

ПРИМА

**ТРАДИЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ
В ADAGIETTO ГУСТАВА МАЛЕРА**

номинация **Теория музыки**

Секретова Ксения Михайловна, Марийский республиканский колледж культуры и искусств им. И.С. Палантая, отделение «Теория музыки», 3 курс.

Научный руководитель – Захарова Лариса Евсеевна, преподаватель отделения «Теория музыки», заслуженный работник культуры РМЭ.

Аннотация

Статья представляет собой сокращенный вариант курсовой работы по гармонии, посвященной анализу образного строя, формы и тонально-гармонического развития музыки четвертой части Пятой симфонии Густава Малера – Adagietto. Раскрытие заявленной темы направлено на выявление «точек пересечения» между гармоническими красками Adagietto и традициями романтической гармонии, в частности, гармонии Рихарда Вагнера, столь почитаемого Малером. В ходе проделанного анализа сделан вывод о том, что тонально-гармоническое развитие в Adagietto, при широкой опоре на романтическую традицию, представляет собой заметный шаг в сторону «раскрепощения» диссонанса, который будет характерен для музыки XX века.

Ключевые слова: Густав Малер, Альма Шиндлер, цитаты и аллюзии из сочинений Вагнера, песня Малера «Для мира я теперь потерян», тональная «открытость» цикла Пятой симфонии, Adagietto, малое однотемное рондо, неаккордовые звуки, функциональная инверсия, свобода диссонанса.

Творчество Густава Малера (1860-1911) стало своего рода мостом между поздним австро-германским романтизмом XIX века и эрой «новой музыки» XX века. Современники композитора, писавшие о его творчестве¹, не могли с полной уверенностью определить, кем является Малер, последним романтиком или первым экспрессионистом. Во многих работах, посвященных музыке XX века, говорится о том, что в произведениях зрелого и позднего периода Малер предвосхищает идеи и явления, которые позже будут подхвачены и развиты нововенцами. Исследователи также часто пишут о влиянии Малера на Д.Д. Шостаковича, творчество которого во многом явилось продолжением малеровских традиций. О том, что Малер был его любимейшим композитором, говорит фраза, которую Шостакович не раз повторял друзьям: «Если бы кто-нибудь мне сказал, что мне осталось жить только час, я хотел бы послушать последнюю часть "Песни о Земле"» [4].

Не менее часто упоминается преемственность традиций в творчестве самого Малера, например, неоспоримое влияние на него Рихарда Вагнера. Преклонение Малера перед Вагнером широко известно. Например, в одном из писем 1904 года он пишет: *«...купанье, обед, и целый день – чтение переписки Вагнера с Везендонк. Для меня было настоящей радостью, что я могу заглянуть в этот важный, может быть, самый важный период жизни неповторимого, дорогого мне великого человека»* [6, с. 251]. Показательно, в частности, и то, что первой поставленной Малером оперой на венской сцене стал вагнеровский «Лоэнгрин», прозвучавший 11 мая после единственной репетиции, а для своего нью-йоркского дебюта в Метрополитен-опере он выбрал «Тристана и Изольду». Эта постановка стала настоящим триумфом Малера-дирижера и его «фирменным знаком». Он получил прижизненную славу непревзойдённого интерпретатора вагнеровских сочинений. За «Тристаном» в Метрополитен-опере последовали «Валькирия», «Зигфрид»...

В своей музыке Густав Малер также нередко опирался на творческий опыт Вагнера, например, усиливая оркестровую мощь и расширяя состав

¹ П. Беккер, П. Штефан, Р. Шпехт, Г. Адлер

оркестра². Он перенёс в симфоническую среду вагнеровскую идею Gesamtkunstwerk³, расширяя ее с помощью Lied. Как и Вагнер, Малер использовал тексты собственного авторства (во Второй симфонии). Немало в его музыке прямых и косвенных цитат из Вагнера (например, цитата из финала «Валькирии» в «Тризне» той же Второй симфонии). Аллюзии на вступление к «Тристану и Изольде» возникают в четвёртой части Пятой симфонии – знаменитом Adagio, наполненном утонченно-сладостной экспрессией. Её рукопись композитор отправил своей будущей жене, Альме Шиндлер, не снабдив её никакими комментариями.

