> <i>b h</i>
<i>c-moll</i>	<i>E</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>C e E</i> <i>e cis</i>	<i>F</i> <i>Ges H</i>	<i>es es</i> <i>es</i>	<i>c</i>	<i>E</i>	<i>c c</i>

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

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

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

Одна из самых заметных акций перепроходцев музыкального модернизма – Дебюсси, Шёнберга, Стравинского – связана с полным отказом от сонатной формы и сонатной драматургии. И это вполне закономерно, так как именно сонатность с её жёстким повествовательным нервом, конфликтностью, направленностью на поступательное становление, преобразование и логически мотивированный, узаконенный жизненными нормами, предопределённый векторным развитием результат – кричаще противоречит модернистской эстетике, основой которой становятся совершенно другие принципы и художественные ценности. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии», –

пишет Гофмансталь в 1895 году (цит. по: [6, с. 148]). «Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы – и впитывать, впитывать... Мы пилигримы чувственности, только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся», – пишет уже Г. Бар [12, с. 190].

Видимо, в глубине своей души Малер понимает, что традиционная сонатная драматургия от него достаточно далека и не способна адекватно выразить всю полноту его уникальных личных ощущений. Недаром в I части Первой симфонии намечаемая сонатность практически стёрта куплетно-строфическим развитием песни «Ging heut' morgens übers feld». В I же части Второй симфонии стирается конфликт сопряжения главной и побочной партий, заменяясь образной поляризацией не вступающих во взаимодействие миров. Вызывает недоумение точное репризирование главных партий после мощных драматических разработок, воссозданное как во Второй, так и в Третьей симфониях. А ведь проблема кардинальной динамизации сонатной репризы была решена ещё Гайдном (например, I часть Сонаты *e moll* 1778 года или II часть Сонаты *As dur* 1786 года). Именно с точки зрения классико-романтической процессуальной сонатности I часть Второй симфонии в целом не выглядит ни слишком выстраданной, ни идеально сделанной. В этом отношении оценка И. А. Барсовой концепции I части как «катастрофы» и «трагедии, мыслимой как эпопея громадных временных масштабов, события которой развёртываются величаво и неспешно» [2, с. 91], кажется несколько преувеличенной.

Зато все последующие части (лежащие вне сонатной традиции) являют собой великолепные звуковые находки композитора. Здесь он подлинно велик и даже непостижим. Может быть, именно это обстоятельство повлияло на решение делать пятиминутный антракт между первой и последующими частями? Композитору казалось, что здесь существует резкий *стилистический* перепад, хотя гораздо точнее определить этот перепад как художественно-эстетический.

II часть, написанная в сложной трёх-пятичастной (двойной трёхчастной) форме, является совершенным образцом музыкального изящества и гармонии. Основная тема изложена у секстета струнных инструментов и более всего напоминает менуэт или лендлер (пример № 2).

Пример № 2

II часть



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

III часть написана в том же трёхдольном размере (3/8), что и вторая, но идёт в несколько более быстром темпе. Выбор основной тональности – *c moll* – с одной стороны, типичен для скерцо (например, у Бетховена), но, с другой стороны, это саркастическое скерцо, похоже, – своеобразная оборотная сторона нашего романтического героя. Может быть, Малер иронизирует сам над собой или, во всяком случае, трагикомическая история Антония Падуанского напоминает ему собственные жизненные коллизии.

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

IV часть под заголовком «Urlicht» вводится *attacca*, но это только ярче подчёркивает предельно резкий концепционный контраст соседствующих образов. Затакт в партии альты никем из инструментов не поддержан. Кроме того, начальное затактовое *des!* никак не вытекает из *c moll*’ного окончания предшествующей части. Этот дискомфорт понятен только с точки зрения искусства модернизма.

Сама вокальная композиция имеет развёрнутую мелодическую основу с богатым тематическим материалом. Но вводится она хоральной интонацией, как бы предвосхищающей будущий хорал финала (пример № 3).

Пример № 3

IV часть

Sehr feierlich, aber schlicht

Здесь много удивительных звуковых красот, ведущих, видимо, уже к импрессионистской музыкальной живописи Дебюсси. Особенно запоминается сочетание *cis moll*’ного и *Es dur*’ного (на доминант-септаккорде) проведения варьирующейся интонации (пример № 4).

