

Четвертая симфония Малера

Четвёртая симфония Малера принадлежит к числу шедевров мировой симфонической литературы. По частоте исполнения ей принадлежит первенство среди всего симфонического наследия композитора. Сейчас трудно поверить, что именно она поначалу была встречена и публикой, и критиками с редкой неприязнью, именно она натолкнулась на почти единодушное непонимание. «Мой любимый и всеми преследуемый пасынок», — так с ноткой горечи называл эту симфонию Малер.

Первые эскизы Четвёртой симфонии относятся ко времени написания Третьей. Судя по всему, они и предназначались для Третьей. Однако гигантский, длящийся в звучании без малого два часа шестичастный цикл Третьей с его всеохватным, почти космогоническим содержанием все же не мог вместить всего, о чём хотел сказать композитор. И постепенно у него выкристаллизовался замысел новой, самостоятельной симфонической концепции, к непосредственной работе над которой Малер приступил в 1899 году. Писал он Четвёртую симфонию в Майерниге и Вене, закончив её в 1901 году. Премьера, состоявшаяся в Мюнхене 25 ноября 1901 года, завершилась настоящим провалом. Скандалом сопровождались и её исполнения во Франкфурте, Берлине, Вене. Слушателям казалось, что автор попросту издевается над ними. По достоинству эту симфонию оценили лишь много лет спустя, уже после смерти композитора.

Если рассматривать Четвёртую симфонию в контексте всего творчества композитора, то, с одной стороны, она в высшей степени типична для него, а с другой, — занимает особое положение. В ней весьма много необычного для Малера:

1) довольно скромный оркестровый аппарат — облегчена медь (без тубы, тромбонов, оставлены лишь три трубы и четыре валторны) и в какой-то мере — дерево (четверной состав лишь у флейт, остальные деревянные духовые — по три), сокращён состав ударных;

2) сравнительно небольшая протяженность: симфония длится (в зависимости от темпов исполнения) 45 – 54 минут;

3) более открытое, чем обычно, тяготение к прозрачности, точнее, — к графичной четкости оркестровки, избегание «густых» оркестровых напластований;

4) относительная ясность и отчетливость структур, элементы подчёркнутой внешней «классичности»;

5) уникальный камерный финал — песня.

Тем не менее, Четвёртая симфония отвечает всем основным требованиям, предъявляемым Малером к этому жанру. Напомним, что в его трактовке симфоническое произведение «должно нести в себе нечто космическое, должно быть неисчерпаемым, как мир и жизнь, иначе это будет только насмешка над именем “симфония”»¹. Композитор и на этот раз, хоть и не совсем обычными для него средствами, добился главной цели: «Всеми силами симфонической техники построить мир». Концепция Четвёртой симфонии — это действительно неповторимый мир, рожденный страстными поисками художественно-философского решения глубокой, общечеловеческой и актуальной проблемы. Потому-то это произведение вобрало в себя не только особые, но и все основные типичные черты малеровского стиля.

Быть может, необычность Четвёртой симфонии была изначально обусловлена спецификой возникновения её замысла: она, как никакая другая, своим рождением почти полностью обязана песне. В 1892 году в Гамбурге Малер, работавший тогда над Второй симфонией, параллельно создал скромную вокальную миниатюру «Мы вкушаем небесные радости» («Райское житьё») на текст из «Волшебного рога мальчика» (впоследствии она была включена композитором под номером 12 во второй его песенный цикл). Именно эта песня — её поэтическая идея, содержание и музыкальный материал — стали отправной точкой и одновременно базой для создания «мира» Четвёртой симфонии.

Эта симфоническая концепция формировалась, кристаллизовалась от конца к началу: ведь песня «Мы вкушаем небесные радости» не открывает, а завершает цикл, становится его финалом².

¹ Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 499–500.

² Включая эту песню как финал в симфонический цикл, Малер, кроме самой незначительной оркестровой «ретуши», не внес в нее никаких изменений. Это один из ярких примеров, доказывающих тесную взаимосвязь песни и симфонии в творчестве композитора как на уровне образности, так и на уровне музы-

Поэтому сложилась довольно необычная ситуация: финал является в этом симфоническом цикле одновременно интонационным стимулом развития всех тем, и выводом, содержащим самые существенные интонации и «всеразъясняющее слово». Но эта двойственность не умаляет, а напротив, резко повышает значение заключительного раздела. Камерно-песенное «облачение» финала — лишь вуаль, своеобразный художественный прием легкой маскировки его действительной, чрезвычайно большой драматургической весомости. Вследствие этого Четвёртую симфонию можно с полным основанием назвать «симфонией финала», что, как известно, весьма типично для малеровского творчества.

Малер не сразу определился с общей композицией симфонии. У него в этом плане не было стандартов: его симфонический цикл мог состоять из двух частей (Восьмая), из четырёх (Первая, Четвёртая, Шестая, Девятая), из пяти (Вторая, Пятая, Седьмая) и даже из шести (Третья, «Песнь о земле»). Так и Четвёртая симфония первоначально задумана из шести частей, для которых Малер наметил тональный план и названия: первая часть — «*Die Welt als ewige Jetztzeit*» («Мир как вечное настоящее»), *G dur*; вторая — «*Das irdische Leben*» («Земная жизнь»), *es moll*; третья — «*Caritas*» («Милосердие»), *H dur*; *Adagio*; четвёртая — «*Morgenglocken*» («Утренний звон»), *F dur*; — «*Die Welt ohne Schwere*» («Мир без тягостей»), *D dur*; — «*Das himmlische Leben*» («Райское житье»), *G dur*. Позже этот план, особенно в его серединной части, был коренным образом переработан, программные заголовки сняты, и в результате получился достаточно нормативный четырёхчастный цикл, имеющий в качестве своеобразной программы лишь поэтический текст финала.

