

**DANIEL RAISKIN , EWA MARCINIEC , Staatsorchester Rheinische Philharmonie ·
Boys & Ladies of the Mainz Cathedral Choir
Posthorn Solo: Peter Mönkediek**

"GUSTAV MAHLER · Symphony No. 3 in D Minor"



**ЗЕМНОЕ И ВЕЧНОЕ
Третья симфония Густава Малера**

*Для меня написать симфонию – значит всеми
средствами существующей музыкальной техники построить
мир.*

*Г. Малер (из «Воспоминаний о Густаве Малере»
Натали Бауэр-Лехнер)*

*„...Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen
Technik eine Welt aufbauen.“ G. Mahler
(Aus „Erinnerungen an Gustav Mahler“ von Natalie Bauer-Lechner)*

*Я убежден, что если бы у Бога потребовали дать
программу к созданному им «миру» – он тоже не смог бы
сделать это.*

Г. Малер (из письма к Альме Шиндлер от 19 декабря 1901 г.)

*«Ich bin nämlich überzeugt, wenn Gott aufgefordert
würde, sein Programm zur »Welt«, die er geschaffen, zu
geben, könnte er es ebensowenig.»*

G. Mahler

(Aus dem Brief an Alma Schindler vom 19 Dezember 1901)

Композитор, осмелившийся на столь открытое «соперничество» с Богом, – был еще и великим дирижером: с его именем связана целая эпоха в истории искусства дирижирования. За дирижерским пультом Густав Малер с жертвенной преданностью служил Моцарту и Бетховену, Вагнеру и Брукнеру, Верди и Чайковскому... Малер-дирижер поистине *воссоздавал* шедевры классиков и современников – как если бы он был их соавтором, сотворцом.

Известный афоризм Фридриха Шеллинга: «Архитектура – это музыка в пространстве, как бы застывшая, окаменевшая музыка» (**Friedrich Schelling "Die Architektur ist die erstarrte Musik."**) – Малер «переводил» на свой дирижерский язык: *музыка – это архитектура во времени, подвижная, текучая архитектура*. И, соответственно этому пониманию, возводил грандиозные храмы симфоний и опер в присутствии тысяч зрителей-слушателей. Он не обводил рабской ученической рукой контуры чужих чертежей, он *строил* по чертежам великих «архитекторов». И сам этот *процесс* строительства музыкальной формы, то есть ее развертывания во времени, для Малера был бесконечно важнее конечной цели – совершенной формы-кристалла, в которую отливается в сознании слушателя отзвучавшее произведение.

Собственно, именно в этом и состоял наиважнейший вклад Малера в эстетику и художественную практику дирижирования. Малер не был первым дирижером-интерпретатором в истории музыкального исполнительства: фундамент дирижерского искусства был прочно заложен Вебером и Берлиозом, Вагнером и Листом, Рихтером и Бюловым. Но Малер первым глубоко осознал вагнеровскую боязнь *формы-кристалла* и последовательно претворял концепцию *формы-процесса* как дирижер и как композитор. Когда Малер управлял исполнением своих симфоний, он счастливо соединял в одном лице музыкального архитектора и инженера-строителя, исполнявшего «архитектурный» проект непосредственно в концертном зале. Уже после смерти Малера об этом заговорили крупнейшие теоретики – Эрнст Курт (**Ernst Kurth**) в монографии о Брукнере (**Bruckner**) (1925) и Борис Асафьев в книге, прямо так и озаглавленной: «Музыкальная форма как процесс» (1930). (**Boris V. Assafjew – „Die musikalische Form als Prozess“ 1930**)

Добавим, что само становление и утверждение концепции симфонии Малер осуществлял на страницах партитуры посредством постепенного *вызревания* и преобразования собственно музыкальных тем – опять-таки *процесса*, происходящего во время исполнения, в присутствии слушателей.