Пример № 4

IV часть

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

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

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

Мысль об использовании хорала пришла Малеру далеко не сразу. Он долго не мог найти решение финала и лишь случайно, находясь в церкви, услышал хорал К. Ф. Э. Баха на текст Клопштока, который и

натолкнул композитора на необычную для его времени идею. Чтобы понять смелость и неожиданность решения, вспомним, что хорал – самый «невыгодный» жанр для окончания столь грандиозного произведения. Иное дело, торжественная ода или многоголосная fuga – и музыка, и поэтический текст способны создать огромную концентрацию художественного смысла, который и даёт достойное адекватное завершение. Хорал же, например, у И. С. Баха, почти всегда – либо внутренний, оттеняющий раздел крупной кантатной или ораториальной композиции, либо тот конечный номер кантаты, который возвещает окончание службы.

Конечно, Малер применяет особые средства, чтобы «вытянуть» хоральную идею на желаемую для него высоту. Одно из средств – как раз долгая и постепенная оркестровая подготовка его тематизма. Второе – это многократные проведения строф, расширенные и усложнённые за счёт напряжённого оркестрового развития и солирующих вокальных партий. Третье – интенсивное тональное развитие, ведущее от наиболее удалённого от основной тональной сферы *Ges dur*'а через *Des dur* к финальному *Es dur*'у.

Тональный план весьма симптоматичен. Ось *c* – *Ges* символизирует типичную для романтической концепции ситуацию, когда реальное (*c moll*) и идеальное (*Ges dur*) лежат в полярных плоскостях. Постепенное тональное сближение вплоть до параллельного *Es dur*'а показывает путь гармонизации духовного мира героя. Но «окончателность» *Es dur*'а создаёт редкую для классической традиции разомкнутость циклического тонального плана. Ясно, что исходный *c moll* не мыслится Малером как тональность, дающая, в конце концов, духовное удовлетворение. Мы помним, что Бетховен в аналогичных случаях даёт финалы в одноимённом мажоре, но в параллельном – никогда.

Сам Малер в следующей симфонии снова воплощает похожий разомкнутый тональный план *d moll* – *F dur*, но реализует его только в рамках I части. Финал симфонии звучит как раз в одноимённом *D dur*'е. На протяжении этой I части романтической герой, испытыва-

ющий мучительную дисгармонию в своём *d moll*'ном мире, всеми силами стремится в светлый и, как ему кажется, счастливый *F dur*. В самом конце части он осуществляет свою выстраданную мечту (при этом побочная партия также не транспонируется в основную тональность – в этом и видится символ обретения героем «нового счастья»). Однако, в процессе познания этого *F dur*'ного Зазеркалья – в прекрасном, но чужом мире – он осознаёт, что ошибся. Оказывается, столь желанные счастье и гармония лежали совсем рядом и их олицетворяет величественный *D dur*. Вот только путь к этому близкому блаженству оказывается ещё более трудным, чем к *F dur*'у I части... Но это – тема другой статьи.

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

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

Весьма сложная схема финала может выглядеть следующим образом:

Схема 2

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

b	ChI	b	ChII	ChI	ChII	d	e	ChI	ChI+d	ChII	ChI	ChII	coda
fis	Ges	Ges	Ges	Ges	Ges	bDes	b	Des	As	Es	Es	Es	Es

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

Из схемы хорошо видно, что шесть тематических составляющих Малер активно прорабатывает, стремясь к полноценному воплощению всех персонифицированных линий. Вместе они образуют крепко связанную архитектурную конструкцию. Тональный план – обширный и весьма напряжённый, но в нём чётко прослеживается направленность на отражение бемольной сферы. Использованы 14 тональностей, правда, последняя из них – тональность кульминационного проведения хорала *Es dur* – тщательно избегается и возникает под занавес даже несколько неожиданно.

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



В момент, когда звуки *Paradiso* истаивают, в наступившей тишине на *ppp* начинается хоровое проведение хорала (пример № 5).

Пример № 5

Финал

Langsam. Misterioso
ppp

S. sol. *ppp* Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
S. *ppp* Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
A. *ppp* Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
T. *ppp* Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
B. *ppp* Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

S. sol. Staub, nach kur - zer Ruh!
S. Staub, nach kur - zer Ruh!
A. Staub, nach kur - zer Ruh!
T. Staub, nach kur - zer Ruh!
B. Staub, nach kur - zer Ruh!

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

Генеральная кульминация части и всей симфонии расчётливо поставлена на слово *Gott* (Господь) и представляется самым величественным звуковым куполом не только в творчестве Малера, но и во всей мировой музыке (пример № 6).

Понимая, что только хоровая линия, хоть и искусно проведённая, не даст полного эффекта, композитор расслаивает её сольными и оркестровыми эпизодами.