Но параллельно с макрозамыслом (шестичастным циклом) у Малера возникали и прямо противоположные намерения. «Собственно говоря, я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров», — признавался позже композитор³. Этот термин — «юмореска» — часто вводил в заблуждение, равно как и эпитет «детская», которым однажды вскользь Малер наделил свою Четвёртую. Дело в том, что, по Малеру, юмор, который заключён в этом произведении, «нужно отличать от остроты, от весёлой шутки»⁴; в нём улыбка и печаль неотделимы, а горькие слёзы маскируются приятной беззаботностью. В этом плане ничего комического определение «юмореска» у Малера не предполагает. Скорее, оно предсказывает несколько странное, необычное образное отражение действительности. Композитор как-то попытался сформулировать, в чем заключается эта странность. Он говорил (по поводу первых трех частей): «Здесь — безоблачность иного, более возвышенного, чуждого нам мира, в ней есть нечто пугающее и страшное для нас»⁵. А эпитет «детская» (под которым иногда понимали своеобразную облегченность содержания) также ничего веселого и «облегчающего» не содержал. Та нравственно-этическая истина, которую проповедует Малер в своей Четвёртой симфонии, проецируется сквозь призму образности явно инфантильного качества, и «ребёнок, который в своей детской невинности принадлежит все же этому высшему миру, объясняет, как все задумано»⁶. В целом, «место действия» симфонии — это совершенно «взрослый», сложный мир, «мир бесконечного, вечного настоящего», в котором прошлое и современность слиты воедино.

Первая часть симфонии *соль мажор* — сонатное аллегро с небольшим вступлением, эпизодом в разработке и лаконичной кодеттой. Грани структуры отчетливы, хотя имеются и некоторые «сюрпризы», без которых не обходится, пожалуй, ни одна малеровская форма.

Открывается симфония миниатюрным (три такта) вступлением, которое обычно для краткости называют «бубенчиками». Высоко звенящие флейтовые квинты со «щебечущими» форшлагами, дополненные тремя остро очерченными и динамически нюансированными голосами, обыгрывающими ту же квинту на фоне оstinato бубенцов, тень минорной окраски создают образ хрупкий, нежный и чуть жалобный. В нём есть что-то от той «нездешней возвышенности», о которой говорил композитор (пример 1).

кального мышления в целом. Иными словами, композитор и песни, и симфонии писал одинаково, в одной творческой манере.

³ Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 492.

⁴ Малер Г. Письмо Юлиусу Бутсу от 12 сентября 1903 г. // Там же. С. 224.

⁵ Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере // Там же. С. 500.

⁶ Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 500.

Первая часть. Вступление

¹ **Bedächtig. Nicht eilen. (Не спеша. Задумчиво)**

Этот образ ещё не раз появится в пределах части, а впоследствии возродится в почти тождественном виде в финале симфонии. В самом же начале он как бы предсказывает вхождение в мир, исполненный тонких и деликатных чувств, и, мелькнув тенью, уступает место изящной теме главной партии (пример 2).

Первая часть. Главная партия

² **Recht gemächlich (Спокойно)**
poco rit.
grazioso
 VI.

Эта «по-детски простая, как будто не сознающая самое себя» (Малер) напевная тема заставляет вспомнить о Моцарте. В ней действительно есть элементы намеренной стилизации — грация старомодного лирического танца, изящные «мордентные» опевания, несколько чувствительные задержания, галантный «реверансный» каданс. Элементы моцартовского стиля, привлеченные Малером, должны символизировать время, когда «мир был юн», когда царила гармония (Моцарт, живущий в «бесконечном настоящем»).

Несмотря на «классичность» темы, строение главной партии в целом совершенно не укладывается в привычные рамки, ибо развитие внутри нее осуществляется совсем не по-моцартовски. Сразу же, вслед за экспонированием собственно темы, начинается своеобразное подключение «реплик» всё новых и новых мелодических образований, несомненно, родственных (и производных от основной темы), но, тем не менее, индивидуально ярко выразительных. Причём каждое из них (протяженное или совсем краткое) важно для дальнейшего развития (примеры 3, 4, 5).

Первая часть. Элементы главной партии

3 Br., Vlc., Kb.

4 Horn

5 Br., Vlc., Kb.

Такой принцип мелодического вариантного «прорастания» типичен для Малера (в данном случае он обогащается ещё и элементами канонической имитации при втором проведении темы). А «реплики» — это также одна из форм обычного для Малера приёма перерождения тембра в мелодии. Чисто малеровская здесь и полидинамика, неожиданные всплески *forte* и *sforzando*. Строевание главной партии в целом можно охарактеризовать так: свободная разомкнутая двухчастная форма, основанная на вариантном развитии неконтрастных тем. Многоцветное плетение выразительных, пластичных мелодий как бы подтверждает, усиливает свет и обаяние, излучаемые основной темой главной партии.

Связующая партия (*D dur*) — весьма лаконична, всего шесть тактов. Жанровые истоки её — марш «гайдновского» духа, бодрый, радостный (пример 6).

Первая часть. Связующая партия

6 кл. Frisch (Бодро)

Archi

Тема-партия очень цельна: бодрые фанфарные взлеты (по звукам мажорного трезвучия в пунктирном ритме) с простым поступенно нисходящим завершением и несложным фигурационным контрапунктом; нет никакой полидинамики. На протяжении всей темы выдерживается продублированное трёхголосие (в первых двух тактах даже двухголосие) и лишь один раз происходит яркое переключение тембра — на грани фраз мелодия передается от кларнетов скрипкам. Активный характер темы подчёркивается ускорением темпа с образной авторской ремаркой «*Frisch*» («Бодро»). Тематизм связующей партии не воспринимается как нечто совершенно новое: активно-пунктирные интонации и характерное поступенное ниспадание второй половины её родились в недрах главной партии. А в целом эти партии взаимодействуют, «не ссорясь», по принципу жанрового контраста (танец — марш).

Побочная партия (*D dur*) продолжает эту линию. Она приносит новое жанровое начало — лирическую песню-романс (*Lied*), заставляющую вспомнить великого песенника Шуберта. О вокальном происхождении мелодии темы свидетельствует множество признаков: распевно-речевой характер интонаций с глубоким секстовым «вздохом» в начале каждой фразы, теплые тембры (виолончели, затем, чередуясь, гобои, скрипки, виолончели, скрипки), тесситура и фразировка, удобные для голоса (пример 7).

