

Вишинський В. В.

## «ADAGIETTO» П'ЯТОЇ СИМФОНІЇ ГУСТАВА МАЛЕРА: ТЕМП ЯК ФАКТОР СМИСЛО- І ФОРМОТВОРЕННЯ

У своїй монографії про Густава Малера Джон Карр, завершуючи огляд «Scherzo», третьої частини П'ятої симфонії композитора, запитує: «Відступить музика до мороку першого розділу, чи, доклавши зусиль, піднесеться над ним назавжди? Результат усієї симфонії зависає у повітрі. Потім рух прискорюється, і відповідь стає чіткою – або могла б стати чіткою, якби не проблема “Adagio”»<sup>1</sup>. Слова вченого стосовно «Adagio», на перший погляд, можуть видатися дивними – яку проблему становить невелика частина, яка вміщується на двох з половиною аркушах «кишенькової» партитури? Виявляється, становить, і навіть значу.

1907 року Г. Малер виконав «Adagio» поза циклом, створивши цим прецедент, чим повною мірою скористалися у 70–80-х роках, коли ця частина симфонії стала самостійним опусом, матеріалом для різних хореографічних постановок (концепцій), використовувалася як саундтрек до фільму та ін. У цих нових умовах «Adagio» обтяжувалося додатковими смислами, унаслідок чого семантичне поле твору змінювалося, часом дуже суттєво<sup>2</sup>. Парадокс полягає в тому, що, повертаючись у симфонічний цикл, музика цієї «пісні без слів» (як назвав «Adagio» К. Флорос<sup>3</sup>) не звільнялася від «нав'язаних» їй смислів та асоціацій, вони ставали притаманними їй ніби за інерцією. Особливу роль у цьому процесі семантичних трансформацій відіграв фільм Л. Вісконті «Смерть у Венеції», завдяки якому невелике «Adagio» стало своєрідною візитною карткою Г. Малера, до того ж, закріпилося у свідомості масового глядача в тому емоційному, образно-смысловому наповненні, яке запропонував режисер. Як зауважив Л. Мітччкіе, своїм шедевром Л. Вісконті виражає не ностальгію за «втраченим часом», а «тривожне усвідомлення занепаду світу, якому нічого не залишається, як зворушуватися власною агонією»<sup>4</sup>. Так трактоване й «Adagio», яке доповнило, посилило візуальний ряд<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Carr J. Mahler: A Biography / J. Carr. – Woodstock & New York : The Overlook Press, 1999. – P. 130.

<sup>2</sup> Досить різка метаморфоза відбулася з «Adagio» після того, як його виконав Л. Бернстайн на похоронах С. Кузевицького й Р. Кеннеді: замість світлої альтернативи «Жалобному маршу» (перший розділ симфонії) воно стає невід'ємною частиною поховального ритуалу з типовими для нього станами (оплакування, сум, екзистенціальна розгубленість). Як зазначала Ю. Крейніна, після смерті самого Л. Бернстайна багато диригентів вшанували його пам'ять виконанням малерівського «Adagio» (Крейніна Ю. О границях свободи в інтерпретації музикального тексту: Adagio из Пятой симфонии Густава Малера; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Mahler\\_Adagio.htm](http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagio.htm)).

<sup>3</sup> Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Portland : Amadeus Press, 1997. – P. 154.

<sup>4</sup> Цит. за: Фишер фон К. Adagio Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» / К. фон Фишер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197.

<sup>5</sup> «“Adagio” – інтегруюча складова фільму; зображення, слово і музика взаємно інтерпретують і доповнюють один одного у високохудожній, насиченій контрапунктами діалектичній єдності», – писав К. фон Фішер (Фишер фон К. Adagio Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» / К. фон Фишер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197).

Не маючи можливості заглибитися в історію різних інтерпретацій «Adagietto»<sup>1</sup>, звернемося до питання, яке дослідники вирішували й раніше, проте так і не дійшли одностайності: яку роль у значенневих метаморфозах відіграє фактор темпу і чи не він є вирішальним у сприйнятті цієї «пісні без слів»?<sup>2</sup>. Тут доречно навести зауваження Симона Вестдейка, що успіх П'ятої симфонії як циклу залежить від правильно обраних темпів<sup>3</sup>. Додамо, що, у випадку з «Adagietto» вибір швидкості руху є вирішальним, бо він не тільки визначає смисловий вектор, а є засобом структурування цілого. Дослідники неодноразово звертали увагу на цю властивість темпу. Так, у судженнях Б. Асаф'єва швидкість руху постає фактором форми, своєрідним інструментом, який дає змогу краще усвідомити динаміку оформлення або процес формоутворення циклічних творів<sup>4</sup>. Водночас, як зауважує М. Арановський, темп є першим і найважливішим засобом семантичної диференціації<sup>5</sup>. На думку Є. Назайкінського, темп разом із тональністю може концентрувати в собі темперамент твору. З іншого боку, саме темп, а не тональність, «визначає циклічну логіку чергування модусів і контрастів», у ньому виявляють себе «циклічні модуси частин, характер руху, темперамент»<sup>6</sup>. Для композитора, продовжує дослідник, виконавця, слухача темп нерідко постає фронтальною стороною художнього вигляду твору і його розділів, проектуючи на неї характер музики загалом, що «дає можливість наділяти швидкість руху семантичними й номінативними, титульними функціями»<sup>7</sup>.