Два эпизода особенно целенаправленно готовят генеральную кульминацию. Один – это страстный дуэт со-

прано и альты, озвучивающий наиболее драматическую часть текста: «O schmerz! Du Alldurehdringer. Dir bin ich entrungen! O Tod! Du Allbezwinger! Nun bist du bezwungen! Mit flügeln, die ich mir errungen, in heissem Liebesstreben werd'ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen!» (О боль! Ты всепроникающая. От тебя ускользаю. О Смерть! Ты всё преодолевающая. Теперь ты преодолена. На крыльях, которые меня держат, в жарком стремлении Любви, полечу я к тому свету, куда не проникает взгляд). Имитационное усиление усиливает эмоциональный тонус высказывания.

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

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

Свежим и непривычным для того времени языком композитор пытается выразить художественные идеи огромной глубины, хотя объявленные им программы (впоследствии, правда, снятые) скорее запутывают слушателей, нежели помогают верному восприятию.

Пример № 6

4 Fl.
+ Picc.

4 Ob.

5 Cl.

3 Fag.
+ C-fag.

10 Cor.

Tr-be
1, 2.

Tr-be
3, 4.

Tr-be
5, 6.

Tr-ni
1, 2, 3.

Tr-ne 4
e Tuba

S.
A.
T.
B.

V.I
V.II
V-la
V-c
C-b

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

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

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

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

Объединяет эти симфонии мотив молодого поэта-романтика, склонного воспринимать мир в несколько ирреальной плоскости. Но он твёрдо верит, что достоин лучшей участи. Он страстно жаждет счастья и обретает его в вере во всеобщую Гармонию мироздания. Он знает, что всё тщетное, смешное, наносное, странное и даже таинственное схлынет. Останется лишь красота жизни и мощь Божественного провидения.

«Мир и Бог движутся навстречу друг другу, и модернисты Вены верят, что тайна их встречи поручена поэтам, что встреча произойдёт совсем скоро. Тогда

– конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий – всё воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма» (цит. по: [6, с. 150]). Credo молодых венцев, высказанное Германом Баром в 1890 году, идеально воплощено во Второй симфонии Густава Малера, для которого новое восприятие жизни – многомерное, ассоциативно усложнённое, слегка сюрреалистическое, не нуждалось в программном эстетическом и философском обосновании, ибо уже было заложено природой в его музыкантское «Я».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дзяды – торжественный языческий обряд в память усопших предков, справляемый во многих областях Польши, Литвы, Пруссии, Курляндии. Таинственность и «страшноватость» праздника отразились в поэме Мицкевича в достаточно экспрессивной манере выражения, выборе большого количества персонажей с необычной трагической судьбой. Малера могли тронуть как эти содержательные качества, так

и то, что одного из главных действующих лиц зовут Густав. Однако немецкий перевод названия поэмы (Totenfeier – Тризна) не соответствует ни сути празднования Дзяд, ни содержательной линии этого крупного произведения Мицкевича.

² Цит по: Ястребцов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л., 1960. Т. 2. С. 439.

³ Символическое введение интонации Dies Irae.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2010. 580 с.
3. Варгафтик А. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. М.: Классика – XXI, 2006. С. 12–34.
4. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–151.
5. Девуцкий В. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 142–149.

6. Жеребин А. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.
7. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.
8. Михеева Л. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Музыка, 1969. Вып. 9. С. 119–144.
9. Розеншильд К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.
10. Тараканов М. Малер // Музыка XX века: очерки. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. М.: Музыка, 1977. С. 157–198.
11. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980. С. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. Samye pateticheskie kompozitory evropeyskoy muzyki: Chaykovskiy i Maler [The most Pathetic Composers in the Field of European Music: Tchaikovsky and Mahler]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1990, no. 6, pp. 125 – 132.
2. Barsova I. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Second edition. Saint Petersburg: *Izdatelstvo N. I. Novikova*, 2010. 580 p.
3. Vargaftik A. Gustav Maler: rassstanie s illyuziyami [Gustav Mahler: Parting with Illusions]. *Partitury tozhe ne goryat* [Music Scores do not Burn too]. Moscow: Klassika – XXI Press, 2006, pp. 13–34.
4. Danuser H. Maler segodnya – v pole napriazheniya mezhdu modernizmom i postmodernizmom [Mahler Today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1994, no. 1, pp. 140–151.
5. Devutsky V. Pervaya simfoniya Gustava Malera: osobennosti muzykal'no-dramaturgicheskoy kontseptsii [The First Symphony of Gustav Mahler: Peculiarities of the Musical and Dramaturgical Concept]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2012, no. 1 (10), pp. 142–149.

