

В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

**ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ГУСТАВА МАЛЕРА: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ**

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

Малер обладал мощным синтетическим талантом. В одном лице он сочетал роли поэта, режиссёра, руководителя и дирижёра оркестра, художника и композитора. Его ранние кантаты и вокальные циклы открывают молодого автора с безгранично богатым внутренним миром, порой захлёстывающим его самого. Ему трудно бывает совладать с той бурей эмоций и калейдоскопом музыкальных образов, которые рождаются в его синкретически организованном воображении. Музыка он никогда не мыслит автономным видом искусства, считая, что она всегда должна отображать яркие жизненные реалии, правда, в преломлении личного художественного взгляда. Он самый истовый романтик конца романтической эпохи.

Исследовать симфонические полотна Малера трудно и опасно именно с той стороны, что сам он многократно пытался выразить свои музыкальные замыслы в словах и поэтически сотканных литературно-философских образах. Его первоначальные намерения, планы, личные оценки, программы, самокритические суждения, кажется, должны бы помогать в трактовке его сочинений. Однако они часто скорее запутывают исследователя, направляя его нередко по ложным или недостаточно мотивированным путям. Происходит же это по одной веской причине: в ходе конкретного воплощения исходного замысла композитор последовательно погружается в музыкальную стихию, которая начинает властно диктовать

ему свои имманентно присущие ей требования. И чуткий, подвластный глубоко спрятанной многомерной интуиции автор никак не может их обойти. В результате рождается произведение, логика которого может весьма сильно различаться с концепцией первоначального замысла. Это отличие способен уловить тот внимательный аналитик, сознание которого не обременено никакими предварительными ожиданиями. Сам же композитор, находящийся внутри процесса, не способен его ощутить!

В работе с малеровскимиopusами резко подчеркнутые особенности композиторской психологии проявляются чрезвычайно ярко. Большинство исследователей подпадают под магнетическое воздействие бьющей через край программной фантазии композитора, что мешает им оценить сочинение объективно и музыкантски более мотивированно. Это в полной мере, а возможно, и более всего относится к Первой симфонии.

Объективные характеристики симфонии, накладываясь друг на друга, создают весьма сложно организованный семантический «коктейль», – и в результате мы имеем:

- сочинение ещё молодого автора;
- основную тональность *D dur*, направляющую восприятие в сторону светлых, жизнерадостных образов;
- исходный программный замысел, опирающийся на роман Жан-Поля «Титан» (в связи с чем и симфонию Малер первоначально нарёк этим именем);
- первый вариант симфонии – *пятичастный* цикл;
- установившийся позднее вариант – более привычный *четырёхчастный* цикл;
- широкое присутствие и развитие цитируемого материала: вторая и финальная – четвёртая части ранее созданного вокального цикла «Песни странствующего подмастерья», а также напев популярного во многих европейских странах *четырёхголосного* канона «Братец Мартин»;
- в третьей части, написанной в одноимённом *d moll*е, – средства выразительности, копирующие похоронное шествие; композитор называл эту часть «Траурный марш в манере Калло», намекая на черты гротеска и гиперболы, характерные для художественной манеры живописца; композитор говорил, что музыкальные образы марша навеяны мотивом

старинной немецкой сказки, в которой лесные звери собираются вместе, чтобы похоронить охотника;

– первоначальное название финала *Dall' Inferno al Paradiso* («Из Ада в Рай»);

– финал, тонально разомкнутый: начинается он в *f moll*'е, заканчивается в *D dur*'е, возвращаясь к исходной тональности;

– начальные образы финала, резко контрастные всему предшествующему материалу; они рисуют некую психологическую катастрофу, которая почему-то (?) трансформируется в картины счастья и торжества света.

Ассоциативный ряд здесь чрезвычайно широк и, можно сказать, пёстр, поэтому анализ содержательно-драматургической концепции представляет собой весьма нелёгкую задачу.

### Драматургическая концепция как аналитическая проблема

Ключевой момент симфонии – это *Похоронный марш* третьей части. Чем обосновано его появление и какова природа выраженной здесь траурности?