Відзначимо, що на практиці багато композиторів не починають процесу творення, доки не вирішать питання швидкості руху і, крім того, темпових співвідношень. Справді, вивірена логіка темпових флуктуацій надає твору більшої цілісності, стрункості, завершеності, чіткіше виявляє особливості його структури, окреслює значеннєве поле певного музичного фрагмента, вона є інструментом створення тісних драматургічних взаємозв'язків. Так, темп як міра швидкості руху постає у найвищому, узагальненому статусі у вигляді змістів, концепцій, характерів, настроїв

<sup>1</sup> Згадаємо, зокрема, про балетну постановку Ролана Петі – у ній використано вірш У. Блейка «The Sick Rose», який, поза сумнівом, залишив семантичний відбиток на музиці «Adagietto»; про хореографічні проекти М. Бежара і Дж. Ноймаєйра, які представили своє оригінальне бачення малерівського світу (про ці творчі акції див.: Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.; Ноймайер Дж. Чистая музыка и чистая хореография / Дж. Ноймайер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 198–200.

<sup>2</sup> Див.: Mitchell D. Mahler: Symphony № 5 / D. Mitchell // Gustav Mahler: the world listens; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem: Uitgevers, 1995. – P. 66–70; Nikkels E. Vestdijk on Mahler, 1924–1969: A Symphony in Words / E. Nikkels // On Mahler and Britten Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday; [edited by Philip Reed]. – London, The Boydell Press, 1995. – P. 94–100; Айнем фон Г. Adagietto: Никакой смерти в Венеции / Г. фон Айнем // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197–198; Крейнина Ю. О границах свободы в интерпретации музыкального текста: Adagietto из Пятой симфонии Густава Малера; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Mahler\\_Adagietto.htm](http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagietto.htm).

<sup>3</sup> Nikkels E. Vestdijk on Mahler, 1924–1969: A Symphony in Words / E. Nikkels // On Mahler and Britten Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday; [edited by Philip Reed]. – London, The Boydell Press, 1995. – P. 98.

<sup>4</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – С. 116, 186.

<sup>5</sup> Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 289 с.

<sup>6</sup> Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли / Е. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский] – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 46.

<sup>7</sup> Там само. – С. 53.

та ін. Є. Назайкінський вважав, що «саме темпові позначення продовжують претендувати на визначення характеру музики загалом»<sup>1</sup>.

Таким чином, об'єкт дослідження у статті – «Adagietto», четверта частина П'ятої симфонії Г. Малера, предмет – темп як смисло-образний виразник, як фактор структурування і смислотворення. Питання темпу в «Adagietto» висвітлювалося у дослідженнях переважно зарубіжних авторів<sup>2</sup>. Однак четверту частину цієї симфонії охарактеризуємо у контексті композиційно-драматургічних особливостей усього циклу і філософсько-естетичних позицій композитора, у центрі яких перебуває категорія руху<sup>3</sup>. Фактор швидкості руху розглядаємо як музично-естетичну і теоретичну проблему, а не тільки як виконавську. Ці моменти зумовили актуальність обраної для дослідження теми і мету статті – виявити смислову, драматургічну і структуруючу функції руху та його швидкості, визначити роль темпу у процесі семантичної трансформації «Adagietto».

Як відомо, четверту частину П'ятої симфонії («Adagietto») Г. Малер задумав невіддільно від п'ятої («Rondo») як фінал твору. Темпова ремарка «Adagietto» – *Sehr langsam*, а «Rondo» – *Allegro giocoso*. Таким чином, фінал симфонії представлений у розщепленому, двочастинному вигляді, кожен розділ має свою швидкість руху – повільну і швидко. Обидва ці темпи, виконуючи репрезентативну функцію, відбивають певний погляд на структурні принципи симфонії, представляють різні традиції їх втілення. Так, завершуючи твір у швидкому русі, частиною, у якій базовою формою є рондо, композитор дотримується загалом класицистичної традиції. Підкреслимо, що у цьому випадку Г. Малер позначив темп італійською мовою (*Allegro*, далі в партитурі – *Allegro giocoso*), тоді як у попередніх розділах симфонії більшість допоміжних вказівок подані німецькою. Можливо, такою стандартною темповою ремаркою італійською мовою композитор прагнув ще раз підкреслити, що музично-естетичною основою завершального «Rondo» є ідеї віденського класицизму.