Пример 7.

Первая часть. Побочная партия

7

Breit gesungen (Широко, певуче)

Vlc.

p espr.

p

pp

Даже строение побочной линии типично для *Lied* — трёхчастная форма с развивающей, вариативной серединой и синтезирующей репризой. Оркестровка этой партии, в отличие от предыдущей, намного более прихотлива, разветвлёна; оркестровые голоса мелодизированы, тяготеют к самостоятельности, темброво переливчаты, динамически чрезвычайно дифференцированы. Звучание, сначала мягкое, чуть приглушенное, с развитием оно насыщается, становится более экспрессивным и выливается в яркий всплеск-кульминацию в середине репризы с тем, чтобы после пластичного закругления (но без завершающего тона) смениться новой темой. Это заключительная партия в общей структуре сонатного аллегро. Правда, с точки зрения «классических» норм, ей следовало бы тонально закреплять экспозицию, а она, напротив, несколько расшатывает её, так как, сохраняя некоторые признаки *re* мажора, более тяготеет все же в *ля* мажор. Конечно, для произведения XX века, пусть даже несколько стилизованного «под старину», это не столь существенно, однако, как окажется впоследствии, и не случайно.

Ритмически капризная, причудливая заключительная партия имеет как бы игровой характер. По жанровым истокам это своеобразный танец-игра с прихотливыми поворотами, неожиданными перебежками (пример 8).

Интонационно она связана чуть ли не со всем комплексом тематических элементов главной партии⁷. Звучание заключительной партии неровное: то совсем тихое, то внезапно громкое, то медленное, то импульсивно-торопливое, то прозрачное, то вдруг — на такт — плотное. К концу она совсем «рассредоточивается», «распыляется», только все более тихие отзвуки основной ритмоинтонации проскальзывают у низких струнных. Её затухающее одинокое звучание прерывает знакомый образ — тема вступления, «бубенчики».

⁷ Сравним каданс основной темы и такты 9–10 (валторна) с началом заключительной партии, т. 12 — с кульминацией (один такт до цифры 5).

Первая часть. Заключительная партия

8 **Plötzlich langsam und bedächtig** (Внезапно медленно и задумчиво)
Нб.

p *p* *f* *p*

Vl. *pp* *f* *p*

Vlc.

Но это не начало разработки, как можно было бы ожидать. Следующая за вступлением главная партия с новым вариантным соотношением сопутствующих тем проходит в четко выдержанном *соль* мажоре, «обещая» рондо-сонату. Однако, когда слух настраивается на нее (или, учитывая «классичность» тем, — на вариантный повтор всей экспозиции), Малер нарушает эту настройку на привычное. Сразу после главной партии он вводит новую тему — настолько яркую и выразительную, что её невозможно назвать просто завершающим построением. Скорее это ещё одна заключительная тема (пример 9).

Первая часть. Вторая заключительная партия

9 **Wieder sehr ruhig und etwas zurückhaltend**
(Снова очень спокойно, но немного сдержаннее)

f *sf* *p* *sf*

Интонационным стимулом для нее явились одна маленькая (однотактная) попевка, будто случайно промелькнувшая в контрапункте (у кларнетов и фаготов) из главной партии, а также начальный оборот одной из производных тем той же партии (примеры 10, 11).

Первая часть. Мотивы из главной партии

10 **Kl. Fag.** *p*

11 **Vl.**

Здесь эти интонации «распеваются» в ином жанровом контексте: слух безошибочно угадывает спокойное покачивание, мерное «баюканье» колыбельной. Мягко, ласково звучит новая тема; она как-будто успокаивает, рассеивает все «заботы» и «порывы» предыдущих образов-тем в своём кротком умиротворении. Экспозиция неторопливо «истаивает» в тихой, незамутненной просветленности. Начальный этап «симфонического действия» завершен.

В целом экспозиция сонатного аллегро первой части Четвёртой симфонии не содержит явного драматического конфликта. Доминирует повествовательность, отсутствуют острые столкновения и противопоставления. О недраматичности образного становления свидетельствуют и явные признаки рондо-сонаты. Развитие внутри партий основано на мелодическом «прорастании» и вариантной повторности, а между партиями — на жанровом контрасте: изящный танец (главная партия) — бодрый марш (связующая партия) — песня-романс (побочная, партия) — танец-игра (заключительная партия) — снова галантный танец (повтор главной партии) — колыбельная (вторая заключительная партия). Тональная сфера ограничена: *соль мажор* — *ре мажор* — *ля мажор*, то есть ближайшие диэзные тональности по квинтовому кругу.

Такой метод развития, кроме мелодико-контрапунктического «прорастания», в общих чертах характерен для раннеклассического симфонизма. Чисто малеровское здесь — контрапунктическая разветвленность, тембровая прихотливость, полидинамика, внезапные динамические всплески, частые изменения темпа. Тонус звучания экспозиции светлый — это мир безмятежности и гармонии. Только хрупкие «бубенчики» намекают — как бы исподволь, мимолетно — на какую-то нереальность, «нездешность» этого света. Их жалобная звончатость быстро гасится в общем жизнерадостном интонационно-образном потоке.

Тем острее и резче воспринимается внезапный, ярчайший и подлинно драматический контраст, который вносит разработка (от ц. 8). Один из исследователей назвал её «страшным сном филистера». Быть может, он не столько страшный, сколько странный. В разработке «участвуют» в той или иной степени все основные мотивы всех тем экспозиции — но в каком неузнаваемо искажённом виде! Как будто все отражается в кривом зеркале. Мягкость и благодушие экспозиции сменяются здесь гротеском, болезненной деформацией.

