



В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств



УДК 78.071.1

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Вести разговор о содержательно-драматургических сторонах малеровских симфоний, с одной стороны, очень легко – настолько ярки, зримы, чётки музыкальные образы и сюжетные коллизии. С другой стороны, тяготение самого композитора к описанию своих программно-философских замыслов делает задачу весьма сложной, ибо направляет восприятие реальной музыки в довольно узкий коридор предварительных авторских намерений. У Малера эти коридоры особенно опасны, так как окончательное звуковое решение, закреплённое в реальной музыке, обычно уходит от проектов очень далеко.

Музыковеды, излишне доверяющие письмам и зафиксированным собеседниками устным высказываниям композитора, рискуют утратить истинную нить художественного воплощения замысла, ибо часто поверх композиторского комментария проступает совершенно не то, что содержит в себе эта великая музыка. Поэтому здесь разбор Третьей симфонии Малера не будет слепком с его протопрограмм, которые вовсе не станут определять музыковедческую позицию автора статьи – музыка всюду спорит с программой и живописует совершенно иные драматические события и психологические картины.

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

Аналитические задачи усложняются и тем обстоятельством, что эстетика вокальных и симфонических произведений раннего Малера опирается одновременно на две мощные художественные платформы. Одна из них – постепенно сходящий со сцены музыкальный романтизм с его культом не вписывающегося в реальную действительность романтического героя. Вторая – подспудно формирующееся в недрах высокой европейской классики искусство *модернизма*, требующее выхода из системы «натураль-

ного» мировосприятия к новым реалиям, которые в жизни либо не встречаются, либо выглядят весьма непривычно.

У Малера новые модернистские идеи складываются интуитивно, на уровне почти подсознания. А воплощение своё находят в необычных трактовках циклов, в стремлении к синтетичности и сложной ассоциативности художественных образов, в сопряжении ранее далеких друг от друга звукомиров (см.: [5]).

Что же мы наблюдаем в Третьей симфонии?

1. Необычный для конца XIX века шестичастный цикл.
2. Циклопическую по размерам, но всё же сонатную композицию в I части.
3. Сквозной лейттематизм, символизирующий образ и жизненные перипетии главного героя.
4. Введение партии солирующего меццо-сопрано, поющего на текст Ницше.
5. Звучание женского и детского хоров с музыкальной интерпретацией текстов из «Волшебного рога мальчика».
6. Авторскую программу, которую композитор намеревался изначально воплотить в 7 частях симфонии:

Симфония № 3
«ВЕСЁЛАЯ НАУКА»
Сон в летнее утро

- I. Лето шествует вперёд.
- II. Что рассказывают мне цветы на лугу.
- III. Что рассказывают мне звери в лесу.
- IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло).
- V. Что рассказывают мне утренние колокола (женский хор с солирующим контральто).
- VI. Что рассказывает мне любовь.
Motto.
«Отец, взгляни на раны мои!
Нельзя, чтоб гибли творенья Твои!»
(Из «Волшебного рога мальчика»)
- VII. Небесная жизнь (сопрано соло, часть юмористическая)¹.

7. Личную оценку композитором своего замысла: «... Моё произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объёмлет все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви!»².

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

Таким образом, создаётся впечатление, что Малер вознамерился создать некий симфонический суперцикл, который отразил бы все (или, по крайней мере, многие) стороны мироздания. В подобной всеохватной широте замысла также проявляются некоторые эффекты, свидетельствующие о латентном движении эстетического вкуса композитора в направлении модернизма: синтетичность средств выразительности, повышенный концептуальный тонус, использование антагонистически разнородных жанров и поэтических текстов (четверной оркестр, детский и женский хоры, солирующий голос, тексты из философской поэмы «Так сказал Заратустра» Ницше, детская песня «Es sungen drei Engel» («Три ангела пели») на текст из сборника Арника и Брентано.

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

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

Действующие лица этого «инструментального театра» выглядят так:

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

Alter ego романтического героя – высокие трубы in F.