Щодо «Adagietto», – тут усе значно складніше, бо до назви частини композитор додає німецьке «*Sehr langsam*», яким фіксує власне швидкість руху частини. Таким чином, є дві ремарки, які належать до різних традицій. З одного боку, – класицистичне, бетховенське «Adagio-(gietto)», винесене в назву, воно визначає швидкість руху і жанр частини; з іншого, – романтичне, вагнерівське «*Sehr langsam*»<sup>4</sup>, яке виражає не тільки міру швидкості, а й особливий стан. Не виключено, що Г. Малер таким чином указував на те, що рух музики має бути по-вагнерівськи повільним (зі знемогою, як у «Тристані»), але при цьому – по-бетховенськи зібраним, внутрішньо

<sup>1</sup> Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли / Е. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский] – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 54.

<sup>2</sup> Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Portland: Amadeus Press, 1997. – 366 p.; Kaplan G. From Mahler with Love / G. Kaplan // Perspectives on Gustav Mahler; [ed. by Jeremy Barham]. – Bodmin: Ashgate Publishing Ltd., 2005. – P. 379–400; Mitchell D. Mahler: Symphony № 5 / D. Mitchell // Gustav Mahler: the world listens; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem: Uitgevers, 1995. – P. 66–70; Айнем фон Г. Adagietto: Никакой смерти в Венеции / Г. фон Айнем // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197–198.

<sup>3</sup> Див. про це у працях: Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 493 с.; Вишинський В. Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування / В. Вишинський // Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського: наук. журнал. – К., 2010. – № 4 (9). – С. 105–116.

<sup>4</sup> Про вагнерівські конотації див. у К. Флороса: Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Portland: Amadeus Press, 1997. – P. 155.

активним, дисциплінованим. До цього тільки додамо, що з терміном *Adagietto* зазвичай пов'язують більш швидкий рух, ніж з *Adagio*<sup>1</sup>. Зокрема, Г. Каплан зазначає, що для Г. Малера *Adagietto* могло до того ж означати: «коротше й легше»<sup>2</sup>. Незважаючи на те, що композитор прямо не вказує міри швидкості *Adagietto*, проте момент активності у його розумінні цього терміна наявний.

Своєю чергою, використанням неспішного «*Adagietto*» як фінальної частини порушується усталений структурний канон симфонії, вносяться деякі корективи. Такі метаморфози – явище на той час досить рідкісне, у кожному окремому випадку зумовлене особливим світоглядним, естетичним, концептуальним контекстом. Так, у Г. Малера повільними частинами завершуються монументальні полотна Другої і Третьої симфоній, що у світлі їхніх концепцій є досить знаковим. Композитор говорив Н. Бауер-Лехнер: «В *Adagio* все розв'язується умиротвореним буттям, іксіонове колесо видимості нарешті зупиняється. Однак у швидких частинах, Менуеті й *Allegro* (і навіть в *Andante*, відповідно до моїх темпів), усе тече, перебуває в русі, становленні. Таким чином, усупереч загальноприйнятому звичаю, і не знаючи тоді, чому я це роблю, я завершив мої Другу й Третю симфонії *Adagio* – тобто протиставив вищу форму більш низькій»<sup>3</sup>.

Говорячи про «іксіонове колесо видимості», Г. Малер спирався на філософію А. Шопенгауера, у якого цей образ пов'язувався з нескінченним плином бажань, із принизливою владою волі і звільненням з-під її ярма<sup>4</sup>. Мотив сліпого підпорядкування своїм бажанням філософ запозичив із давньогрецьких легенд, згідно з якими розлючений Зевс прив'язав Іксіона до вогненного колеса, яке вічно оберталося, за те, що той зажадав його дружину – богиню Геру, а спокусивши її, похвалявся цим. Іронія полягає в тому, що все це було лише видимістю, ілюзією – замість Гери з Іксіоном була хмара, якій Зевс надав вигляду бажаної богині.

Обертання вогненного колеса із прикутим до нього Іксіоном вдалося зупинити (щоправда, ненадовго) лише Орфею, який спустився в Аїд. Тут перетинаються два різні міфи і їх основні мотиви. Зокрема, від міфу про Орфея узято мотив чарівної сили мистецтва, яка все долає, перетворює, підкоряє.