6. Zherebin A. Venskiy modern kak utopiya sinteza [The Viennese Modernism as an Utopia of Synthesis]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 2012, no. 2, pp. 147–151.
7. Maler segodnya [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1994, no. 1, pp. 139–220.
8. Mikheyeva L. Tematicheskiye svyazi i zamysel I–IV simfoniy Malera [The Thematic Connections and Conceptions of Symphonies N. 1–4 by Mahler]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of the Theory and Aesthetics of Music], issue 9. Moscow: *Muzyka* Press, 1969, pp. 119–144.
9. Rozenshil'd K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: *Muzyka* Press, 1975. 209 p.
10. Tarakanov M. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Music: Essays]. Part 1, book 2: 1890 – 1917. Moscow: *Muzyka* Press, 1977, pp. 157–198.
11. Tikhomirov A. *Ekspressionizm* [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Trends]. Moscow: *Iskusstvo* Press, 1980, pp. 30–57.

Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций

Раскрывая образно-эмоциональный мир Второй симфонии Малера, автор подчёркивает мысль о том, что адекватная оценка сложнейшего замысла невозможна без серьёзного пересмотра общеэстетической платформы раннего творчества

композитора. В произведении обнаруживается перекрёстное сочетание уже уходящих с исторической сцены романтических идей с быстро набирающим силу (во Франции, Германии, Австрии) модернистским направлением. Автор статьи



показывает, что ранний Малер фактически является уже сложившимся адептом модернистского искусства. В ходе музыкального анализа пяти частей Второй симфонии раскрываются черты новейшей эстетики надвигающегося XX века. Это отражается в безудержной фантазии, способности к сопряжению весьма далеких идей, синтетичности, условности, символизме музыкальных образов.

Творчество Малера конца 80 – начала 90-х годов XIX века хронологически не вписывается в историю европейского модернизма. Его становление принято связывать лишь с началом нового столетия, и это показывает удивительные грани таланта композитора, фактически предвосхитившего приход нового эпохального явления. Концепционное решение Вто-

рой симфонии имеет известные противоречия, логично разрешимые в свете двойственной природы малеровского творчества, на равных развивающего как романтическую, так и модернистскую линии. Новым языком композитор выражает художественные идеи огромной глубины. Программное решение двух первых симфоний объединяется образом молодого поэта-романтика, склонного воспринимать мир в ирреальной плоскости. Он страстно жаждет счастья и обретает его в вере во всеобщую Гармонию мироздания.

Ключевые слова: симфонии Малера, музыкальный романтизм, музыкальный модернизм

The Conception of the Second Symphony by Gustav Mahler at the Intersection of Romantic and Modernist Tendencies

Upon revealing the pictorial and emotion world of Mahler's Second Symphony, the author emphasizes the thought that no adequate evaluation of this most complex conception would be possible without a serious reconsideration of the overall aesthetical platform of the composer's early works. In the composition one can find a cross combination of Romanticist ideas, already passing from the historical scene at that time, with the Modernist trends that had been quickly gaining momentum (in France, Germany and Austria). The writer of the article demonstrates that early Mahler is practically an established, mature adherent of modernist art. During the course of the musical analysis of the Second Symphony's five movements the traits of the novel aesthetics of the approaching 20th century are revealed. This is reflected in the unrestrained fantasy, the capability of connecting together extremely dissimilar ideas, the synthetic character, conditionality and symbolism of the musical images.

Mahler's musical output from the late 1880s and early 1890s do not fit chronologically into the history of European

modernism. It is customary to connect the emergence of the latter only with the beginning of the new century, and this demonstrates the remarkable facets of the talent of the composer who had virtually anticipated the advent of the new epochal artistic phenomenon.

The conceptual solution of the Second Symphony contains well-known contradictions, which are logically resolvable in light of the dual nature of Mahler's musical style, equally developing both romantic and modernist tendencies. By means of his novel language the composer expresses artistic ideas of great profundity. The programmatic solution of the first two symphonies is connected with the image of a young romantic poet inclined to perceive the world on a surreal plane. He aspires passionately towards happiness and achieves it in his belief in the overall Harmony of the universe.

Keywords: symphonies of Mahler, musical Romanticism, musical Modernism

Девуцкий Владислав Эдуардович

доктор искусствоведения

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежская государственная академия искусств

394 053 г. Воронеж, ул. Генерала Лизюкова, 42

Vladislav E. Devutsky

Doctor of Arts

Professor at the Music Theory Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezh State Academy for the Arts

394053 Voronezh, ulitsa Generala Lizyukova st., 42