Согласно популярной версии, это была своего рода «прямая речь», любовное послание в музыкальных звуках. Один из лучших интерпретаторов малеровской музыки голландский дирижер Виллем Менгельберг утверждал: *«Альма мгновенно поняла, что перед нею признание в любви, и послала Малеру записку, что он может прийти к ней»* [2]. По его словам, он слышал эту историю дважды, от самого Малера и от Альмы Шиндлер. Будучи почитательницей Вагнера⁴, *«она вполне была в силах как распознать завуалированную цитату из «Тристана», так и дешифровать подтекст её появления»* [там же]. Биограф композитора, Анри-Луи де Ла Гранж, не ставя под сомнение свидетельство человека, столь близкого к Малеру, отмечает, однако, что сама Альма никогда и нигде об этом не писала⁵.

О роли Adagio в драматургии Пятой симфонии

Над партитурой Пятой симфонии Малер работал в течение летних месяцев 1901–1902 годов⁶ (известно, что он называл себя «летним композитором»: будучи перегруженным обязанностями дирижера Венской оперы, полностью посвящать себя композиции он мог только во время летних отпусков). В том же 1902 году он женился на Альме Шиндлер.

² Можно вспомнить наковальни в «Кольце нибелунга» и малеровские молоты в Шестой симфонии.

³ концепция Gesamtkunstwerk (буквально – «синтетическое произведение искусства») сформулирована Вагнером в работе «Произведении искусства будущего» (1849).

⁴ Альма Шиндлер, к тому же, занималась композицией.

⁵ Анри-Луи де Ла Гранж (1924 – 2017) - французский музыковед и биограф Густава Малера. Широкую известность Ла Гранжу принесла монументальная монография «Густав Малер»

⁶ однако затем много раз возвращался к ее инструментровке.

Пятая и Шестая симфонии – это остроконфликтные, трагедийно-драматические сочинения. Как отмечает И.А. Барсова, автор многих работ, посвященных творчеству Малера, в Пятой симфонии композитор «впервые выдвинул волнующую его в эти годы новую проблематику. С огромной силой выражено в сочинении *переживание* трагического конфликта с миром, эмоции страдания, отчаяния, волевого усилия, достигшего последнего предела» [1, с. 171]⁷. Вместе с тем, пафос её музыки заключается не столько в констатации страдания, сколько в преодолении трагического мироощущения, в поисках истины, гармонии, красоты.

Именно так воспринял это сочинение Арнольд Шёнберг, для которого Малер был ключевой фигурой в музыкальном мире, – «как стихийную бурю с ее ужасом и бедами, с ее просветляющей, успокаивающей радугой». По его признанию, слушая, он словно прожил симфонию: «Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину» [1, с.169].

Идейная концепция симфонии получила отражение в её оригинальной композиции. Как известно, Густав Малер ни разу не возвращался к одной и той же структуре симфонического цикла. Это касается и количества частей, и соотношения между ними. Пятая симфония состоит из пяти частей, которые группируются в три раздела (Abteilung). Эту трёхчастную композиционную структуру Малер сам четко обозначил в партитуре:

I		II	III	
I часть Trauer-march cis-moll	II часть Sturmisch bewegt, Mit Grosster a-moll	III часть Scherzo D-dur	IV часть Adagietto F-dur	V часть Rondo- Finale D-dur

Обращает на себя внимание тональная «открытость» сонатно-симфонического цикла Пятой симфонии, а именно завершение произведения

⁷ Первая часть, начинающаяся со знаменитого соло трубы, представляет собой Траурный марш.

в неродственной, по отношению к основной, тональности. Это не единичный случай в симфониях Малера. По словам Юлии Крейниной, «в некоторых симфониях Малер словно посылает стрелу от начала первой части к началу финала: в Пятой симфонии это подъем от *cis-moll* к *D-dur*» [5].

Ни одна из тональностей частей симфонии не является родственной по отношению к предыдущей. Так, *a-moll* второй части является тональностью «шубертовской субдоминанты» к тональности первой части (*VI* минорная). *D-dur* Скерцо и Финала – тональность «неаполитанской субдоминанты» (*II* низкая). Тональность *Adagietto* – *F-dur* – предельно удалена от отправного «тонального пункта». В окружении ярких красок тональности *D-dur* (романтическое терцовое соотношение), она явно выделяется своим мягким пасторальным колоритом.