Имя Вагнера в связи с Малером чаще всего возникает тогда, когда говорят об осуществленных Малером-дирижером образцовых постановках вагнеровских опер – «Лоэнгрин» (**Lohengrin**), «Тристана и Изольды», (**Tristan und Isolde**) тетралогии «Кольцо нибелунга» (**Der Ring des Nibelungen**). Но не менее важно, какие решительные выводы сделал Малер-композитор из суждений Вагнера о будущем симфонии и инструментальной музыки в целом. Напомним эти категорические высказывания молодого Вагнера (**Wagner**) о Девятой симфонии: «В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во *всеобщее искусство*. Эта симфония – человеческое евангелие искусства будущего...» («Произведение искусства будущего», 1849).

(«**Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur gemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft.**» **Das Kunstwerk der Zukunft 1849**)

В том же 1849 году Вагнер заканчивает другую основополагающую статью «Искусство и революция». ("**Die Kunst und die Revolution**")

На титульном листе рукописи Вагнер делает многозначительную надпись. Он спорит с известной фразой Генриха Гейне: «Там, где кончается слово, там начинается музыка.» (**“Musik beginnt da, wo Worte enden.“ (Heinrich Heine).**)

Вагнер полагает, что Бетховен своей Девятой симфонией доказывает обратное: там, где музыка бессильна, на помощь ей приходит слово.

А вот строки из письма Малера Артуру Зейдлю (**Arthur Seidl**) от 17 февраля 1897 года: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь "Слово" в качестве носителя моей музыкальной идеи. Так же, вероятно, было и с Бетховеном в его IX симфонии...».

(«Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das «Wort» als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß. – So ähnlich muß es Beethoven bei seiner IX. Gegangen sein...»)

Натали Бауэр-Лехнер (австрийская альтистка, приятельница Малера со времен обучения в Венской консерватории) приводит в своих воспоминаниях высказывание композитора: «Идея ввести в мою Вторую симфонию слово и человеческий голос, чтобы меня поняли, – это настоящее Колумбово яйцо. Жаль, что у меня еще нет этого в Первой! В Третьей я уже больше не стесняюсь».

(Das war das Ei des Kolumbus, daß ich in meiner Zweiten Symphonie mit dem Wort und der menschlichen Stimme einsetzte, wo ich es, um mich verständlich zu machen brauchte. Schade, daß mir das in der Ersten noch gefehlt hat! In der Dritten geniere ich mich aber nicht mehr...“)

В письме к Фридриху Лёру (**Friedrich Löhr**) от 17 августа 1895 года композитор сообщает: «Лето принесло мне Третью – может быть, это самое зрелое и своеобразное сочинение из всего, что я до сих пор сделал». (**«...Der Sommer brachte mir die III. – wahrscheinlich das Reifste und Eigenartigste, was ich bisher gemacht.»**) Лето вообще было наиболее плодоносным временем года для Малера, освобождавшегося в отпуске от ежедневных дирижерских обязанностей, от целиком поглощавшей его внимание «чужой» (не его собственной!) музыки.

На этот раз Малер проводил отпуск в Штайнбахе (**Steinbach am Attersee**)– горном курорте в Верхней Австрии, где величественная природа «участвовала» в созидании новой симфонии. Гостивший у Малера Бруно Вальтер (**Bruno Water**) вспоминал: «По дороге к его дому, когда мой взгляд упал на горы, достойные преисподней, на суровые утесы, служившие фоном столь уютного в остальном пейзажа, Малер сказал мне: “Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил”. И он тотчас заговорил о построении первой части, вступление которой носило в набросках название “Что мне рассказывают скалистые горы”».