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

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

Вспомним, что применявшееся довольно часто венскими классиками редуцирование главной партии в репризе – Шопен впервые заменяет полным её сокращением. Репризы главной партии здесь нет вообще, зато побочная проводится целиком, только

перенесённая в основную тональную сферу *B dur*'а. Обычно музыковеды объясняют этот факт тем, что материал главной партии слишком обильно развивается в разработке и как бы исчерпывает тем самым свой образный потенциал (попросту сказать: он в некоторой степени надоедает). С точки зрения формальной логики это понятно, но ведь речь идёт о *главной* партии – символе романтического героя, который сражается за своё счастье, свои мечты с неумолимой судьбой (олицетворённой здесь темой вступления).

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

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

Только в таком контексте можно понять шопеновский *Marcia funebre*, оплакивающий несостоявшуюся судьбу. Тогда лишь и в скерцо начинают различаться зловещие, подчас inferнальные черты. И только тогда явственно вырисовывается смысл финала – с его безостановочным кручением вихря в отсутствие какого-либо различимого тематизма. Это символ распавшегося атомарного движения природной стихии, безразличной к судьбам людей.

Возвращаясь к Малеру, попробуем понять феномен его *Marcia funebre*. Сияющая возвышенно-восторженная идиллия первой части и грубоватая народно-жанровая патетика второй *никакого траурного марша* не предполагают. С ним более или менее сопрягается разве что начало финала: бурлящего, гневного, даже inferнального (судя по готовившему-

ся программному подзаголовку). Тем не менее, Малер избирает в качестве модели именно шопеновский вариант – долгое сумрачное скорбное шествие. Элементов сходства здесь предостаточно: однообразный покачивающийся ход глубоких басов, многочисленные повторы фигур, усугублённые бесконечным канонем, глухие низкие тембры, в частности контрабаса-соло в его высоком регистре.

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

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

Стоит оговорить и семантику цитируемого канона. Исходно – это весёлая, несколько комическая песня молодых людей, студентов, весьма распространённая в европейских странах. Но в миноре она, действительно, утрачивает и комизм, и весёлость. В ней появляется именно тот характер чёткой, неотвратимой поступи, что типичен для похоронного марша. По свидетельству Н. Бауэр-Лехнер, «Малер говорил, что когда он был ребёнком, “Братец Мартин” казался ему не весёлым, как его всегда пели, а глубоко трагическим, и он уже тогда услышал в нём то, что позже развил» (цит. по: [2, с. 64]).

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

Зато в трио этой части (написанной в сложной трёхчастной форме) используется (практически

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

Весьма интересно вводится реприза марша. Без всякого перехода, чистым сопоставлением вторгается *es moll*, абсолютно чуждый всему предшествующему изложению. В воображении может возникнуть несколько комическая картина: словно отставший от процессии человек, погружённый в живые воспоминания, вдруг обнаруживает, что он отстал и опрометью бросается вдогонку – отсюда и тональность и темп – всё не впопад. Правда, через некоторое время целостность траурного кортежа восстанавливается и возвращается «серьёзный» исходный *d moll*.

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

Сложность здесь в установлении приемлемой мотивации для всей концепционной фабулы. Начнём с того, что собственно «Раем» у Малера оказывается всё звуковое многоцветье первой части, символизирующее «Дни юности» и «Весну без конца» (намечавшиеся подзаголовки для первого раздела и первой части симфонии). Именно этот тематический материал дважды прерывает ход развёртывания Апокалипсиса и, в конце концов, триумфально венчает ослепительную *D dur*-ную коду финала. Но тогда получается, что финальный «Рай» заявлен Малером в самом начале произведения – этот *Paradiso*, ассоциированный и с картинами природы, и с юношески восторженным чувством главного героя – окаймляет

симфонию, создавая ему праздничную и светоносную арку.

Конечно, в аллегорическом смысле беззаботная счастливая юность, действительно, напоминает рай на земле и те вдохновенные страницы счастья, которые сопровождают проведение песни *Ging heut' morgens übers Feld*, имеют соответствующий эмоциональный настрой. Проблема в «Траурном марше». Зачем он счастливому человеку? И зачем ему Ад, страдания, духовные муки?

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

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

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

Остаётся только одно предположение. Романтический герой Малера – очень молодой и, скорее всего, *очень счастливый* человек – лишь из чистого *любопытства* решает приоткрыть ящик Пандоры. Ему одновременно и страшно, и чудно. За пологом человеческой смерти он видит смешные унылые мины провожающих, их (возможно) показное сочувствие, их напускную серьёзность, а подчас и неуместную суету. И в этом же ящике Пандоры приоткрывается видение непомерных человеческих страданий, несоотнесённых либо с этим, либо с тем *другим* миром.