Средства гротескной трансформации — в основном, чисто оркестровые. Мелодико-ритмические контуры мотивов узнаются слухом, но их темброво-контрапунктический контекст меняется разительно. Оркестровка резкая, дробная, шероховатая. Странно, истонченно-пронзительно, хрупко-одиноко звучит один из мотивов главной партии в высоком регистре солирующей скрипки (от ц. 8, тт. 2–7). Вслед за этим другой мотив переинтонируется в образ пошлого, вульгарного танца, где грубо «выпирают» примитивно-аккордовое сопровождение и утрированно-банальные отыгрыши. В другом разделе кричаще-резко звучат в неестественно высоком регистре гобой, играющие раструбом вверх и удвоенные малым кларнетом *in Esi* кларнетом *in C* (т. 7 после ц. 11). Здесь используются, как правило, немелодические приемы игры на струнных (*col legno*, *glissando*, *pizzicato* на синкопах, флажолеты арфы и так далее). Все это создает эффект фантастического искривления, болезненного искажения, неестественной трансформации.

Вся разработка строится как ряд попыток вырваться из этого «мира кривых зеркал» в прежний мир гармонии. В конце первого гротескного раздела разработки отчаянно, протестующе «вещает» на кульминации слегка измененная основная тема главной партии. Но кульминация срывается, рушится, ничего не достигнув. И как своеобразный «ответ» выплывает на «гудящем», «жужжащем» фоне светлый эпизод в *ля мажоре* (от ц. 10).

Тематизм этого эпизода двойственен: в нем активно «действует» мотив второй заключительной темы экспозиции, но одновременно «предсказываются» и интонации финала. Такой метод «предсказывания» в разработке первой части тематических образований финала вообще типичен для Малера, это один из его излюбленных приемов достижения драматургического единства и целенаправленности.

Светлый колорит разработочного «эпизода-ответа» сохраняется недолго. Постепенно звучность становится все более пронзительной, кричащей. Эпизод обрывается темой вступления (от ц. 12). Её появление в мрачном *ми-бемоль миноре* знаменует собой новый этап разработки: вновь воцарившийся болезненный гротеск вызывает новую волну драматического сопротивления-преодоления. Накал его столь интенсивен, что «ответ» — желаемый прорыв в мир гармонии — просто не мог не появиться. На этот раз он звучит дифирамбически (см. от ц. 16). В «солнечном» *до мажоре* в радостном многоголосии сливаются светлая тема *ля-мажорного* эпизода, предвосхищающая финал (деревянные духовые), попевки из главной партии на фоне звончатого ансамбля ударных (общий тональный план разработки таков: *h — e — C — A — es — f — C — h — D*).

Необыкновенным напором, задором, активностью напоен этот своеобразный гимн свету. Но энергия его, оказавшись недолговечной, внезапно иссякает, гаснет. И в тот же момент опять вспыхивают «бубенцы» вступления (5-й т. после ц. 17), но уже в искаженном виде: вместо чистой квинты флейты интонируют «царапающий» тритон без форшлагов, в «дробном» контрапункте выделяется мрачная ритмо-интонация у труб . Попытки преодолеть уродующую дисгармо-

нию оказались пока тщетными. Это вызывает даже некоторую растерянность. Композитор очень остроумно передал это настроение: инструменты играют как бы вразброд, каждый сам по себе. Но оказывается, что в этом блуждающем контрапункте уже зародилась реприза (5 тт. до ц. 18). Гобой и кларнеты начинают интонировать тему главной партии, правда, в чуждой ей тональности *си* минор и как-то неуверенно, расчлененными мотивами, «растерянно» затягивая последнюю ноту каждой фразы. Поэтому слухом она не выделяется и звучит как бы между прочим, лишь равноправным составным элементом общего разногласия.

И вдруг, будто «спохватившись», оркестр «сосредоточивается», на мгновение замирает (фермата) и — начинает играть согласно. Таким образом, «слышимая», реальная реприза вступает со второй половины (точнее, с последних полутора тактов) главной темы в первоначальной оркестровке, гармонизации и, естественно, основной тональности (от ц. 18). Но Малер, как обычно, лишь на миг (даже в репризе) дал относительно точный повтор. Сразу же после проведения завершающего «осколка» основной темы главной партии в репризе продолжается интенсивное развитие, хотя уже и недраматичное.

В новых вариантных комбинациях звучат производные темы главной партии, «забывшие» о тех странных искажениях, которым они подвергались в разработке. Колорит их вновь стал незамутнённо-ясным и безмятежным. Протяженность связующей партии несколько увеличилась (одиннадцать тактов вместо шести); она вобрала в себя элементы светлой темы из *ля*-мажорного эпизода разработки и в оркестровом уплотнении зазвучала уже не просто радостно, а ликующе, празднично. В подобную же сторону изменился тонус звучания и побочной партии: камерный, обаятельно-пластичный романс (*Lied*) превратился в приподнятый, торжествующий лирический гимн (образно говоря, интимное сольное пение сменилось как бы славильным звучанием целого хора). Заключительная же партия, подобно главной, при некоторых фактурно-оркестровых изменениях сохранила в целом прежний характер.

Несколько настораживает лишь дополнительное «рондо-сонатное» репризное проведение главной партии с предваряющими «бубенцами». То, что Малер замещает здесь основную тему новой производной, воспринимается как нечто естественное: ведь постоянные варианты обновления комплекса неконтрастных тем, из которых составлена главная партия, — это ведущий принцип развития её на протяжении всей первой части симфонии. Другое дело, что выпадает из общего эмоционального контекста репризы сам характер этой новой производной. Наплывший «омраченный» *ми* минор, хрупко-жалобное, приглушенное звучание с внезапными динамическими «выкриками» у отдельных инструментов заставляют вспомнить о разработке. Но это оказывается действительно воспоминанием, а не продолжением разработки. Без всякого перехода и цезур звучность опять становится полнокровной и радостной. И главная партия завершает свой «рондо-сонатный» путь в репризе с ясной безмятежностью. Вторая заключительная тема, следующая за ней, ещё более усиливает просветленность; она звучит неторопливо, элегично-созерцательно, мечтательно, возвышенно.

Но Малер будто не захотел ставить точку на такой открыто романтической ноте, а предпочел добавить к ней лукавую улыбку. Маленькая десятитактная кодетта вся посвящена намеренно шумному любованию «классичностью» образа главной партии: следуют «пробежка» с ускорением основной темы и многократно повторенный, громогласный и «притопывающий» автентический каданс. Первый большой этап симфонического действия завершен, и венчается он незатейливой и веселой шуткой.