Близкий друг – солирующий тромбон.

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

Символы мирового зла – фаготы, контрабасы, ударные инструменты.

Образы окружающего мира (порой враждебные, порой сочувствующие) – гобои, кларнеты, флейты.

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

Нейтральные, отстранённые образы – литавры, малый барабан.

Основные узлы романтической концепции завязываются согласно следующего сценария: I часть – напряжённая борьба за счастье и самоутверждение; II и III части – жанрово-бытовые вставки, уводящие от прямых жизненных конфликтов; IV – V – VI части – большой составной финал, возвращающий к романтической образности I части. Этот финал показывает три альтернативных пути к достижению душевной (и как, возможно, кажется герою симфонии – мировой) гармонии: через сердце женщины; через счастье детей и, наконец, через самопознание и самопожертвование самого героя. «Увенчивая вершину пирамиды ... композитор связывает в один узел окончания всех интонационных нитей, все тематические резюме, олицетворяющие философскую идею симфонии

– тягу всего живущего к гармонии, к вечной радости» – пишет И. А. Барсова [2, с. 146].

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

Образ главного героя изначально заявлен не только броской лейттемой с активным квартетным затактом, но и самым любимым малеровским тембром – хором валторн. С первых тактов симфонии валторна становится выразителем самых важных личностных качеств романтического героя – она олицетворяет и внутреннюю силу, и упругий порыв, и в то же время – мягкую томность, склонность к элегичности, лирической мечтательности. Тембр восьми валторн в сочетании с интонационно-ритмическим абрисом лейттемы создаёт многозначную и ёмкую образную палитру (пример № 1). Многомерно интонационно-ладовое наполнение главной темы: исходная квартетная интонация $a - d'$ – сама по себе очень важная для понимания дальнейших образно-драматургических коллизий – маскирует последующий более мягкий интонационный оборот, связанный с мажорным квартсекстаккордом $d' - b - f$. Но в этом виде лейттема становится практически точной копией будущей побочной партии, транспонированной на квинту вверх (попросту, в доминантовую тональность) (пример № 2).

Пример № 1

Третья симфония, I часть, тема вступления



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

Но во вступлении тема звучит скорее декларативно, с некоторым театральным пафосом. Дойдя до кульминационного b' , достигаемого трижды, лейттема надламывается и быстро падает к начальному a . Это чисто романтическое решение: мощный импульс, высокий накал и безудержное падение. Границу падения Малер обозначает мрачными хоральными аккордами у четырёх тромбонов и тубы: данным инструментам будет отведено важное место в главной партии первой части и в образной палитре четвёртой части (начале финального каскада).

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

Имитируя октавный взлёт гобоев и кларнетов, вступают и валторны, показывая, что романтический герой находится в самой сердцевине этого inferнального действия. Экспозиция злых образов достигает кульминации с введением гулких пассажных раскатов низких виолончелей и контрабасов (ц. 3–4). Но с этого момента ансамбль восьми валторн начинает прямое противостояние с разрастающимся зловещим пантеоном. Страстные монологические фразы валторн пытаются приостановить натиск, но в пылу противостояния валторны вынуждены интонировать и чуждые им мотивы (фанфару труб). Это мгновенно оборачивается тем, что трубы, в свою очередь, подхватывают (может быть, пародируют?) пламенную речь валторн (пример № 3).

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

Пример № 2

1 часть, тема побочной партии

Пример № 3

1 часть, тема главной партии

Связующе-побочная партия, открывающаяся нежными трелями засурдиненных скрипок, поддержанных флейтами, неожиданно приоткрывает полотно перед иным миром – света, покоя, красоты и защищённости. В сладких мелодических фразах солирующего гобоя и в особенности солирующей скрипки можно различить следы интонаций лейттемы и будущей финальной части, что создаёт монотематические арки, свидетельствующие о внутренней близости резко контрастирующих образных сфер.