В рамках всего цикла Пятой симфонии *Adagietto* представляет собой своеобразное лирическое интермеццо или, точнее, развёрнутую интродукцию к Рондо-финалу, вступающему *attacca*. Вместе они образуют третий раздел симфонии⁸. Здесь, как и в других симфониях Малера, наконец, объясняется смысл событий и открывается истина. Эта особенность образного развития послужила поводом назвать симфонические циклы Малера «симфониями финала» (такова, например, точка зрения Пауля Беккера, одного из первых исследователей симфоний Малера). «Образный мир рондо-финала подчинен особому рода реальности – реальности художественного вымысла. Его противоречия, его движущие импульсы лежат в иной плоскости, нежели драматические коллизии *1 Abteilung*. Сущность этой музыки не столько в языке эмоций, сколько в языке формы, архитектоники, стиля в значении *XVII* века» [1, с.190].

В общем контексте Пятой симфонии, где *«столько грома, шума, рычания, бурлящего моря, танцующих звезд, приливающих и отступающих волн»* [цит. по: 3 – из письма Малера к Альме], *Adagietto* воспринимается как

⁸ Как свидетельствует указание в конце Скерцо в автографе партитуры, которая хранится в библиотеке Пьерпонта Моргана в Нью-Йорке, *Adagietto* должно отделяться от Скерцо более протяженной паузой.

волшебный островок надежды и любви, как звуковой образ неувядаемой красоты, идеальной в своём совершенстве⁹. Сразу обращает на себя внимание не совсем традиционное название – не просто характерное Adagio, а именно Adagietto – маленькое adagio, миниатюрная оркестровая песня без слов, которая является эпиграфом к следующей части – финалу.

Бесконечная мелодия Adagietto – уникальный образец малеровской инструментальной лирики. Людмила Михеева, подчеркивая сходство Пятой симфонии со Второй и Третьей, пишет по поводу Adagietto: «Композитор отнюдь не отказался от песенности как принципа, а только от Слова, от конкретизации содержания в его текстовом выражении, от краски человеческого голоса <...> ведь по существу звучит песня, хотя и не для голоса, а для скрипок с оркестром...» [7, с.445-446].

Действительно, в отличие от остальных частей симфонии, где использован четверной состав оркестра¹⁰, в Adagietto Густав Малер ограничился одними струнными и арфой, подчеркнув утонченность, тонкость и хрупкость этой музыки, а также придав ей особую лирическую насыщенность. Камерный состав великолепно передаёт внутреннее состояние композитора в период создания четвёртой части симфонии.

Музыка Adagietto удивительно богата смысловыми оттенками. Здесь и возвышенная мечта, и томление, и отрешение от мирской суеты, и «все градации любви, сверхъестественная истаивающая нежность, давящее чувство удушливой неги, ускользящая хрупкость момента...» [9, с.11]. Чувствуется здесь также и то абсолютное отрешение от будничной суеты, которое в том же 1902 году (год женитьбы на Альме) было воспето Малером

⁹ Именно в этом значении она выступает в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции». Фильм – это размышление об эфемерности всего прекрасного в жизни: красоты, любви, юности; о неизбежности смерти. Образ главного героя фильма на самом деле сложносоставной. С одной стороны, сюжетная канва событий, происходящих с писателем Густавом фон Ашенбахом из новеллы Манна, сохранена. С другой стороны, присутствуют детали биографии Густава Малера.

¹⁰ Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, 4 литавры, тарелки, большой барабан, большой барабан с тарелками, треугольник, колокольчики, тамтам, деревянная трещотка, арфа, струнные.

в песне на слова Фридриха Рюккерта «Ich bin der Welt abhanded gekommen» («Для мира я теперь потерян»):

*Я умер для людской суеты
И обрел покой в тишине.
Я живу один в моем небе,
В моей любви, в моей песне.*

Песня существует в двух равноправных авторских вариантах – для голоса с оркестром (цикл «Пять песен на стихи Рюккерта») и для голоса с фортепиано (сборник «Семь песен последних лет»). Её содержание – это поиск себя, попытки обретения гармонии, надежды на утешение. Музыка песни сближает с Adagietto Пятой симфонии не только особая хрупкая красота, но и интонационное родство (нотный пример № 1).