<sup>1</sup> Див. про це у роботі Н. Корихалової (Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений их оттенки, использование в разных стилях / Н. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 32–34). Щодо проблеми мови темпових ремарок у Г. Малера і Р. Вагнера див. працю: Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф; [пер. с англ. А. Плахова]. – М.: Музыка, 1988. – С. 14–17.

<sup>2</sup> Kaplan G. From Mahler with Love / G. Kaplan // Perspectives on Gustav Mahler; [ed. by Jeremy Barham]. – Bodmin: Ashgate Publishing Ltd., 2005. – P. 384.

<sup>3</sup> Bauer-Lechner N. Mahler's first five symphonies / N. Bauer-Lechner // Gustav Mahler: the world listens; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem: Uitgevers, 1995. – P. 12.

<sup>4</sup> «Та коли зовнішній привід чи внутрішній настрій раптом виштовхують нас із безкінечного потоку бажань, відривають пізнання від рабського служіння волі, а думка вже не звернена до мотивів бажань, а сприймає речі незалежно від їхнього зв'язку з волею, тобто споглядає за ними безкорисливо, без суб'єктивності, суто об'єктивно, цілком занурюючись у них, оскільки вони суть уявлення, а не мотиви, – тоді відразу, сам по собі, і настає спокій, якого ми одвічно прагнемо і який завжди вислизав від нас на початку шляху – шляху бажань, і нам стає добре. Ми переживаємо той безболісний стан, який Епікур підносив як найвище благо і стан богів, бо в такі миті ми скидаємо із себе принизливе ярмо волі, святкуємо суботу каторжної роботи бажання, і колесо Іксіона зупиняється» (Шопенгауер А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауер // А. Шопенгауер. Собрание сочинений в пяти томах. – Т. I. – М.: Московский клуб, 1992 – С. 207).

Міркування Г. Малера й образи та конотації, які впливають із них, стосуються не лише відзначених самим митцем Другої та Третьої симфоній, а й П'ятої – її «Scherzo» й «Adagio». Внутрішній зміст «Scherzo», у якому панував вальс із його чуттєвістю, еротизмом<sup>1</sup> і, звичайно ж, з безперервним калейдоскопічним крутінням, цілком може бути виражений образом обертового колеса Іксіона.

Образність «Adagio» – кардинально інакша не тільки щодо «Scherzo», а й щодо усіх попередніх частин симфонії. Лірика П'ятої ще не набула такого абсолютного характеру. Відрізняється «Adagio» і характером формування. Форма частини може бути інтерпретована як проста тричастинна із серединою розвиваючого типу і динамічною репризою. Поряд зі складною, неоднозначною формою третьої і п'ятої частин, простота із визначальною характеристикою структури стає своєрідною максимом частини. Простота виявляється у доборі оркестрових засобів (струнний оркестр і арфа), у фактурі (гомофонно-гармонійний склад із чіткою функціональною ієрархією голосів). Особливим контрастом до попередніх частин симфонії постає тональний план «Adagio», у якому мажорний лад переважає<sup>2</sup>. І н т е н с и в н і с т ь стає домінуючим принципом роботи з усіма застосованими засобами музичної виразності (особливо рельєфно це постає на тлі е к с т е н с и в н и х частин, розташованих з обох боків «Adagio»).

Змінюються й жанрові орієнтири: марш першої частини і вальс третьої – жанри, пов'язані з колективною практикою, із зовнішнім проявом руху, його механікою, – змінюються *Lied*, семантичною ознакою якої, удаючись до термінології М. Арановського, є «психологічне», «рефлексивне», «особистісне», «імпліцитне».

У всьому цьому вбачається прагнення композитора представити все, що виражається музикою, у його граничній якості, створити внутрішню динамічну структуру при зовні статичному, спокійному вигляді<sup>3</sup>, оформити єдиний, цілісний, гармонійний образ.

Певною мірою внутрішню програму частини можна досягнути, звернувшись до малерівських пісень на вірші Ф. Рюккерта, написаних одночасно із симфонією. Очевидна інтонаційна спільність між «Adagio» і піснею «Ich bin der Welt abhanden gekommen»<sup>4</sup>. Так, на думку І. Барсової, останні слова пісні – «Я живу один у моєму небі, у моїй любові, у моїй пісні», – «кидають ретроспективне світло на лірику «Adagio»»<sup>5</sup>. Погоджуючись із дослідницею в тому, що зміст цієї частини становить важлива для Г. Малера ідея любові, загалом проблематика, образний лад, стан цих творів мають свої неповторні особливості.