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

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

Тема марша – горделивая, но несколько упрощённая (если не сказать вульгарная в своей декларативности) – появляется впервые в изложении хора валторн. В орбиту марша вплетаются фразы солирующего гобоя и солирующей скрипки из первой экспозиции, но они уже не завораживают, а звучат подчёркнуто грубо, назидательно. С точки зрения привычной дра-

матургической диспозиции *главная партия – побочная партия* композитор даёт необычный сюжетный поворот. *F dur*, лежащий в параллельном *d moll* ю мире, – притягательная для романтического героя среда, хотя она весьма серьёзно отличается от исходной тональной сферы. Вместе с тем интонационно-тематическое родство марша и лейттемы может свидетельствовать о некоторой внутренней близости образов или, например, о преломлении облика побочной партии через индивидуальное восприятие героя.

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

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

Заливаемые солнцем апофеозы расположены в трёх местах партитуры: в конце второй экспозиции I части, в окончании этой части и в финале (перед последним проведением его основной темы). Тональные транспозиции показывают неуклонное продвижение вверх: *B dur*, *Des dur*, *Es dur* – ко всё более экстагическому звучанию. Однако логические линии их совершенно различны. Второй апофеоз решён в прямом направлении: он непосредственно ведёт к броскому и эффектному окончанию I части, свидетельствующему о благоприятном свершении задуманного. Первый апофеоз, наоборот, сопровождается неожиданно резкой образной деформацией – хор валторн, олицетворяющий романтического героя, низвергает повествование в пучину раздирающих душу нравственных мучений. Третий апофеоз – тесситурно самый яркий и, казалось бы, уже окончательный – не только возвращает страдания первого, но и усиливает их в невероятной степени. Мучительные интонационные изломы, дискомфортная гармоническая окраска делают этот жестокий и резкий событийный поворот по-настоящему трагическим (пример № 4). Мгновенное превращение

Пример № 4

Финал, генеральная кульминация симфонии

великого счастья в великое горе оставляет не меньшее потрясение, чем аналогичная катастрофа, показанная Чайковским в его Шестой симфонии.

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

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

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

Дальнейшее изложение можно представить как погружение в тяжёлое забытьё, когда театрализованные персонажи предшествующих разделов становятся и вовсе ирреальными (и даже инфернальными). Контуры тематических элементов размываются, всё окутывается дымкой невесомости. Мастерство композитора состоит в том, что тематизм хорошо узнаётся

и даже мало меняется, но становится совершенно иллюзорным. В общем хороводе инструментального Зазеркалья участвуют на равных и трубы, и валторны.

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

Реприза начинается с вступительного монолога валторн и ведётся по типу *da capo*. Сначала данное обстоятельство сильно разочаровывает, так как при столь напряжённом ходе событий ожидаются мощные динамические подвижки и преобразования музыкального материала. Однако, учитывая высокий уровень театрализации, присущий протомодернистскому мышлению

Малера, слушатель вынужден постепенно смириться с неизбежностью этого, по сути дела театрально-подчёркнутого, повторения.

Нельзя не отметить, что композитор всё-таки предпринимает усилия по синтезу в репризном проведении отличительных черт обеих экспозиций, что особенно хорошо заметно в партии тромбона-соло. Некоторые изменения есть и в репризе побочной партии, например, сняты хоральные аккорды связующей и сразу даётся активная часть подготовки марша.

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

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

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

Столь внезапное спасение воспринимается как чудо и не противоречит общей условно-театральной концепции симфонии. Но оно же ставит и большие проблемы перед дальнейшей судьбой главного персонажа. Сможет ли он после таких сильных потрясений, когда на карту уже была поставлена жизнь, обрести мир и покой в своей душе?

Последующие части симфонии – каждая по своему – показывают напряжённый путь к обретению духовной гармонии мятежного героя.