Атмосфера начала финала (сходная с финалом бетховенской «Аппassionаты») в контексте первых трёх частей – уравновешенных и достаточно статичных – поражает бурлением энергии, страстными монологами, кричащими знаками беды. Но финал «Аппassionаты» кипит от начала до конца. Малер же разворачивает апокалипсические картины лишь до некоторого предела, после которого следует постепенное ниспадение трагического эмоционального тонуса, растворяющегося сначала в чудесной красоте побочной партии, а через какое-то время увядшего к жизнелюбивым образам первой части вплоть до гимнически триумфальной коды.

Итак, образы третьей и четвёртой частей первой малеровской симфонии не принадлежат реальному миру – это чистая игра фантазии и плод богатого воображения, вполне свойственная молодому, эстетски воспитанному и романтически настроенному герою повествования. Поэтому восприятие концепции этого сочинения не должно опираться на слишком серьёзную семантическую позицию: многие замечания и программные заголовки композитора стоило бы поставить «в кавычки».

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

Вряд ли можно серьёзно считать, что байроническая страсть к пустынным местам и диким силам природы говорит о скепсисе и упадке духа. Если человек гуляет один на берегу бушующего моря, если он любит горы, ветер и печаль диких мест, мы можем с уверенностью сказать, что он очень молод и очень счастлив».

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

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

### В поисках концепции смысла

На фоне большинства симфонических партитур конца XIX столетия форма первой части кажется весьма необычной, хотя именно она в наибольшей степени передает её богатую образно-эмоциональную па-

литру. Основной этап изложения связан с мелодией песни *Ging heut' morgens übers Feld*, которая не только широко экспонируется, но и интенсивно развивается на всём протяжении части. Но обширное *Вступление* вводит ряд совсем иных образов. Это таинственное шелестящее начало, звучащее *pp* на доминантовой октаве *A – a* (элемент *a*) (пример № 1).

Пример № 1

Это неторопливые эпические ходы на кварту вниз, подготавливающие исходную интонацию главной партии и ряд других тематических элементов (*b*) (пример № 2).

Пример № 2

Это яркие фанфарные зовы труб и валторн, раздающиеся как бы издалека и предвосхищающие праздничную атмосферу части (*c*). Это крики кукушки, переданные той же нисходящей квартой (*d*). Это мягкий хорал валторн как оборотная сторона трубных фанфар (*e*) (пример № 3).

Пример № 3

Интересно, что и в партию труб, и в партию валторн Малер вводит пониженные ступени (*es, b*), под-

готавливая будущие щемящие подголоски *Траурного марша*.

В качестве оттеняющего средства даётся большой фрагмент с угрожающими хроматическими извивами виолончелей и контрабасов (*f*). Этот образ (который кажется даже несколько инородным в остальном светлом контексте) позволяет в дальнейшем связать бурную стихию финала с постепенным возвращением в лоно образов первой части (пример № 4).

Пример № 4

Таким образом, тема песни *Ging heut' morgens übers Feld*, составляющая ядро первой части, основательно подготовлена целым сонмом звучащих символов. Видимо, не является случайностью то, что главная тема (*g*) изложена в полифонизированной, близкой канону, фактуре. Это наводит общие мосты с канонем «Братца Мартина» третьей части, чем осуществляется семантическое сближение образа главного героя и переживаемого им позже *Траурного марша*.

Песня *Ging heut' morgens übers Feld* развивается чрезвычайно широко, заполняя практически всё пространство части. Тональный план её проведений позволяет трактовать форму как своеобразно претворённую *сонатную*, где одна и та же тема выполняет роль и главной, и побочной партий (проведения в доминантовой тональности):

*D dur; A dur; A dur; D dur; A dur; Des dur; As dur; F dur; D dur; D dur*

Подобная трактовка вполне возможна, так как в ранний период становления сонатной композиции (Стаинц, Гайдн) тематизм побочной, действительно, мог быть производным от главной. Тем не менее, даже в таких случаях соната сохраняла бы присущую ей *конфликтность*, связанную с противопоставлением основной и доминантовой тональных сфер. В малеровской концепции, однако, именно конфликтность названных тональных сфер отсутствует. *A dur* здесь – прямое продолжение сферы *D dur*'а, только ещё более светлое и праздничное. Пара проведений *тоника – доминанта* составляет такую же неразъёмную органичную целостность, как тема и ответ в фуге. Поэтому с такой лёгкостью Малер многократно перебирает эти тональности. Подтверждением служит и пара *Des dur – As dur*, данная в разработочном разделе.