В целом драматургия сонатного аллегро Четвёртой симфонии эстетически двойственна. С одной стороны, в ней ясно ощущаются классицистические тенденции: специфический тематизм, достаточная отчетливость структуры формы, уравновешенность её пропорций⁸. Сюда же относится принцип жанрового контраста, на котором основывалось развитие и экспозиции, а также тональная экономность. С другой стороны, этот «классицизм» постоянно и принципиально нарушается.

По завершении сонатного аллегро становится ясно, что конфликт его заключён не между какими-либо темами-образами экспозиции, а между экспозицией и разработкой в целом. Причём драматизм, «вспыхнувший» в разработке, никак не был подготовлен; логика развития экспозиционных музыкальных образов-характеров совершенно «не предсказывала» его. Болезненные иска-

⁸ Малер применил здесь совершенно не свойственный ему прием точного количественного соответствия разделов формы: экспозиция — 101 такт, разработка — 137 тактов, реприза — 101 такт плюс 10 тактов «добавочной» кодетты.

жения, едкий гротеск разработки появились вдруг, внезапно и «переориентировали» становление симфонического действия. Это несколько напоминает романтический (берлиозовско-листовский) принцип образной трансформации, но не тождествен ему, ибо в данном случае не происходит рождения *нового образа*, участвующего в дальнейшем развитии. Гротескный излом у Малера появляется и исчезает внезапно, не оставляя следа. После него трансформированный образ возрождается, подобно фениксу из пепла, в прежнем своём облике безмятежной непосредственности.

Это подтверждает и реприза, в которой, правда, на краткий миг появляется отблеск разработочных искажений, но он немедленно исчезает, гасится, глушится. В эмоционально-образном отношении реприза этого сонатного аллегро лишь усиливает жизнерадостные токи экспозиции, а разработка остаётся загадочным и омраченным «темным пятном». Но у Малера обычно все «загадки» начальных частей симфонического цикла раскрываются только в финале. Так произойдет и на этот раз.

Вторая часть, до минор — скерцо, совсем не веселое и не шутивное. В образном отношении оно более всего продолжает линию разработки первой части: здесь так же главенствует болезненная хрупкость, излом, сумрачность. В черновиках партитуры эта часть имеет подзаголовок «*Freund Hein spielt auf*» — «Старуха-Смерть наигрывает» (образ Старухи-Смерти в немецком фольклоре выполняет функцию, аналогичную образам Лиха, Беды в русском или Полуденницы в чешском фольклоре). В окончательной редакции Малер оставил лишь ремарку в партии солирующей скрипки «*Wie eine Fidel*» («как скрипица»). Именно этот инструмент играет главную роль в создании общего настроения части. Причём эта солирующая скрипка, согласно специальному указанию композитора, настроена на тон выше обычного. Такая скрипка *in D*, лишенная привычной теплой обертоновой вибрации, звучит сухо, безжизненно, призрачно. И этот бесстрастный, какой-то неестественный тембр вторгается в оркестровую ткань скерцо с угнетающей назойливой частотой.

Открывается скерцо двухмотивным вступлением. Первый из них (вызывающий неожиданные ассоциации с началом песни «Заплетися, плетень») — это чрезвычайно простая в мелодико-ритмическом отношении валторновая попевка, как будто заимствованная из детских песенок. На нее наслаивается второй, «сопровождающий» мотив — острые репетиции увеличенного трезвучия с «жалобной» трелью при разрешении (гобой и фаготы). Он сразу вносит нечто дисгармоничное, деформирующее (пример 12).

Пример 12.

Вторая часть. Скерцо. Вступление

12 **In gemachlicher Bewegung (Ohne Hast)**
(В спокойной движении (Не спеша))

The musical score is for the beginning of the second movement, Scherzo, in D minor, 3/8 time. It features three staves: Horns (Hb.), Bassoon (Fag.), and Violin (Vn.). The Horns and Bassoon enter with a series of chords, marked *pp* and *sf*. The Violin plays a melodic line marked *mf*. The tempo is 'In gemachlicher Bewegung (Ohne Hast)'.

Вслед за этим бесконечное плетение пронзительно перекрещивающихся голосов у флейт и кларнетов подготавливает наплыв основного образа, «рефрена» — темы «играющей смерти» (скрипка *in D*). Её однообразное, будто автоматическое кружение напоминает монотонное перпетуум мобиле, безжизненность, внутреннюю неестественность которого подчёркивают нелогичные акценты *forte* или *mezzoforte* в такте с *piano* на сильной доле, а также специфическая лейтгармония (увеличенное трезвучие), навешанная вторым мотивом вступления (пример 13).

Вторая часть. Скерцо. Основной мотив



Форма части—механически «правильная» двойная сложная трёхчастность с весьма развернутым трёхчастным первым разделом. На границах всех крупных разделов неизменно появляется первый мотив вступления. Схематично структуру скерцо можно изобразить так:

(A — B — A) C (A — B — A) C1 (A — B — A).

Все многочисленные «малые» репризы в этой тяготеющей к концентричности форме проведены с неукоснительной тщательностью. Кажущаяся бесконечной педантичная повторность тоже «работает» на создание ощущения странной застылости, скованности, бездушной механистичности.

Это общее впечатление не могут существенно поколебать светлые «островки» скерцо — точно и вариантно повторяющиеся «малые» и большие» трио. Конечно, они вносят определенный контраст, прежде всего, тональный: *до минору* и *соль минору* дисгармоничных образов противостоят здесь *до мажор*, *фа мажор* и *ре мажор*. Кроме того, в них проявляется жанровая природа тематизма всей части — это лендлер. Но если в «рефренных» разделах лендлер неузнаваемо искажен, то в срединных любовно обыгрываются самые «земные», бытовые признаки этого жанра: «скользяще-притопывающие» ритмо-интонации, гармоническая простота и устойчивость; здесь подолгу протягивается оркестровая педаль и тонический органнй пункт, подчас «разбросанный» по регистрам (примеры 14, 15).