Жанровый песенно-танцевальный строй II части уводит в сторону от основной драматургической ли-

нии. То, что в качестве прототипа выбран старинный менуэт, от которого за сто лет до Малера отказался даже Бетховен, говорит о сильнейшей степени *отстранения*. Это и полное забытьё, погружение в уже несуществующую мифическую старину и одновременно – продолжение театрализованной игры. Стилизация менуэта вначале очень выпукла, и только с переходом к среднему разделу узкая жанровая модель постепенно деформируется, уступая место новым фантастическим пародийным образам. В последующем хороводе разнообразным персонажей модель менуэта то появляется, то полностью заслоняется контрапунктирующими (преимущественно скерцозными) темами.

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

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

Другое событие – введение цитаты народной песни, до того обработанной Глинкой в его «Ночи в Мадриде», а также Листом в «Испанской рапсодии». Скорее всего, это также важный знак возвращения жизненных сил, зовущих к путешествиям, восприятию полноты жизни. Подъём духа романтического героя запечатлён и в динамической репризе части, в хороводе скерцозных образов которой включаются контрапунктическими подголосками валторны, трубы in F и даже тромбоны (ц. 32).

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

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

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

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

В дальнейшем партия валторн крепнет, достигая полной гармонии с расцветающим женским голосом. Наметившийся дуэт согласия сохраняется до

самого конца части, что приобретает принципиальное драматургическое значение. Герой словно растворяется в этой постепенно теплеющей атмосфере, разделяя все тревоги и надежды солирующего альта. С точки зрения персонификации тембра валторн – это кульминация лирической линии главного персонажа, начавшейся еще в дуэте с почтовым рождком. Здесь же впервые валторны представлены без прежней театральной напыщенности, воплощая подлинные человеческие чувства.

Вторая сюжетная линия финала – V часть – решена совершенно другими средствами. Вместо тёмного таинственного колорита начала предшествующей части здесь сразу даётся светлое, звонкое, чистое звучание детских голосов, интонирующих бесхитростную пентатонную попевку. Сопровождающие тембры колоколов, высоких флейт и кларнетов дополняют общий жизнелюбивый строй. В этом же ключе решается и линия женского хора, поющего мотив детской песни на слова из «Чудесного рога мальчика»: «Так пели три Ангела сладкую Песнь; с блаженной радостью восхваляли они, что Пётр освобождён от грехов. Господь Иисус восседал за столом со своими двенадцатью учениками...» (пример № 5). Тональностью *F dur*, общим «демократическим» обликом и отдельными интонационными связями эта музыка близка строю побочной партии I части (как самого марша, так и подготавливающего его тематизма).

Пример № 5

V часть, начало

4 Glocken

Knabenchor

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm

Fl. 1.2

Fl. 3.4

4 Ob.

Cl. 1 (B)

Cl. 2.3 (B)

Cl. (Es)

Cl. basso

3 Fag.

3 Cor. (F)

Arpa

Frauenchor

Es sun - gen drei En - gelci - nen sü - ßen Ge - sang

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

Введение партии солирующего женского альтя перебрасывает мостик от IV части, но вносит и резкий контраст. Появляется тёмная, даже злобещая краска, в сопровождение вторгаются резко диссонирующие созвучия. Омрачается и текст: «Я не должен плакать, ведь Ты добрый Бог. – Не плачь!». И несмотря на то, что хорвые сопрано пытаются вернуть исходное светлое настроение (на короткое время возникает даже политональное наложение), в ответ на сочувственное «Не плачь!» альт подводит к провозглашению им символической фразы: «Но я нарушил десять заповедей. И я иду и горько плачу», резко меняющей тонус повествования на тревожный и драматичный. Дважды тень этого сумрачного хорала накрывает V часть, оставляя на ней трагический отсвет («Не плачь! – Тогда приди и смилуйся надо мной!»). Лишь с большими усилиями хоровым голосам удаётся преодолеть сумерки и восстановить исходный светлый тонус.

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

Проследивая роль медных духовых, мы видим, что валторны и здесь пытаются брать на себя драматургические функции: до появления альтя соло они только удваивают некоторые партии, но, начиная с альтя соло, валторны становятся ведущим тембром. Их хор в отсутствие других инструментов сопровождает первые – ключевые – фразы меццо-сопрано (дует, наметившийся в IV части). Валторновая партия развивается далее в окружении других инструментов.