<sup>1</sup> Дослідники відзначають, що тривалий час вальс був заборонений владою і церквою, бо «у близькості тих, хто танцює, у поєднанні їхніх рук убачали аморальність» (Васильєва-Рождественская М. Историко-бытовой танец / М. Васильєва-Рождественская. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2005. – С. 181). Цікаво, що в Баварії до другої половини XVIII ст. діяла заборона на обер-тальні танці (там само).

<sup>2</sup> Тональна логіка цієї частини така: *F-dur – a-moll – F-dur – c-moll – Ges-dur – E-dur – D-dur – F-dur*. Тут зацікавлює утворений «тональний діалог» між «Adagio» й попередніми частинами: *F-dur – a-moll – «Adagio»* – друга частина; *F-dur – c-moll*, як «тінь» *cis-moll – «Adagio»* – «Жалобний марш»; *D-dur – F-dur – «Scherzo» – «Adagio»*.

<sup>3</sup> Відчуття зовнішньої статичності виникає передусім завдяки різкій зміні темпу (з обох сторін від «Adagio» розташовані частини з високою швидкістю руху), завдяки доланню метричної періодичності, а також завдяки горизонтально-протяжній фактурі струнних.

<sup>4</sup> Традиційний переклад назви – «Я потерян для мира». У збірці малерівських пісень, виданій у Москві, цю назву Н. Рождественська переклала як «Души моей ничто не чарует» (Малер Г. Песни для голоса в сопровождении фортепиано / Г. Малер ; [сост. Н. Деличиева] – М. : Музыка, 1984 – 49 с).

<sup>5</sup> Барсова І. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 189.

Зміст пісні – переживання екзистенційної самотності, а також значима для Г. Малера тема відходу<sup>1</sup>. Саме наявність вербального ряду як головної умови буття пісенного жанру дає змогу екстраполювати зміст його інтонаційних комплексів на «Adagio», семантизуючи їх у заданому руслі. Пісня щодо цієї частини постає як конотація, а її музичний матеріал – у своєму денотативному значенні.

Та незважаючи на подібність звучання і близькість технічного вирішення, утворений асоціативний зв'язок із піснею скоріше відводить від розуміння образності «Adagio», ніж сприяє йому<sup>2</sup>. У центрі цієї частини не стільки прагнення відмежуватися від світу, скільки внутрішньо активна дія, намагання віднайти гармонію. Час написання рюккертівської пісні – серпень 1901 року, коли композитор писав перший розділ симфонії. Таким чином, перші дві частини постають як контекст створення пісні «Ich bin der Welt abhanden gekommen», і, до певної міри, як конотації до неї. Пісня ж є особливою конотацією, яка дає змогу краще зрозуміти образність ліричних фрагментів цього розділу симфонії, ніж її фіналу.

Можливою причиною звернення митця до інтонаційного ладу пісні є те, що, розв'язуючи в «Adagio» напруження попередніх розділів симфонії, він водночас внутрішньо дискутує з образом покійно в'янучої краси, зі станом пасивного споглядання ідеї любові, солодкої безвольності («Ich bin der Welt abhanden gekommen») і долає їх творчою активністю, переживанням любові як творчості, як дії. «Зрештою, Малер був на порозі шлюбу – він не думав про те, щоб покинути світ», – відзначав Д. Мітчелл<sup>3</sup>.

Справді, безпосередньо перед початком роботи над завершальним розділом симфонії Г. Малер одружився, що певною мірою пояснює характер фіналу цього твору. Є навіть припущення, що музикою «Adagio» композитор освідчувався у коханні своїй дружині Альмі. Так, диригент Віллем Менгельберг у партитурі симфонії на сторінках «Adagio» зафіксував слова композитора: «Як я люблю тебе / О, моє сонце, / Сказати словами / Не в силах я / Тугу дозволь мені / Вилити сльозами / Моє блаженство, / Моя любов!»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> І. Ебаноїдзе відзначає: «У німецькому звучанні першого рядка цієї пісні “Ich bin der Welt abhanden gekommen” є зникаючий при перекладі відтінок уже недосяжного, остаточного відходу, який радше констатується, ніж переживається» (цит. за: Фишер фон К. Adagio Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» / К. фон Фишер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 195). Наводимо текст цієї пісні у перекладі Н. Рождественської: «Души моей ничто не чарует! Что прежде мне сердце согревало, теперь совсем не греет, не волнует. Как будто в мире меня не стало! Не всё ль равно мне, как теперь считают, живой или мёртвый я для всех? И часто даже сам я не знаю, живу ли? Ведь я не жду больше в жизни утех! Навек забыты бывшие страсти, и стал желанным только покой! Живу один, и моё счастье с моею песней, с моей любовью, с моей мечтой!» (Малер Г. Песни для голоса в сопровождении фортепиано / Г. Малер ; [сост. Н. Деличиева] – М. : Музыка, 1984 – 49 с.).