(«Als mein Blick auf unserem Wege nach seinem Haus auf das Höllengebirge fiel, dessen starre Felsenwände den Hintergrund der sonst so anmutigen Landschaft bilden, sagte Mahler: «Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen – das habe ich schon alles

wegkomponiert»; und er sprach sofort vom Aufbau des ersten Satzes, dessen Einleitung in der Skizze den Titel trug *Was mir das Felsgebirg erzählt*. «)

И это не было метафорой: покидая небольшой деревянный «домик для сочинения», стоявший у озера, Малер уходил в горы и слушал, слушал... К концу августа 1895 года все части симфонии, кроме первой, были записаны в партитуре. Но, чтобы «услышать» горы, одного лета Малеру показалось недостаточно: первая часть симфонии была завершена лишь летом следующего 1896 года.

Если в финале Второй симфонии на слова оды Фридриха Клопштока «Ты воскреснешь, да воскреснешь...» (**Friedrich Klopstock «Aufersteh'n, ja auferstehn wirst du...»**) Малер воспел вечную жизнь творческого духа, по-своему разрешив проблему личного бессмертия, то в Третьей симфонии перед нами высится «грандиозная концепция неумирающей жизни Всего, концепция неиссякаемости творческой силы природы, создающей и низшее, и высшее» (Инна Барсова).

Не случайно другой автор роняет неожиданное, на первый взгляд, но меткое замечание: «Третья – это ведь тоже своеобразная, очень молодая, но вполне зрелая и совершенная “Песнь о земле”» (**Das Lied von der Erde**) (Константин Розеншильд) (**Konstantin Rosenschild**).

С той лишь разницей, добавим, что прощальный опус Малера освещен лучами предзакатного солнца, а в Третьей торжествует «полдненное светило», торжествует неодолимый оптимизм юности.

В письме к Фридриху Леру от 29 августа 1895 года Малер пишет: «Моя новая симфония будет длиться примерно полтора часа: все в ней выдержано в большой симфонической форме...» («**Meine neue Symphonie wird circa 1 ½ Stunden dauern – es ist alles in großer Symphonieform.**») и далее сообщает программу симфонии, заимствуя ее название «Веселая наука» («**Die fröhliche Wissenschaft**») у Фридриха Ницше (**Friedrich Nietzsche**). Вот фрагмент из предисловия Ницше к его книге: «“Веселая наука” означает сатурналии духа, который терпеливо восстает против страшного долгого гнета... веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы... Человек должен иногда верить, что ему известен ответ на вопрос, зачем он существует».

(„Fröhliche Wissenschaft“: das bedeutet die Saturnalien eines Geistes, der einem furchtbaren langen Drucke geduldig widerstanden hat ... eine Lustbarkeit nach langer Entbehrung und Ohnmacht, das Frohlocken der wiederkehrenden Kraft...Der Mensch muß von Zeit zu Zeit glauben, zu wissen, warum er existiert...“)

Композитор ищет ответ в окружающей его природе, в человеческом сердце. По первоначальному авторскому плану симфония должна была состоять из семи частей:

- I. Лето шествует вперед
- II. Что рассказывают мне цветы на лугу
- III. Что рассказывают мне звери в лесу
- IV. Что рассказывает мне ночь (контральто соло)
- V. Что рассказывают мне утренние колокола (женский хор с контральто соло)
- VI. Что рассказывает мне любовь
- VII. Райское житье (сопрано соло; часть юмористическая).

Symphonie Nro. III
«DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT»
Ein Sommermorgentraum

- I. Der Sommer marschiert ein.**
- II. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.**
- III. Was mir die Tiere im Walde Erzählen.**
- IV. Was mir die Nacht erzählt. (Altsolo).**
- V. Was mir die Morgenglocken erzählen (Frauenchor mit Altsolo).**
- VI. Was mir die Liebe erzählt.**
 Motto: «Vater sieh an die Wunden mein!
 Kein Wesen laß verloren sein»
 (Aus des Knaben Wunderhorn)

- VII. Das himmlische Leben.**
(Sopransolo, humoristisch).