Валторнам поручены трагические фразы в *d moll*'е, комментирующие окончание альтя соло. Они же выводят изложение из драматического *d moll*'я (напоминающего о фантазмагории I части) в светлый *B dur* (первый апофеоз из экспозиции I части!). Наконец, вместе с трубами они создают тембровый костяк последних звонких и светлых фраз детской песни «Es sungen drei Engel». Валторны и здесь персонифицируют романтического героя, преломляющего сквозь свой внутренний мир нелёгкий путь к завоеванию недостижимой гармонии.

Ещё один важный штрих связан с тем, что в V части начисто отсутствуют партии скрипок. Их роль относительно мала и в предшествующей части (правда, они участвуют в двух драматичных взрывах, но это небольшие по масштабам эпизоды). Тем самым композитор открывает перед скрипичной группой широчайшую перспективу в становлении последней VI части. И действительно, скрипки ведут повествование от начала и до конца этого финального *Adagio*. Они предстают перед взором героя как выразители высшей сути, высшего счастья и высшей гармонии в ослепительном поле *D dur*'а.

Интонационно-гармоническая сфера финальной VI части предельно символична. *D dur* выступает как обратная – счастливая – фаза начального *d moll*'я симфонии, а квартетная ритмоинтонация перефразирует начало исходной лейттемы (пример № 6).

Единственное, что в этой картине счастья и покоя отсутствует – это личность главного героя. Он наблюдает прекрасный божественный мир лишь со стороны, наслаждаясь его непостижимыми красотами с нескрываемым страданием. И чем более прекрасным становится звучание (это, возможно, одно из самых красивых произведений, когда-либо созданных человечеством за всю его многовековую историю), тем сумрачнее делается её колорит. Так, выход скрипок в высочайший регистр сопровождается наступлением

Пример № 6

Финал, начало

fis moll' ной тональной краски. Подключение солирующего гобоя идёт на фоне *cis moll'* ной тональности.

В конце концов, это приводит к вступлению солирующей валторны, интонирующей на фоне полнокровных струнных пронзительно печальные зовы. Словно уступая этому томительному призыву, струнные через стремительную модуляцию *cis moll' – E dur – a moll'* оказываются в *F dur'*е, открывая путь к проведению солирующей валторной основной темы *Adagio*. Этот момент в драматургическом смысле представляется переломным. Произнося слова «Божественного откровения» в *F dur'*е – тональности, к которой герой так настойчиво (и, как видно, напрасно) стремился – валторна словно обнаруживает своё несоответствие и свою бесконечную удалённость от строя мировой гармонии. Последствия этой нестыковки обнаруживаются немедленно – очередная фраза валторны затухает на предельно возможном *ppp* и внезапно оминоривается (*f moll'*). Паническим волнением взрываются скрипки. Наложённый на них хор валторн теперь стонет как раненый зверь в наглухо заколоченной клетке уменьшённого септаккорда (пример № 7). Особенно жалобно звучат уходящие на *pppp* следы звука *f'*, бесследно исчезающие на фоне тремолирующих альтов.

Пример № 7 Финал, центральный раздел

The musical score for Example No. 7 consists of four systems of staves. The first system shows the Cor. 1.3.5.7 (F) part with a *ff* dynamic and a *gen.* marking. The V.I and V.II parts have *fpp* dynamics. The Vc. part has *fp* dynamics. The second system shows the Cor. 1.3.5.7 (F) part with an *accel.* marking and *ff* dynamics. The V.I and V.II parts have *f* and *sempre ff* dynamics. The third system shows the Cor. 1.3.5.7 (F) part with a *molto string.* marking and *ppp* dynamics. The V.I and V.II parts have *ppp* dynamics. The Vc. part has *dim.* and *ppp* dynamics. The fourth system shows the Cor. 1.3.5.7 (F) part with *p* and *pppp* dynamics. The V.II part has *pppp* dynamics. The Vc. part has *p* and *ppp morendo* dynamics.