Но более всего форма первой части походит на *староконцертную*, где проведения ритурнеля строятся как раз по разбираемому типу. Известно,

что староконцертная форма в первой половине XVIII века является самой сложной и развитой формой Барокко. Она может отобразить всё богатство музыкальной семантики той эпохи, в том числе и конфликтность. Но мажорная трактовка староконцертной композиции, как правило, сопряжена с передачей светлых, возвышенных образов. Развитой тональный план способствует лишь воплощению многокрасочности и полноты жизни.

Куплет песни в вокальном цикле построен из трёх колен, которые звучат порой подряд, но нередко и порознь. То же строение и в теме главной партии (пример № 5).

Пример № 5

Example 5 is a musical score for a symphony. It features a variety of instruments: Bassoon (Bassel.), Flute (Fl.), Horn in F (Horn in F), Harp, Cello (Cello), Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, Cello I (Cello 1), Cello II (Cello 2), Violin I (Violin I), Violin II 1 (Violin II 1), Violin II 2 (Violin II 2), Viola, and Cello. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pizz.* (pizzicato).

Но наблюдаются отличия в композиции и тональном развитии. В песне три куплета: два проведены в *D dur*, а последний модулирует в *H dur* и далее в *Fis dur*. В симфонии проведений гораздо больше, из них многие дают тему фрагментарно, подвергая её

мотивному развитию. В качестве интерлюдий, необходимых в структуре староконцертной формы звучат как разные колена (варьируемые припевы) песни, так и другие элементы. Один из них – «хорал» валторн в *D dur*'е, продолжающий их линию, начатую во вступлении (элемент *e*). Кроме того, Малер возвращает и остальные образы вступления, звучащие преддыктом перед репризными проведением основной темы.

Наиболее важный драматургический поворот связан с введением тональности *f moll*, символизирующей инфермальную стихию финала. Прорисованы и основные интонации главной темы финала (*m*) (пример № 6).

Пример № 6

Example 6 is a musical score for a symphony. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Horn in F (Horn in F), Trumpet in F (Cor. F1), Trumpet in C (Cor. F2), Trumpet in C (Cor. F3), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Cel.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *fp*.

Эта своеобразная «предцитата» – символ рока – стоит в окружении фанфар материала *e*, и её тайный смысл может быть пока не вполне ясен. Это как бы предчувствие возможной беды или её тайный знак. Так как после введения *f moll*'ного тематизма довольно быстро возвращается ослепительный *D dur* (торжественный хорал валторн из тематической группы *e*), то можно спроецировать тождественную ситуацию и на финал, в котором возвращения *D dur*'а наступают столь же стремительно, и ситуационно слабо обоснованы. Скорее всего, Малер сам ощущал нестыковки своих композиционных идей и попытался соединить их в некую закольцованную систему. С точки зрения композиторской техники всё сделано правильно и точно. Однако «просчёты» в отображении жизненной правды остаются.

Намечавшийся подзаголовок второй части *Mit vollen Segeln* («На всех парусах») не вполне точно подходит к воплощённому в звуках её образному строю. Скорее здесь воплощено типичное для скерцозных частей жанровое начало: характер фактуры и ритмоформулы близок простонародному лендлеру. Более изящным звучание становится лишь в трио с его лирическим колоритом. Интересны тональные соотношения этих разделов: *A dur* – *F dur*. Обе тонально-

сти – активные участницы тематических проведений песни *Ging heut' morgens übers Feld*, чем композитор, видимо, подчёркивает прямое родство двух первых частей.

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

Форма третьей части типична для маршей – сложная трёхчастная. Малер сумел выжать из канона «Братец Мартин» все его потенциальные ресурсы. С точки зрения семантики здесь поражает сверхтончёрное сочетание почти настоящего похоронного шествия и пародийно-комического «рыдания» гобоев и труб (пример № 7).