В окончательном виде в Третьей симфонии осталось шесть частей; предполагаемая седьмая часть в нее не вошла, став вскоре финалом Четвертой симфонии. Позднее Малер снял приведенную программу (в самом деле, уж если сам Господь не может «объяснить» созданный им мир, то негоже и композитору «разжевывать» свою симфонию для слушателя). Тем более, что «начиная с Бетховена, нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы» („...**von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat.**“) – так сам Малер очертил вклад Бетховена, впервые пронизавшего симфонию дыханием больших общечеловеческих, философских идей. Не случайно Малер снял заглавие «Веселая наука», слишком далекое от драматического содержания симфонии. Но главная мысль Ницше – о противостоянии неподвижной косной природы и творческого духа – обрела в симфонии вторую жизнь.

Впрочем, письма Малера к друзьям полны замечаний, раскрывающих авторский замысел. «... Мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая охватывает все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви! ... Моя симфония должна стать чем-то таким, чего еще не слышал мир! В ней вся природа обретает голос» (из писем к Анне фон Мильденбург от 1 и 6 июля 1896 года).

(«... Und so bildet mein Werk eine alle Stufen der Eentwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. – Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert bis zur Liebe Gottes! ... Meine Symphonie wird etwas sein, was die Welt noch nicht gehört hat. Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimes, was man vielleicht im Traume ahnt.») (Aus Mahlers Briefen an Anna von Mildenburg vom 1. und 6. Juli 1896)

Здесь обратим внимание на то, что сам композитор называет свой опус «музыкальной поэмой» и продолжает: «Название “симфония”, которое я ей даю, собственно говоря, неточно, потому что традиционная форма в ней совершенно не выдержана» (из воспоминаний Натали Бауэр-Лехнер).

(„Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts halt sie sich an die herkömmliche Form.“) (Aus „Erinnerungen an Gustav Mahler“ von Natalie Bauer-Lechner)

Первая часть почти равна по длительности остальным частям симфонии вместе взятым. По предписанию композитора она должна отделяться от следующего за ней менуэта значительной паузой (eine grossere Pause) или даже антрактом. Тем самым Малер делил симфонию на два равновеликих раздела (Abteilungen).

В грандиозной **первой части (Kraftig. Entschieden)** – ее необычная форма с трудом может быть втиснута в рамки рондо-сонаты – оживают образы «природы, бурно ломающей льды, выходящей из берегов» (Иван Соллертинский). Трагические коллизии оттеняются героическими взлетами, экстатические взрывы – минутами спокойного созерцания. Доминирующий в первой части марш подчас неузнаваемо меняет обличье. Начавшись в экспозиции как фантастическое шествие Пана (по словам Малера, «здесь толпятся сатиры и тому подобные грубоватые обитатели лесов и гор») («...**vielmehr treiben sich Satyrn und derlei derbe Naturgesellen herum**»), марш обретает героическую поступь – в ней Рихарду Штраусу не случайно привиделись первомайские рабочие колонны. В разработке марш гротескно преобразуется: шествие теряет торжественность, растворяясь в карнавальном веселье уличной толпы. Валторны и трубы, словно стараясь перекрыть друг друга, затевают площадное действо, звучат разухабистые песенки-куплеты, сопровождаемые топотом батареи ударных. Малер охотно иронизировал по поводу «небезупречности» собственного вкуса: «А что я не могу в своих сочинениях обойтись без банальностей, – это уже общеизвестно. Но теперь они переходят все дозволенные границы... Порой можно подумать, что находишься в кабаке или в конюшне».

(«**Daß es bei mir nicht ohne Trivialitäten abgehen kann, ist zur Genüge bekannt. Diesmal übersteigt es allerdings alle erlaubten Grenzen, «Man glaubt manchmal, sich in einer Schenke oder in einem Stahll zu befinden.»**»)

В репризе марш сбрасывает гротескные одежды; триумфально звучит тема вступления, замыкая гигантскую симфоническую форму. Заключительный парад-алле «героев» пьесы – то есть музыкальных тем – окрашивает коду в откровенно буффонные тона.