Пример 14, 15.

Вторая часть. Скерцо. Лендлерный мотив разработки

14 **Etwas gewächlicher (Немного сдержаннее)**15 **Sich noch mehr ausbreitend (Еще более широко)**

Позитивная роль срединных разделов раскроется в полной мере лишь в дальнейшем, поскольку в них, как ранее и в разработке сонатного аллегро первой части, предвосхищаются некоторые важные тематические элементы заключительной, «выводной» части симфонического цикла, а в пределах самого скерцо и количественно, и качественно всецело доминирует странный, призрачный образ «смерти, играющей на скрипке». Смысл появления такой необычной образности также станет понятным только с введением «всеразъясняющего слова» в песне-финале симфонии.

Третья часть, *соль мажор* — Адажио (*Ruhevoll*) — полна возвышенного, углубленно-поэтического созерцания. Кажется, Малер опять возвращается к миру «устоявшейся» гармонии венского классицизма. Но на этот раз от вдохновенной музыки Адажио веет духом величествен-

ной лирики позднего Бетховена, его последних квартетов и фортепианных сонат⁹. Однако здесь ощущается и влияние мелодически обаятельной *Lied*. А в контексте драматургии симфонии третья часть продолжает линию, намеченную в побочной партии сонатного аллегро первой части.

Композиция Адажио — свободные, сложные вариации, сгруппированные в трёхчастность. Тема вариаций протяженна, структурно завершена и изложена чисто по-малеровски: троекратное проведение (16+20+25 тактов) со все более значительными изменениями — «прорастаниями», где каждый мелодический вариант тематически ярок и весом.

Чрезвычайно впечатляет примененный в изложении темы приём оркестрового *crescendo* и *diminuendo*. Начинается тема в сокращенном струнном составе (без скрипок). У альтов и виолончелей *divisi*, будто из тишины, рождается тихая и строгая неторопливо-широкая мелодия диатонического склада на фоне мерного оstinатного пиццикато у контрабасов (пример 16).

Пример 16.

Третья часть. Адажио. Тема вариаций

16 **Ruhevoll (Спокойно)**
Br., Vlc.

pp espr.

Kb.

Затем с новым выразительным мелодическим вариантом подключаются скрипки, на время становясь ведущими в этом многоголосном хоре мелодизированного контрапункта с тем, чтобы со временем — опять ненадолго — уступить главенство наслоившемуся гобою (пример 17).

Пример 17.

Третья часть. Адажио. Мотив из темы вариаций

17 VI. *espr.*

pp

Кантабилный контрапункт среднего раздела темы завершает строгое аккордово-хоральное пение фаготов, валторн и виолончелей в «обволакивающем» обрамлении (протянутая на доминантовом звуке оркестровая педаль во всех регистрах — первые и вторые скрипки, вторые виолончели и контрабасы). Из этого мерцающего органного пункта и рождается на *ppp* в бесплотно высоком регистре реприза темы. Развитие в ней быстро подводит к негромкой, экспрессивно-сдержанной распетой кульминации. Отсюда начинается симметричное «свертывание», угасание звучности: все прежде восходящие ходы в мелодии сменяются ниспаданием, постепенно «отключаются» инструменты. Тема затухает в мягких, тихих аккордах высокого дерева с флажолетом арфы и неизменного прозрачного, «капающего» пиццикато сопровождения у низких струнных и той же арфы.

Вариации Адажио необычны. С точки зрения эмоциональной окраски, образ темы оказался замкнутым: вдохновенная «гетеанская» созерцательность исчезает с последним её тактом. А далее

⁹ Возможны какие-то аналогии и с ранним Бетховеном. Так, первые такты основной темы *Адажио*, особенно «капающее» оstinато сопровождения, вызывают ассоциации с медленной частью второй фортепианной сонаты Бетховена.

начинают действовать совсем иные эмоциональные импульсы. В первых вариациях характерный волнообразный тип мелодического развертывания, а также сам тонус звучания музыки — открытость, экспрессивность лирического высказывания — заставляют вспомнить о симфонизме Чайковского. Слух иногда схватывает даже родственно-подобные интонационные комплексы. Так, начальные такты первой вариации отмечены почти цитатным сходством со знаменитой темой ариозо Лизы «Ах, истомилась, устала я» из «Пиковой дамы». Но это совпадение не было намеренным — к нему невольно подводило родство исходного музыкального материала.

Такие ассоциации удерживаются сравнительно недолго. В последующих вариациях совершается отход и от тех принципов, которые сложились в лирико-драматическом симфонизме. Начинает вступать в свои права неожиданный в данном случае принцип своеобразного «снижающего» жанрового переосмысления исходного тематизма: каждая последующая вариация все дальше отходит от обобщенной трактовки жанра в сторону жанровой конкретизации и от «пения» — к танцевальности. Темп постепенно ускоряется, четырёхдольность сменяется размером на $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$. Мелькают вальс, тарантелла, галоп... Вариации то очень протяженны, то чрезвычайно коротки, но ни разу не повторяют точно структурные закономерности основной темы¹⁰.

В Адажио отчётливо проявился импульсивный характер формообразования, присущий драматургии малеровских симфоний. Это сказывается не только в том, что вариации подчас будто перебивают друг друга, вторгаются неожиданно, — внезапными контрастами наполняется вся оркестровая ткань. Исчезает мерность движения, появляются малеровские ремарки типа «внезапно новый темп», «опять внезапный переход». Плавные текущие инструментальные голоса рвутся на короткие фразы, темброво дробятся, наполняются «ползущими» хроматизмами. «Вспыхивают» и сразу же низвергаются кричащие кульминации, постоянно меняется количество голосов (например, в тт. 10–11 после ц. 2 без всякой подготовки пятиголосие «срывается» на двухголосие), совершаются резкие модуляции (например, тритоновый сдвиг из *соль минора* в *до-диез минор* в тт. 13–14 после ц. 6).