Это как бы последнее «Прости», закрывающее навсегда мир грёз и мечтаний под ложным знаком *F dur'*а.

Нарушенное спокойствие довольно быстро навёрстывается струнной группой, хотя скрипкам приходится теперь изрядно потрудиться, чтобы восстановить былое величие. На новом витке проведения основной темы (ц. 11) Маляр вводит чудесный подголосок для трио: флейта, гобой, кларнет. Этот фрагмент указывает, что путь к всеобщей гармонии открыт и для других, но требует подчинения всех основной идее. И валторна цепляется за открывшуюся возможность. Её зовы звучат теперь в недрах *D dur'*а, быстро переходя, правда, в одноимённый *d moll'*. И здесь композитор в очередной раз обнаруживает себя как великодушный драматург, знаток человеческой психологии. Кажется, что путь к всеобщему счастью прост и естествен. Но романтическому герою надо сначала разорвать со своим выстрадавшим прошлым, порвать со своими собственными идеалами и мечтаниями.

Ностальгически, в *cis moll'*е солирующая валторна пытается снова вопрошать судьбу, жалобно стонет на свои злосчастия. Струнные взбудоражены. Они на большом эмоциональном подъёме выплёскивают огромный энергетический потенциал. В разгар этого пламенного спора (ц. 19) на стороне валторн выступает солирующая труба, продолжающая их интонационную линию.

Огромным напряжением воли на остатках одинокого *cis'* виолончелей скрипки возрождают первоначальную тему в *D dur'*е. Но теперь её подхватывает и вся группа деревянных духовых. Композитор словно говорит, что сила гармонии и красоты в единстве. Поэтому вступает не просто трио флейта – гобой – кларнет, а всё дерево с удвоением всех линий струнных. В момент разрешения в тонику на мощном унисонном *d* вступает и весь хор валторн (ц. 22), но их партии распадаются на расходящиеся веером хроматические нисходящие подголоски. Оркестр мгновенно реагирует на это острое противоречие, взметаясь к вершинному *Es dur'* ному аккорду.

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

Горестные хроматически обострённые стенания валторн подхватывает весь состав оркестра, медленно спускаясь до самых глубин душевного страдания. Кризис обостряется до предела, когда на установившуюся гармонию малого уменьшённого септаккорда *a – c' – es' – g'* накладывается

чуждый ей бас *H*. Правда, вскоре становится ясно, что это новая гармоническая краска – доминантовый нонаккорд с секстой в *e moll*: $H - a - c^1 - dis^1 - g^1$ – созвучие, с особенной остротой выражающее страдание и боль.

В наступившей настороженной тишине (*F dur*!) солирующая флейта выводит один из мотивов главной темы части (исходно звучащего в красивом и полнозвучном тембре высоких виолончелей). Это последняя в симфонии попытка связать воедино разорванные нити судеб героя и мира. Флейта-пикколо уводит мотив в заоблачные высоты c^4 , но скрипки на *ppp* – словно хрупкий драгоценный сосуд – осторожно опускают его до b^3 . На сконденсировавшийся в божественных высях уменьшённый септаккорд $cis^3 - e^3 - g^3 - b^3$ – намеренно неопределённый, как бы безразличный к отдельным судьбам – накладываются мистические восходящие кварты низких виолончелей и контрабасов *pizzicato* (исходный квартетный мотив как лейттемы, так и главной мелодии финальной части).