Вторая часть (Tempo di menuetto. Sehr massig) – грациозный менуэт. «Это – самое беззаботное, что я вообще написал, такое беспечное, неомраченное, какими могут быть только цветы...» (Малер, по воспоминаниям Н. Бауэр-Лехнер).

(«**Es ist das Unbekümmertste, was ich je geschrieben habe**», so Mahler zu Bauer-Lechner, »so unbekümmert, wie nur Blumen sein können. Das schwankt und wogt alles in der Höhe aufs leichteste und beweglichste, ohne Schwere nach unten in der Tiefe, so wie die Blumen im Winde auch biegsam und spielend sich wiegen. Freilich bleibt es nicht bei der harmlosen Blumenheiterkeit, sondern plötzlich wird alles furchtbar ernst und schwer, wie ein Sturmwind fährt es über die Wiese und schüttelt Blätter und Blüten, die auf ihrem Stengel wimmern«.)

Снова перед нами рондо: безмятежный рефрен (собственно менуэт), в котором проглядывают очертания главной темы первой части, оттеняется цепью причудливых и более быстрых танцев в средних эпизодах (в них заметны ритмы тарантеллы и чардаша). Малер избегает буквальных повторов, все темы менуэта варьируются – собственно, об этом говорит авторская ремарка ко второй части: «immer sich reicher entfaltende Variation» («все более щедро раскрывающиеся вариации»).

Третья часть (Comodo.Scherzando. Ohne Hast) – скерцо в сложной трехчастной форме. (Обрамляет скерцо инструментальная версия песни «Смена караула летом» ("Ablösung im Sommer") из «Четырнадцать песен юношеских лет» («Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit») на слова из «Волшебного рога мальчика» («Des Knaben Wunderhorn»)).

И снова поражает разнообразие вариаций этого песенного образа в крайних разделах. В середине, в мягком, безыскусном наигрыше почтового рожка неожиданно возникает мотив популярного испанского танца – арагонской хоты. Внезапно вторгающаяся стремительная кода вносит драматический перелом в плавное течение скерцо.

Именно первые три части симфонии давали повод для упреков в невыдержанности стиля. В самом деле – тарантелла, чардаш, хота, уличные песенки, «кабацкие» мелодии... Да еще рядом с шубертианством, приправленным вагнеровскими гармониями, рядом с «заглядыванием за горизонт» к нововенцам (Малера справедливо считают их предтечей). Малер не боится обвинений в стилистической пестроте, он (как до него Чайковский, как после него Шостакович) не чурается так называемых «банальностей». Время доказало его правоту: то, что прежде презрительно именовали «эkleктикой», – сегодня в эстетике постмодерна обернулось солидной терминологией: «полистилистика», «коллаж» ...

Четвертая часть (Sehr langsam. Misterioso) впервые обращена к человеку. Впервые вступает голос – контральто соло. «И первое *слово* в симфонии раздается именно здесь: “O, Mensch!”. Человек, еще беззащитный перед всеисильной полуночью-природой ... одинокий перед бездонным миром, перед всей скорбью мира» (Инна Барсова). Четвертая часть написана в строфической форме, продиктованной стихотворением Фридриха Ницше (**Friedrich Nietzsche**) из его философской поэмы «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra»)

О, внемли, Человек, тому,
 Что скажет Полночь:
 «Глубокий сон сморил меня,
 От сна я теперь очнулась.
 Мир так глубок, что
 День не мог и помыслить.
 Глубока скорбь Мира, но
 Всякая радость стремится к Вечности.
 Скорбь шепчет: сгинь,
 А радость рвется в отчий дом –
 Всякая радость стремится к Вечности»

«O Mensch! Gib Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 »Ich schlief! Ich schlief!
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer, als der Tag gedacht!
 Tief ist ihr Weh!
 Lust – tiefer noch als Herzeleid!
 Weh spricht: Vergeh!