На всём протяжении Adagietto не происходит ярких эмоциональных сдвигов – словно по формуле Гёте вдруг остановилось само течение времени: «Verweile doch! Du bist so schön!» – «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»¹¹.

Анализ тонально-гармонического развития

Малеровское Adagietto начинается как бы с «полуслова», с продолжения раннее начатого рассказа. Из хрустальной тишины вступают альты с главным аккомпанирующим инструментом всей части симфонии – арфой. Затем, также сокровенно, скрипки запевают мелодию – чистейшую кантилену с господством диатоники, словно наполненную звуками природы. Удивительна загадка этой мелодии! Казалось бы, совершенно непритязательная, вырастающая из очень простой интонации, она воздействует магнетически, вознося к небесам.

Также непритязательна поначалу и гармония. Словно отдав дань классической традиции, в первых тактах Adagietto Малер достаточно долго выдерживает тонику, в очень медленном темпе и крупном тактовом размере.

¹¹ Трагедия «Фауст»

Однако тоническое звучание наполняется внутренней напряженностью. Это объясняется тем, что тоника представлена не тоническим трезвучием, а квартсекстаккордом, протянутым на три такта. Он переходит в «размытую» доминанту (в такте 2 одновременно звучат и квинта, и секста аккорда, с проходящей ноной в мелодии). Благодаря переходу в доминантовую гармонию, начальный тонический аккорд воспринимается как каданс (нотный пример № 2). Композитор всячески подчёркивает звук тонической квинты (доминантовую педаль), тогда как тоническая прима в басу возникает лишь на краткий миг. По этому поводу И.А. Барсова в своей книге о симфониях Малера пишет: *«В первом же звуке – до – заключен замкнутый, покоящийся в себе мир, постепенно вбирающий в себя другие звуки, которые образуют столь же законченные, уравновешенные мотивы – волны, разделенные знаком цезуры, неторопливая смена которых вновь приводит к исходной точке – тихо вибрирующему у струнных до»* [1, с.190].

Отметив цезуру, Малер тем самым акцентирует внимание на затакте, который воспринимается как «глубокий вздох», после чего возникает томительное и мягко диссонирующее звучание большого мажорного септаккорда. Его верхний звук является неаккордовым: это восходящее задержание к I ступени лада. Устойчивость тоники и здесь оказывается завуалированной. Интонацию задержания можно назвать лейтинтонацией музыки *Adagietto*, благодаря которой возникает ощущение загадки, любовного томления, нежной страсти. Нельзя не вспомнить про конструктивную роль полутона во вступлении к вагнеровскому «Тристану», в частности, знаменитый «тристан-аккорд» лейтмотива томления, в котором звук *gis* также является восходящим задержанием.

Побочными тонами в музыке *Adagietto* вуалируются вполне традиционные, классические гармонические обороты, которые благодаря этому звучат по-новому, приобретая необычное красочное звучание. Таков, например, автентический оборот $D - D_2 - T_6$, где доминанта усложнена квартой, ноной, септимой (такты 4-5). Аккордовые созвучия с

подчеркнутыми неаккордовыми звуками – одна из специфических деталей романтической гармонии. Благодаря обилию побочных тонов, одну и ту же гармоническую последовательность можно трактовать по-разному. Так, созвучие в начале 4-го такта можно рассматривать и как VI₂ на доминантовом басу, на котором возникает мягкая «приземляющаяся интонация», после чего следует субдоминанта (с включением звука доминанты), переходящая в T₆.

Тема Adagietto изложена в форме большого неквадратного предложения. «Очертив» тонику в начальных его тактах, композитор дает серию отклонений в родственные тональности. Сначала это доминантовый C-dur, затем сразу, без разрешения, происходит отклонение в g-moll (такты 5-8):

$$T_6 = S_6 - s_6 \leftarrow \boxed{D_7^4} - VII_7^4 \rightarrow II$$

То, что одна побочная доминанта, минуя разрешение, сразу переходит в другую побочную доминанту, является проявлением *функциональной инверсии*, типичной для гармонии романтиков. Благодаря этому создается ощущение постоянной неустойчивости, незавершенности.