#### Пример № 7

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The instruments listed are Oboe (Ob.), Trumpet and Flute (Tr-be F), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Cel.), and Contrabass (Cb.). The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato), and performance markings like *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

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

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

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

Показательна ассоциация с шубертовской «Липой». Безликое время обтачивает и сглаживает живые человеческие эмоции, и по-своему вроде бы примиряет героя с миром. Но в этом примирении Малер ощущает и горькую ноту разочарования. Это гениально выражено чисто музыкальными средствами: кажется, что устанавливается безмятежный *F dur*, подчёркнутый мажорной терцией последней ноты солиста – *A*;

и вдруг горестные мотивы в *f moll'e*, сопровождаемые ритмом исходного *Totenmarscha*.

(Интересно, продумывал ли композитор столь тонкие аналогии вокального цикла с симфонией, когда обрушивал на слушателей бушующий *f moll* начала финала?)

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

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

Ещё более расхолаживается наметившийся бурный эмоциональный ток проведением побочной партии – очень красивой, в лучших малеровских традициях, мелодией, написанной в субдоминантовой тональности *Des dur*. Если намерением композитора было изображать в первой половине финала *Ad*, то побочная партия – уже *Pai*, воплощающий покой, гармонию и полное счастье.

Теперь, чтобы логично вернуться к вихревому началу финала (*Ad* ещё не завершился), Малер вводит на застывшем фоне баса *Des* тематические элементы первой части: хроматические извивы виолончелей и контрабасов (*f*), нисходящие квартовые ходы (элемент *b*), а также зовы лейтмотива *l*. Это возвращение одновременно является как разработкой исходного материала, проходящей стадии тонално неустойчивых проведений, так и репризой сонатной формы, поскольку направление развития идёт к *C dur*'у – доминантовой сфере исходного *f moll'a*. Важнейшим пунктом этого мажорного поворота является омажоренное проведение лейтмотива *l*, приобретающего здесь торжественно гимническое звучание. Другим важным элементом являются нисходящие ходы по ступеням мажорной гаммы (*n*). Прямое противоборство *C dur'a* и *c moll'a* в конце концов выливается в резкое переключение в сферу ослепительного *D dur'a*, возвращающего не только тональность первой части, но и её тематические элементы (*b, d, f*).

В новой волне репризы на фоне огромного доминантового органного пункта возвращается и основная тональность *f moll.* Но и её запал достаточно быстро иссякает, уступая место новому ослепительному фрагменту в *D dur*'е. Под его эгидой собираются тематические элементы *d. I, n, b.* Всё пространство коды занимают теперь нисходящие кварты, символизирующие счастливое возвращение и полную победу гармоничного мира первой части симфонии.

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

композитора слишком эпизодичны и являются для него лишь изошёренной игрой пылкого художественного воображения.

Подведём итоги. Концепция Первой симфонии Малера является отображением *счастливого* и гармоничного *романтического мирозерцания* композитора, свидетельством богатства и разнообразия его внутреннего мира. Все другие, контрастные краски, вплоть до траурных и inferнальных, даны для *оттенения* этого основного массива чувств: все они относятся к области *композиторской фантазии* и им не следовало бы приписывать слишком серьёзного смыслообразующего значения. Подлинно трагический Малер начнётся позже – с Третьей симфонии, вокального цикла «Песни об умерших детях» и закончится «Песней о Земле».

Однако сама потребность в выражении очень значимых, философски заострённых тем свидетельствует о выдающейся личности композитора, воспринимającego реальность во всей её сложности и неисчерпаемости.

## 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., 2010.
3. Бернштейн Л. Малер – его время пришло // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 4. – С. 30–31.
4. Варгафтик Х. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. – М.: Классика–ХИ, 2006.
5. Малер сегодня // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 139–220.
6. Михеева Л. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 119–144.
7. Розеншильд К. Густав Малер. – М.: Музыка, 1975.
8. Тараканов М. Малер // Музыка XX века: Очерки. Ч. 1. Кн. 2: 1890–1917. – М.: Музыка, 1977. – С. 157–198.

**Девуцкий Владислав Эдуардович**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Воронежской государственной академии искусств