Это место – некий Рубикон, с берегов которого открываются горизонты в долину заветной Всеобщей Гармонии. Робко на зыбком *ppp* тремолирующих струнных, застывших в судьбоносном ожидании (кадансовый квартсекстаккорд *D dur*'а), три трубы и тромбон проводят исходную тему финала (ц. 26). И это ещё один гениальный драматургический приём Малера: не сами валторны провозглашают прекрасное Божественное откровение, это делают остро переживающие происходящее их ближние (вспомним, с какой страстностью солирующий тромбон отстаивал ценности романтического мирозерцания во второй экспозиции I части или то, с каким явным восторгом трубы высвечивали моменты апофеоза I части, а также кульминации в средних частях). С другой стороны, может показаться, что медные инструменты, потеряв надежду на то, что струнные примут их в своё лоно, решаются *сами* строить свой счастливый мир по их подобию. И струнные, покорённые верой и стойкостью меди, постепенно оттаивают, как бы нисходят с небес, и в конце концов, сливаются в унисон (!) с трубами.

В припеве Божественного хора вступают и все восемь валторн, торопливо и жадно перебивающие друг у друга фактурные линии музыки, целиком представленные у струнных. Предчувствуя близкую победу, трубы и тромбоны ещё раз затевают проведение основной темы – теперь уже уверенно, на *forte*. Скрипки и деревянные духовые отвечают красивым подголоском, впервые сформированным в трио флейта – гобой – кларнет. Он звучит здесь с упоением, полнокровно и мощно, сопровождаясь плотным уверенным штрихом. В общий счастливый хор всё ещё смущённо и не очень стройно включаются восемь валторн.

Этот эпизод символизирует поистине Возвращение Блудного сына. Слова валторн сбивчивы, не-

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

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

Фридриху Ницше принадлежат такие слова: «Мы привыкли не всматриваться в состояния и факты, если для них не достаёт слов, поэтому обыкновенно заключаем, что там, где прекращается область слова, прекращается также и область бытия. Гнев, ненависть, любовь, сострадание, страсть, радость, горе, – всё это имена для обозначения крайних состояний: средняя и нижняя ступени их ускользают от нас, а между тем они-то и ткнут тонкую паутину, составляющую наш характер и нашу судьбу»³. Вхождение героя в большой и прекрасный мир свершается именно так – без аффектов и какой бы то ни было помпезности.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма к Ф. Лёру от 29 августа 1895 года // Густав Малер. Письма. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 221–222.

² Густав Малер. Письма. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 273.

³ Ницше Ф. Утренняя заря, или Мысль о моральных предрассудках. Минск: Попурри, 1998. С. 438.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.

2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 580 с.

3. Варгафтик А. М. 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. Э. Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 168–178.

6. Девуцкий В. Э. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки, 2012. № 1 (10). С. 142–149.

7. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.

8. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.

9. Михеева Л. В. Тематические связи и замысел I – IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1969. Вып. 9. С. 119–144.

10. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.

11. Тараканов М. Е. Малер // Музыка XX века: очерки. М., 1977. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. С. 157–198.

12. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980. С. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. A. Samye pateticheskie kompozitory evropeiskoy muzyki: Chaikovskiy i Maler [The Most Pathetic Composers in European Music: Tchaikovsky and Mahler]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1990, No. 6, pp. 125–132.

2. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Second Edition. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2010. 580 p.

3. Vargaftik A. M. Gustav Maler: rasstavanie s illiuziyami [Gustav Mahler: A Parting with Illusions]. *Partitury tozhe ne goryat* [Scores Also do not Burn]. Moscow, 2006, pp. 13–34.

4. Danuzer G. Maler segodnya – v pole napryazheniya mezhdu modernizmom i postmodernizmom [Danuser H. Mahler Today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 140–151.

5. Devutskiy V. E. Kontseptsiya Vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy [The Main Conception of Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 176–186.

6. Devutskiy V. E. Pervaya simfoniya Gustava Malera: osobennosti muzykal'no-dramaturgicheskoy kontseptsii [The

First Symphony of Gustav Mahler: Specific Features of its Musical and Dramaturgic Concept]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 142–149.

7. Zherebin A. I. Venskiy modern kak utopiya sinteza [Viennese Modernism as a Utopia of Synthesis]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2012, No. 2, pp. 147–151.