Большое предложение завершается на доминанте с квартой, причем неаккордовый звук тянется почти два такта (тт. 9-10). Стремление к экспрессивному переживанию, «прочувствованию» отдельной гармонии, повышение роли побочных тонов – опять же типичная деталь романтической музыки. По словам Ю.Н. Холопова, «если главное у венских классиков – экспрессия всего сплоченного лада <...>, то у романтиков к этому прибавляется эффект самостоятельной ценности звучания аккорда. *Изменяется гармонический ритм, как в сторону замедления (курсив наш), выравнивания, так, иногда, и наоборот, в сторону необычайного ускорения*» [8, с.225].

Начало середины трёхчастной формы (с обозначения Nicht schleppen – не затягивая), на которую опирается первый раздел Adagietto, отличается интересной деталью. Она как бы «наступает» на каденцию начального предложения (т. 10) и дается в ритмическом увеличении. Получается, что секундовая интонация «e–f» одновременно выступает и как мелодическое

завершение одного построения, и как *продолжение* следующего (нотный пример № 3). Музыка становится здесь более напряженной, легкая меланхолия уходит на второй план. Мелодия усложняется, хроматизируется, палитра гармонических красок становится более разнообразной, богатой. Здесь звучат не только задержания, но и «шопеновская» доминанта с секстой (т.10), и прерванный оборот (т.12), и неаполитанская гармония (т.16), и обыгрывание кадансового аккордом двойной доминанты (т.17), и доминантовый органнй пункт (т.17). Начинаясь в основной тональности, тема модулирует в тональность доминантой параллели – a-moll (т.19):

$$\boxed{T=VI} - II_{4/3} - VII_{2-4/3} - D^6 - D_7 - VI - N_6 - K_{6/4} - \frac{DD}{V} - D_7^6 - t$$

Первая кульминация Adagietto приходится на репризу начального проведения темы (тт. 23-33). Музыка звучит всё более взволнованно, страстно, с усилением динамики до *ff*. Мелодия устремляется в более высокий регистр, в ней появляются широкие восходящие скачки на септиму. Самый широкий скачок, превышающий интервал дуодецимы, связан с мелодической вершиной на гармонии кадансового квартсектаккорда.

Возвращение в основную тональность F-dur разнообразится восходящей хроматической секвенцией (первое звено в g-moll, второе в a-moll). Кроме того, в музыке часто появляется пониженная VI ступень (звук *des*, который иногда нотируется как *cis*) и связанные с этой альтерацией гармонические субдоминанты. Вместе с тем, необходимо отметить, что нотация звука как *cis* встречается и в других случаях, когда его восходящее разрешение является задержанием к терции субдоминанты (нотный пример № 4, т. 26).

Эмоциональный спад после кульминации, сопровождающийся затуханием звучности, даётся в дополнении (такты 33-38). В гармонии возникают плагальные обороты: T – II₂ – T – II₆^{гарм} – T.

Следующий раздел Adagietto (с обозначения Fliessender – более плавно, т.39) представляет собой ход, то есть тонально неустойчивое построение, где совершается тональный круг – от тоники начального проведения темы к

тонике ее репризного повторения. Исходя из этого мы рассматриваем форму целого как малое однотемное рондо, а не как простую трёхчастную форму¹².

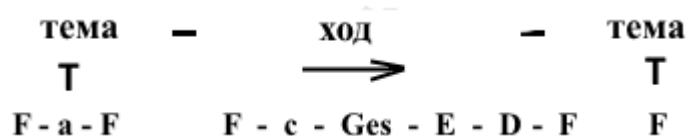
Ход начинается с сектаккорда VI ступени основной тональности (т.39) и сразу, через энгармоническое равенство уменьшённого септаккорда, модулирует в тональность минорной доминанты – c-moll (DDVII₇ = VII₇). Новая тоника выдерживается довольно долго, четыре такта (41-45), в отличие от дальнейшего продолжения: при помощи всего лишь одного прерванного оборота преодолевается тональная «дистанция» между очень далёкими тональностями тритонового соотношения (c-moll – Ges-dur, нотный пример № 5). Мелодические ходы становятся более широкими. Так, например, активному развитию подвергается интонация нисходящей септимы, явно напоминающий о вагнеровском «мотиве любовного взгляда» из вступления к «Тристану и Изольде» (нотные примеры № 6, 7).