И также без всяких цезур и подготовок — согласно авторскому указанию, «совершенно внезапно — первоначальный темп вариации» — наступает реприза (восьмая вариация, от ц. 11). Пожалуй, и тематически, и по настроению она более, чем остальные вариации, родственна основной теме (по размерам же она значительно сокращена). Сначала её контуры несколько размываются сохранившейся трёхдольностью, но вскоре устанавливается исходный четный мерный метр и все опять расцветает в проникновенном многоголосном контрапунктическом пении возвышенно-созерцательного склада. Очень тщательно и неторопливо оформляется завершение вариации-репризы. Последние звуки парят, истаявают, замирают еле слышные «капли» контрабасового пиццикато...

И вдруг, будто подстегнутые авторской ремаркой «вперед», громоподобно обрушиваются на *fff* сверкающие фигурации у всех струнных *divisi* арфы на светлой *ми*-мажорной педали (деревянные, валторны, контрабасы, поддержанные ещё литаврами и треугольником). Как будто распахнулся занавес, скрывавший невиданно прекрасный мир. Это кода Адажио. Она не столько посвящена завершению прошедшего, сколько «предсказывает» то, что должно вскоре наступить. Четырьмя валторнами торжественно провозглашается начало темы финала (см. 6 тактов до ц. 13) (пример 18).

Пример 18.

Третья часть. Адажио. Кода (начало темы вступления финала)



А все интонации собственно Адажио служат для неё своеобразным окружением. *Ми* мажор этой темы предвосхищает тональность окончания финала.

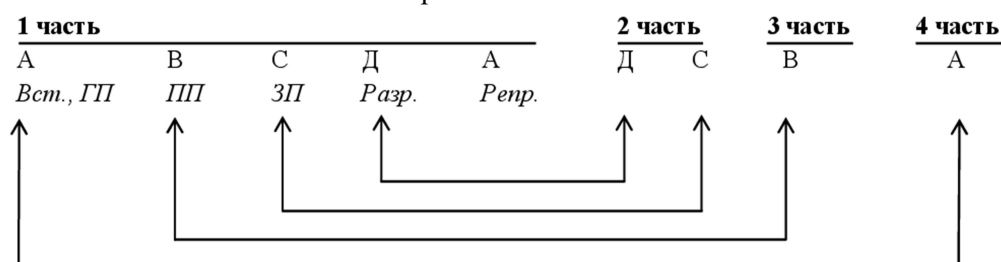
После такого апофеозного потрясения заново повторяется «ритуал прощания». Звучность постепенно затихает, гасится и замирает на *ре*-мажорном аккорде высокого дерева, окутанном

¹⁰ Грани вариаций по партитуре: первая — от ц. 2, вторая — от ц. 4, третья — от ц. 6, четвёртая — от ц. 9, пятая — 17-й такт после ц. 9, шестая — 8 тактов до ц. 10, седьмая — от ц. 10, восьмая — от ц. 11.

мерцающими флажолетами скрипок *divisi*, с тем чтобы разрешиться в *соль-мажорную* тонику уже в финале, который следует за Адажио без перерыва.

Финал (*соль мажор — ми мажор*) — кульминация цикла. Из песни родилась симфония, и ею она завершается. Обычно финалы-кульминации у Малера грандиозны, отличаются особо острым драматизмом, сложностью и протяженностью формы, чрезвычайной объемностью и многоплановостью использованных выразительных ресурсов. В Четвёртой симфонии все иначе. Финал здесь — при всей его интонационно-тематической концентрированности, драматургической важности — это камерная, «кроткая», внешне идиллическая кульминация. Тематически он более всего близок вступлению и главной партии первой части (тема вступления вообще целиком переходит в финал).

Таким образом, несмотря на тональную разомкнутость, в целом выявляется строгая организованность и закругленность драматургического становления в пределах симфонического цикла. Каждая из трех последних его частей представляет собой своеобразный сложно переинтонированный и структурно завершённый «вариант» того или иного раздела сонатного аллегро первой части. Схематично это можно изобразить так:



Композиция самого финала укладывается в обычную для старонемецких духовных песен строфическую форму со вступлением, припевом хорального склада и оркестровыми интерлюдиями. Вступление, тему которого столь торжественно проскандировали валторны в коде Адажио, звучит светло, незатейливо и одновременно чуть-чуть таинственно (пример 19).

Пример 19.

Четвёртая часть. Вступление

19

Sehr behaglich (Очень спокойной)



Мелодический рисунок здесь несложен, но немного хрупок из-за «чирикающих» форшлагов, трелей (скрипки), задержаний; кристальная прозрачность фактуры с колыхающимися, зыбкими, «баюкающими» фигурациями виолончелей и арф, тянущейся на однотоновой педали (валторна, потом английский рожок), создают ощущение какой-то сказочной «нездешности», нереальности этой безмятежной простоты.

Вступивший высокий женский (мыслится — детский) голос также, согласно специальной малеровской оговорке в партитуре, «должен иметь светлое, детское выражение без всякого оттенка пародии!». Он действительно звучит наивно, простодушно; лишь краткие теневые блики изредка на миг омрачают его: в мелодии проскальзывает то увеличенная кварта (тт. 7–8 от ц. 1, на словах «*im Himmel!*»), то уменьшенная квинта (т. 9 от ц. 1, на словах «*Sanftester Ruh'*»), появляется намек на одноименный минор (2 тт. перед ц. 2) (пример 20 — начало темы) (пример 21 — 8 тактов с «омрачением»).

Четвёртая часть. Основная вокальная тема

20

Wir ge- nie- ßen die himm-
li- schen Freu- den, drum tun wir das Ir- di sche mei- den

Четвёртая часть. Мотив вокальной темы

21

Ruh', in Sanf- te- ster Rur'!

Завершается вокальная строфа хоральной фразой-припевом (заимствованной из пятой части Третьей симфонии), символизирующей благоговейное созерцание «небесных радостей» (пример 22).

Четвёртая часть. Мотив вокальной темы

22 **Plötzlich zurückhaltend (Внезапно замедляя)**

Sanct Pe- ter im Him- mel sieht zu'.