8. Maler segodnya [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 139–220.

9. Mikheyeva L. V. Tematicheskie svyazi i zamysel I–IV simfoniya Malera [The Thematic Connections and Conception of Symphonies No. 1 – 4 by Mahler]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Problems of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 9. Moscow, 1969, pp. 119–144.

10. Rozenhil'd K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 209 p.

11. Tarakanov M. E. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [Twentieth Century Music: Essays]. Part 1, Book 2: 1890–1917. Moscow, 1977, pp. 157–198.

12. Tikhomirov A. Ekspressionizm [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Areas]. Moscow, 1980, pp. 30–57.

Особенности тембровой драматургии
Третьей симфонии Густава Малера

Оригинальность драматургического решения Третьей симфонии Густава Малера автор статьи видит в том, что композитор впервые в истории европейской музыки широко применяет средства своеобразного инструментального театра и

тембровой драматургии. Рассматривая с этой точки зрения содержание симфонии, он находит существенное противоречие первоначальных программных намерений композитора с осуществлённым результатом.

Малер целенаправленно воплощает романтический сюжет, в котором герой ищет своё место в жизни, чистосердечно заблуждается и находит, в конце концов, истинный путь к счастью и всеобщей Гармонии.

Драматически сложная история показана композитором с помощью персонифицированных инструментальных тембров. Наподобие актёров театральной постановки, они разыгрывают яркий музыкальный спектакль.

Особая роль принадлежит тембру любимых Малером валторн, символизирующих образ романтического героя. Близки им высокие трубы и тромбоны. Злое начало воплощено в тембрах фаготов, низких виолончелей и контрабасов.

Мир счастья и недостижимой Всеобщей Гармонии передают высокие струнные, арфы, флейты, иногда гобой и английский рожок.

Введённое в партитуру слово (Ницше, Арним и Brentano), участие солирующего меццо-сопрано, хора мальчиков и женского хора в опосредованной форме передают сложные философские и нравственно-эстетические искания героя. Подробный анализ партитуры выявляет непротиворечивое воплощение содержательной концепции темброво-звуковыми ресурсами.

Ключевые слова: симфонии Малера, инструментальный театр, тембровая драматургия

The Specific Features of the Timbre Dramaturgy of Gustav Mahler's Third Symphony

The originality of the dramaturgical solution of Gustav Mahler's Third Symphony is seen by the author of the article in that the composer for the first time in the history of European music broadly incorporates means of a unique kind of instrumental theater and timbre dramaturgy. Examining the content of the symphony from this point of view, he sees an essential contradiction of the initial programmatic intentions of the composer with the achieved result.

Mahler purposely personifies a romantic subject, in which the hero seeks for his place in life, deludes himself wholeheartedly and, finally, finds the true path towards happiness and universal Harmony.

The dramatically complex history is shown by the composer by the means of personified instrumental timbres. Similarly to actors in a theatrical production, they present a brilliant musical show.

A special role belongs to the timbres of the horns, so beloved by Mahler, symbolizing the image of the romantic hero. Close to them are the timbres of the high trumpets and trombones. The evil element is embodied in the timbres of the bassoons, low cellos and double-basses. The world of happiness and the unattained Universal Harmony is conveyed by the timbres of the high strings, harps, flutes and, at times, oboes and English horn.

The sung texts brought into the symphony's score (by Nietzsche, Arnim and Brentano), participation of the solo mezzo-soprano, boys' chorus and female chorus convey in a mediated form the hero's complex philosophical and morally aesthetical strivings. A thorough analysis of the score reveals the non-contradictory manifestation of the content-related conception by means of timbre-sonorous resources.

Keywords: Mahler's symphonies, instrumental theater, timbre dramaturgy

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.108-119

Девуцкий Владислав Эдуардович

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежская государственная академия искусств

Российская Федерация, 394053 Воронеж

Vladislav E. Devutsky

Doctor of Arts,

Professor at the Music Theory Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezh State Academy for the Arts

Russian Federation, 394053 Voronezh