<sup>2</sup> Д. Мітчелл указує, що це саме той випадок, коли безсумнівний зв'язок із піснею «Ich bin der Welt abhanden gekommen» спотворює внутрішній смисловий план «Adagio» (Mitchell D. Mahler: Symphony № 5 / D. Mitchell // Gustav Mahler: the world listens ; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem : Uitgevers, 1995. – P. 69).

<sup>3</sup> Mitchell D. Mahler: Symphony № 5 / D. Mitchell // Gustav Mahler: the world listens ; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem : Uitgevers, 1995. – P. 69. До цього зауваження вченого додамо, що Г. Малер перебував не тільки напередодні шлюбу, а й народження первістка – доньки Марії Анни.

<sup>4</sup> Барсова И. Самые патетические композиторы: Чайковский и Малер / И. Барсова // Советская музыка. – 1990. – № 6. – С. 131. «Це “Adagio” було для Малера декларацією його кохання до Альми», – говорив з часом диригент (цит. за: Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Port-

З другого боку, Г. Малер відразу ж по закінченні партитури П'ятої, у серпні 1902 року, склав спеціально для Альми<sup>1</sup> любовну пісню на текст Ф. Рюккерта «Liebst du um Schönheit»<sup>2</sup>. Наприкінці пісні (на словах «Liebst du um Liebe, o ja, mich liebe!»)<sup>3</sup> музика своїм звучанням (передусім завдяки характерному тембру арфи, мелодичному малюнку, затриманням) викликає асоціацію з «Adagietto»<sup>4</sup>, утворюючи цим ще один смисловий контекст цієї частини. Так чи так, усі ці конотації, за відмінності їхніх образних планів, перетинаються в одному Так чи так – смисловим центром «Adagietto» є ідея всепоглинаючої, дієвої, творчої любові<sup>5</sup>.

Так, нескінченне, безглузде обертання «іксіонового колеса видимості» (Walzer – «Scherzo») переривається вітальною силою любові (Lied – «Adagietto»). У цьому на рівні структури усього циклу виявляється головний композиційний принцип симфонії – принцип переривання (вторгнення). Поставши на стику двох найбільших розділів твору, у точці золотого перетину, він розпочинає новий етап у драматургічній дії. Постає дилема, про яку говорив Дж. Карр: «Відступить музика до мороку першого розділу, або, зробивши зусилля, піднесеться над ним назавжди?»<sup>6</sup>. У цьому плані, «Adagietto» справді становить проблему, в основі якої – питання вибору темпу, адже обрання неправильної швидкості руху не тільки спотворить образний зміст частини, сформує не ті відчуття<sup>7</sup>, а й порушить стрункість і цілісність усієї композиції.

Орієнтуванням на надто повільний рух зумовлюється відокремленість частини у циклі. Тривалість її звучання, практично, дорівнює фінальному рондо, або дуже наближається до неї (у Бернарда Хайтинка «Adagietto» тривало 14 хвилин, тоді як серед-

---

land : Amadeus Press, 1997. – P. 155). Детальніше про свідчення В. Менгельберга і «тему Альми» див. також у Д. Мітчелла (22 Mitchell D. Mahler: Symphony № 5 / D. Mitchell // Gustav Mahler: the world listens ; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem : Uitgevers, 1995. – P. 69) і К. Флороса, який обирає її центром огляду цієї частини (Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Portland : Amadeus Press, 1997. – P. 154–155).

<sup>1</sup> Про те, що ця пісня призначалась їй, пише сама Альма у своїх спогадах (Mahler A. Gustav Mahler: Memories and Letters / A. Mahler ; [transl. by Basil Creighton]. – Seattle : University of Washington Press, 1975. – P. 60–61).

<sup>2</sup> «Если любишь за красоту». У радянській збірці малерівських пісень назву перекладено як «Любишь сиянье» (Малер Г. Песни для голоса в сопровождении фортепиано / Г. Малер ; [сост. Н. Делициева] – М. : Музыка, 1984. – 49 с.).

<sup>3</sup> «Любишь ради любви – полюби меня». У перекладі Н. Рождественської: «Жаждешь любви – ты меня посватай!».