Вслед за этим следует оркестровая интерлюдия на материале темы вступления первой части симфонии. Но на этот раз звучание её не хрупко-нежное, а острое, пронзительное, кричащее. Оно как-то «не вяжется» с идилличностью вокального раздела, производя впечатление резкого и неожиданного диссонанса. Так звучат интерлюдии после каждой из четырёх строф финала. Подчас это приводит к драматизации, интонационному накалу и вокального раздела (вторая строфа, от ц. 5). Но хорально-благодный припев и невозмутимо-ясная вступительная тема финала возвращают пению его инфантильную безмятежность. А оркестровые интерлюдии остаются драматически-напряжёнными «вставками», контрастирующими, несмотря на тематическое родство, со всем окружающим.

Причина внедрения дисгармоничного образа — переинтонированной реминисценции — становится понятной благодаря словесному повествованию, тексту песни, который совсем не однозначен.

Характерно уже само название песни — «Райское житье», или «Мы вкушаем небесные радости». Второе название совпадает с начальной фразой текста. Казалось бы, в ней и заключается философское резюме всего произведения, в котором «ребёнок в своей детской невинности... объясняет, как все задумано» (Малер). Фабульная суть текста — райская жизнь в представлении ребёнка. Там, в раю, все прекрасно: в садах и огородах растут чудесные фрукты и овощи, никто не запрещает бегать по грядкам, срывать и есть яблоки. Всегда готов там вкусный стол: в погребах полно пива, ангелы небесные пекут хлеб, святой Лука режет быка для сочного жаркого, другие святые жарят, варят да полные миски накладывают. Ешь — не хочу! А тем временем «святая Цецилия со своими родственниками — отличными придворными музыкантами» — ублажают слух замечательной музыкой. И звучит сладкогласное ангельское пение, «чтоб все пробуждалось для радости» — таков вывод этого наивного фантазирования. Сюжет внешне незатейливый и «улыбчивый».

Но Малер не зря поставил ремарку «без всякого оттенка пародии!», не случайно говорил о «пугающей и страшной безоблачности» мира Четвёртой симфонии. Смысл детского повествова-

ния отнюдь не смешон: ведь это — райская жизнь глазами *голодного* и *обездоленного* ребёнка. Потому-то в этом раю так много «гастрономических» утех, свободных игр и радости — всего того, чего так недостает детям в реальном мире. По первоначальному плану композитор намеревался ввести в симфонию ещё одну песню — «Земная жизнь», где уже «в открытую» повествуется о голодной смерти ребёнка. Но не сделал этого, сочтя, очевидно, что и без «лобовой» конкретизации всем будет понятен драматизм ситуации, когда святые детские грезы в жажде прекрасного и доброго находят выход только в трогательных картинах потусторонней, загробной жизни, где «все не так, как у нас».

Трагический в своей основе текст финала преподносится в светлом, трогательно-наивном интонационном «облечении». Этот внутренний, подспудный диссонанс и вызывает драматичные, «кричащие» интерлюдии — будто авторские комментарии «по ходу действия». Они настойчиво призывают слушателя обратить внимание на поразительное несоответствие смысла текста и звучания, на иллюзорный характер безмятежности. Трудно согласиться с некоторыми исследователями, утверждающими, что финал Четвёртой симфонии Малера есть сосредоточение «мягкого юмора» или «полугротеска». Скорее он содержит в себе горький упрек миру, в котором понятия «детство» и «голод» совместимы. Малер не смеется, не иронизирует, а «взывает к сердцу человечества» (вспомним знаменитый возглас из любимого Малером романа Достоевского: «За что страдает дитё?»).

В связи с этим становятся понятными все предшествующие «загадки» становления симфонического цикла: неожиданные образные сдвиги в сторону болезненного искажения, гротеска в разработке сонатного аллегро первой части, «смерть, играющая на скрипке» в скерцо, вспышки нервности, импульсивного драматизма вариаций Адажио, нереальная апофеозная лучезарность его коды и, наконец, смысл появления такого необычного, камерного, «кроткого» финала.

Проблема гармоничного и дисгармоничного, прекрасного и уродливого, конкретизированная в финале как идиллия и внутренний трагизм, так и осталась на уровне постановки. Выход в иллюзию «райского житья» — это не апофеоз преодоления, не разрешение проблемы, а лишь констатация ситуации реальной действительности. «Единственная симфония-идиллия, созданная Малером, — это, в сущности, псевдоидиллия, по самому художественному замыслу своему иллюзорная, обманчивая. Над нею беспечно звенят бубенцы и свирели, а где-то в глубине льются слёзы униженных и оскорбленных»¹¹. Это «псевдо» порождается, прежде всего, тем, что становление конфликта, намеченного в первой части произведения, решается Малером весьма необычно. В открытый текст идиллического по смыслу повествования, не имеющего никакого внутреннего противоречия, постоянно врывается как бы извне резко, подчас гротескно деформирующее начало, своего рода подтекст, драматичная авторская реакция по поводу повествуемого. Это сообщает целому драматургии черты двуплановости: текст — подтекст, которые в ходе становления так и не находят совместного компромиссного решения¹². И в результате никакого вывода-утверждения Малер в данном случае и не предлагает, мучительный вопрос «за что страдает» повисает в воздухе. Все выносится на суд слушателя, всего человечества. Так что, несмотря на камерность, Четвёртая симфония вполне по-бетховенски обращена к миллионам. Финал её угасает в сказочном, созерцательно-отрешенном, инфантильном просветлении *ми мажора*. Прекрасная иллюзия гармонии венчает симфонический цикл.

Малер уходит от решения актуальной нравственно-этической, скорее, нравственно-социальной проблемы, поставленной в симфонии, поскольку она представлялась ему неразрешимой. И этот уход в фольклорно-поэтическую утопию был в этой ситуации единственно возможным честным ответом для творца, сердце которого всегда было исполнено любви к людям.

¹¹ Розеншильд К. К. Густав Малер. Москва : Музыка, 1975. С. 169.

¹² Такая двуплановость драматургии станет весьма распространенной в произведениях всех видов искусства XX века. Это ещё одно из прозрений Малера в будущее.