**Doch alle Lust will Ewigkeit –,
– Will tiefe, tiefe Ewigkeit!«**

Пятая часть (Lustig im Tempo und keck im Ausdruck) открывается утренним благовестом, возвещающим наступление дня. Все залито солнечным светом. Под аккомпанемент хора мальчиков, имитирующего колокола («бим-бам-бим-бам») (**Bimm – bamm – bimm - bamm**) и оркестра, в котором доминируют высокие духовые, поддержанные колокольчиками, арфой и треугольником, женский хор поет наивную детскую песенку о небесной радости из «Волшебного рога мальчика» («**Des Knaben Wunderhorn**») – «**Es sungen drei Engel**» («Три ангела пели»). Музыка этой части перекликается с будущей Четвертой симфонией. Рассказ о прегрешениях и страданиях Петра в диалоге контральто соло и хора окрашен в сумрачные тона, а благоговейное удивление перед силой и милостью Бога передано в хоральных эпизодах, напоминающих литургическую музыку.

Три ангела пели сладостную песнь
На небесах в радостном блаженстве.
Они громко ликовали, что
Петр освободился от греха!

И когда Иисус совершал вечерю
С двенадцатью учениками, он спросил:
«Почему ты стоишь здесь? Когда я
Смотрю на тебя, ты плачешь обо мне».

«Как мне не плакать, добрый Господь?
Я нарушил десять заповедей,
Я брожу, громко стеля:
Помилуй меня, Господи!»

«Если ты нарушил десять заповедей,
Пади на колени и молись Господу,
Возлюби Господа навсегда
И ты достигнешь небесной радости»

Небесная радость – благословенный град.
Небесная радость, которой нет конца,
Дарована Петру через Иисуса,
Через Христа все приходят к блаженству.

«Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,

mit Freuden es selig in dem Himmel klang.
 Sie jauchzten fröhlich auch dabei:
 daß Petrus sei von Sünden frei!

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
 mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
 da sprach der Herr Jesus: »Was stehst du denn hier?
 Wenn ich dich anseh', so weinest du mir!«

»Und sollt' ich nicht weinen, du gütiger Gott?
 Ich hab' übertreten die zehn Gebot!
 Ich gehe und weine ja bitterlich!
 Ach komm' und erbarme dich über mich!«

»Hast du denn übertreten die zehen Gebot,
 so fall' auf die Knie und bete zu Gott!
 Bete zu Gott nur alle Zeit,
 so wirst du erlangen die himmlische Freud'!«

Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt,
 die himmlische Freud', die kein End' mehr hat,
 die himmlische Freude war Petro bereit't
 durch Jesum und Allen zur Seligkeit!

Clemens Brentano und Archim von Arnim (Hrsg .)
Aus »Des Knaben Wunderhorn« (1805-1808)

Биограф Малера Пауль Штефан (**Paul Stefan**) справедливо заметил, что у Малера «жизнь начинается на улице, а кончается в бесконечности» («...**Erlebnis des Weltalls beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen...**»)

Вершина симфонии, медленный ре-мажорный **финал (Langsam. Ruhevoll. Empfundem)** – торжественный инструментальный гимн во славу Божию, гимн всепоглощающей Любви («Бог есть Любовь»). Подлинное преображение претерпевает повелительная главная тема вступления симфонии – здесь она звучит в одухотворенном пении струнных, царственном и спокойном. Долгое восхождение к заоблачным высям духа – тернистый путь, омраченный горестными воспоминаниями об утратах. Венчает этот путь монументальный апофеоз – одна из самых прекрасных, величественнейших страниц мировой симфонической музыки. Сверкающая медь, мощный полнозвучный струнный хор утверждают кредо, провозглашенное в предыдущей пятой части: «Через Христа все приходят к блаженству».

Иосиф Райскин