<sup>4</sup> На близькість характеристик цієї пісні й «Adagietto» вказує у своїй роботі Дж. Карр (Carr J. Mahler: A Biography / J. Carr. – Woodstock & New York : The Overlook Press, 1999. – P. 129).

<sup>5</sup> Таке розв'язання симфонічної драми відповідає духу і букві малерівської естетики. У творчості композитора вже була частина, у якій ідея вічного, божественного кохання є смисловим ядром. Показово, що ця частина, як і «Adagietto» – фінал твору; в обох випадках тембр струнних став титульним, подібними є також фактурна організація, характер мелодичного розгортання (принцип безкінечної мелодії), той самий темп (*Adagio*). Ідеться про фінал Третьої симфонії, робоча назва якої була, як відомо, «Що розповідає мені кохання».

<sup>6</sup> Carr J. Mahler: A Biography / J. Carr. – Woodstock & New York : The Overlook Press, 1999. – P. 130.

<sup>7</sup> Як пише Г. Каплан, посилаючись на Ла Гранжа, для Г. Малера темп був питанням відчуття (Kaplan G. From Mahler with Lowe / G. Kaplan // Perspectives on Gustav Mahler ; [ed. by Jeremy Barham]. – Bodmin : Ashgate Publishing Ltd., 2005. – P. 386).

ня тривалість звучання «Rondo-Finale» – 15 хвилин)<sup>1</sup>. У підсумку, симетрична архітектура симфонії руйнується («Scherzo» – вісь твору, з обох її боків розташовано два розділи, у яких перша частина задумана як інтродукція до другої), смисловий акцент зміщується на «Adagietto»; виникають сумніви у доцільності п'ятої частини як такої.

Ультра-повільний темп замість плинного, плавного (Г. Малер неодноразово залишав у тексті ремарку «*fließend*») потоку витонченого, наполегливого почуття надає музиці відтінку страждання, формує меланхолійний образ, стан болісної знемоги, замкненості, відмежування від усього, якогось агонізуючого рефлексування. Слухач зосереджується на численних затримках, хроматизмах, коротких інтонаційних комплексах, в основі яких – інтервал секунди (мотив *lamento*). Та як тільки обрати помірковано повільний темп – музика набуває необхідної внутрішньої активності, спрямованості; споглядальність змінюється дієвістю – тобто тим началом, яке так важко «завойовувалося» у другій частині симфонії.

Відзначимо, що значний руховий потенціал в «Adagietto» створює ефект, який виникає в результаті накладання горизонтально-протяжної фактури струнних і вертикально-арпеджованої фактури арфи, яка є ніби обертоналим відзвуком струнного оркестру. На думку Ю. Абдокова, саме ця своєрідна фактурно-рухова антиномія надає музиці «Adagietto» вільного розгортання, яке практично не піддається жорсткій, метрономічній статизації<sup>2</sup>.

Таким чином, рух і його швидкість є визначальним фактором в образно-смисловій структурі «Adagietto» і в композиції усього твору. Темп трактується як засіб донесення змісту, як фактор формування, який надає завершеності, чіткості архітектурі цілого. Зіткнення повільного й швидкого постає у Г. Малера як узагальнено-філософське протиставлення вищої й нижчої форм, як розв'язання, вивільнення від одвічного обертання «іксіонового колеса». Звідси й та особлива експресія, відчуття позачасовості, «відходу вглиб» і зупинки руху, яким характеризуються малерівські різкі темпові перепади і загалом уповільненість руху «Adagietto», розміщеного між двома швидкими частинами. Розглядаючи драматургічний план симфонії загалом, зазначимо: саме «динамічна статичність» «Adagietto», її внутрішньо рухливий, «активний спокій» у значенні любові, яка творить, стає відповіддю на загрозу абсолютного спокою, внутрішньої інерційності «Жалобного маршу» і спорідненого з ним образу смерті. Цим композитор знайшов ще одну відповідь на незмінно актуальну для нього проблему життя й смерті.

<sup>1</sup> Під керівництвом самого Г. Малера ця частина тривала 7–8 хв. У диригентів, які тісно спілкувалися з композитором, виконання «Adagietto» тривало стільки ж: у запису В. Менгельберга – 7'4", у Бруно Вальтера – 7'35" або 7'58". Далі спостерігається тенденція до уповільнення темпів, що відразу ж позначається на тривалості звучання. Так, в інтерпретації Л. Бернстайна – 11', С. Озави – 11'30", у Г. фон Караяна, К. Аббадо и Л. Маазеля – 12' (Айнем фон Г. Adagietto: Никакой смерти в Венеции / Г. фон Айнем // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197).

<sup>2</sup> Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии : Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – С. 67.



**ЛІТЕРАТУРА**

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Айнем фон Г. Adagietto: Никакой смерти в Венеции / Г. фон Айнем // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 197–198.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 289 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Барсова И. Самые патетические композиторы: Чайковский и Малер / И. Барсова // Советская музыка. – 1990. – № 6. – С. 125–134.
6. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 493 с.
7. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2005. – 387 с.
8. Вишинський В. Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування / В. Вишинський // Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського : наук. журн. – К., 2010. – № 4 (9). – С. 105–116.
9. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений их оттенки, использование в разных стилях / Н. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
10. Крейнина Ю. О границах свободы в интерпретации музыкального текста: Adagietto из Пятой симфонии Густава Малера ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Mahler\\_Adagietto.htm](http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagietto.htm)
11. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Э. Лайнсдорф ; [пер. с англ. А. Плахова]. – М. : Музыка, 1988. – 303 с.
12. Малер Г. Песни для голоса в сопровождении фортепиано / Г. Малер ; [сост. Н. Деличиева]. – М. : Музыка, 1984. – 49 с.
13. Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли / Е. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 44–69.
14. Ноймайер Дж. Чистая музыка и чистая хореография / Дж. Ноймайер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 198–200.
15. Фишер фон К. Adagietto Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» / К. фон Фишер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 194–197.
16. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // А. Шопенгауэр. Собрание сочинений в пяти томах. – Т. I. – М. : Московский клуб, 1992. – 395 с.
17. Bauer-Lechner N. Mahler's first five symphonies / N. Bauer-Lechner // Gustav Mahler: the world listens ; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem : Uitgevers, 1995. – P. 3–18.
18. Carr J. Mahler: A Biography / J. Carr. – Woodstock & New York : The Overlook Press, 1999. – 320 p.
19. Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies / C. Floros. – Portland : Amadeus Press, 1997. – 366 p.
20. Kaplan G. From Mahler with Love / G. Kaplan // Perspectives on Gustav Mahler ; [ed. by Jeremy Barham]. – Bodmin : Ashgate Publishing Ltd., 2005. – P. 379–400.

21. Mahler A. *Gustav Mahler: Memories and Letters* / A. Mahler ; [transl. by Basil Creighton]. – Seattle : University of Washington Press, 1975. – 409 p.

22. Mitchell D. *Mahler: Symphony № 5* / D. Mitchell // *Gustav Mahler: the world listens* ; [editor-in-chief Donald Mitchell]. – Haarlem : Uitgevers, 1995. – P. 66–70.

23. Nikkels E. *Vestdijk on Mahler, 1924–1969: A Symphony in Words* / E. Nikkels // *On Mahler and Britten Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday* ; [edited by Philip Reed]. – London, The Boydell Press, 1995. – P. 94–100.

**Вишинський В. В. «Adagietto» П'ятої симфонії Густава Малера: темп як фактор смисло- та формоутворення.** Досліджено значення темпу для смислотворення, виявлено його структуруючий потенціал. Швидкість руху четвертої частини малерівської симфонії розглянуто в контексті композиційно-драматургічних особливостей усього циклу й у зв'язку з інтонаційно близькими їй піснями, згідно з філософсько-естетичними поглядами композитора. Простежено за семантичними трансформаціями «Adagietto» зі змінами його темпу.

**Ключові слова:** рух, темп, симфонія, фактор формоутворення, драматургія, творчість Г. Малера.

**Вышинский В. В. «Adagietto» Пятой симфонии Густава Малера: темп как фактор смысло- и формообразования.** Исследовано значение темпа для процесса смыслообразования, его структурирующий потенциал. Скорость движения четвертой части малеровской симфонии рассмотрена в контексте композиционно-драматургических особенностей всего цикла и в связи с интонационно родственными ей песнями, с точки зрения философско-эстетических позиций композитора. Прослежены семантические трансформации «Adagietto», возникающие с изменением темпа.

**Ключевые слова:** движение, темп, формообразующий фактор, симфония, драматургия, творчество Г. Малера.

**Vyshynsky V. V. The Adagietto from Gustav Mahler's Fifth Symphony: Tempo as a Factor of Formation of Meaning and Composition.** The article investigates the significance and structuring potential of tempo for the process of meaning making. The momentum of the fourth part of the Mahler's symphony is considered in the context of the compositional and dramatic features of the whole cycle and in connection with intonationally related songs, from the standpoint of the philosophical and aesthetic positions of the composer. The article traces semantic transformations of the Adagietto which originate in tempo changes.

**Key words:** motion, tempo, factor of formation, symphony, dramatic concept, G. Mahler creative work.