Тональность Ges-dur оказывается самой далёкой от основной тональности Adagietto. После этого максимального тонального удаления от F-dur возникают два красочных тональных сдвига по целым тонам вниз: Ges-dur – E-dur – D-dur. В гармонии, наряду с прежним широким использованием задержаний, усиливается напряженность аккордовых диссонансов, среди которых особенно выделяется звучание доминантовых нонаккордов (тт. 50, 58, 59, 61, 70), двойных доминант, прерванных оборотов, побочных доминант. Возникает длительное оттягивание разрешения в тонику, благодаря чему напрашивается аналогия с «бесконечной мелодией» Вагнера. На протяжении долгого времени (т.48-52) звучат аккорды на доминантовом органном пункте. Из неаккордовых звуков используются не только задержания, но и хроматические вспомогательные.

Яркой красочностью выделяется переход из тональности Ges-dur в далёкий E-dur (нотный пример № 6, тт. 58-60). Сначала Малер «обыгрывает» звучание доминантового нонаккорда, «сдвигая» лежащий в его основании D₇

¹² И. Барсова трактует форму Adagietto как трёхчастную.

Итак, мы рассматриваем форму Adagietto как малое однотемное рондо¹³. Его первый раздел представляет собой изложение темы в трёхчастной форме (до т. 38 включительно). Далее идёт тонально неустойчивый ход разработочного характера (такты 39-72), затем репризное проведение темы:



Ход очень большой, с интенсивным тонально-гармоническим движением и предыктовой зоной. Следует особо отметить симфонизм формы Adagietto, ее непропорционально крупные масштабы относительно тематической экономии (по сути, здесь только одна тема). В целом форма выглядит весьма непростой, это индивидуальное решение, открывающее большие возможности для столь же индивидуального тонально-гармонического развития.

Исходя из анализа музыки Adagietto, можно отметить, что Густав Малер широко опирается на традиции романтической гармонии:

- Уже в первом изложении темы он использует аккорды, звучание которых обогащено различными неаккордовыми звуками. В разных голосах фактуры, отличающейся мелодической насыщенностью, возникают многочисленные задержания, проходящие, вспомогательные. Благодаря этому функциональность классических гармонических оборотов вуалируется, «размывается». Простое трезвучие порой приобретает очень красочное звучание. Даже устойчивость тоники может наполняться внутренним напряжением (как, например, в первых тактах Adagietto). Особенно заметна интонация задержания, благодаря которой возникает ощущение загадки, любовного томления, нежной страсти, создающее порой явную аллюзию на музыку вагнеровского вступления к «Тристану и Изольде».

¹³ Однотемным рондо именуется форма, где есть изложение темы и ее повторение, связанные с модулирующим ходом

- В развитии тематического материала именно роль гармонического фактора исключительно велика. Росту лирической экспрессии, который происходит в среднем разделе Adagio (ход) способствуют многочисленные побочные доминанты, создающие тональные отклонения, альтерированные доминанты и субдоминанты (неаполитанская гармония, аккорды двойной доминанты), нонаккорды, доминантовый органнй пункт, хроматические секвенции.
- Неоднократно в гармонии Adagio мы встречали проявление функциональной инверсии, то есть перехода одной побочной доминанты в другую без ожидаемого разрешения. Возникающее при этом ощущение постоянной неустойчивости, незавершенности напоминает не только о гармонии Рихарда Вагнера, но и является заметным шагом в сторону «раскрепощения» диссонанса, которое станет нормой в музыке XX века.
- Одним из симптомов движения к новой гармонии является также явное расширение круга тональностей, включенных в гармоническое развитие. В Adagio мы встречаем не только родственные для главной тональности g-moll и a-moll, но и очень далёкие Ges-dur, E-dur, D-dur. Соединяя эти тональности, композитор использует энгармонические модуляции через уменьшённый вводный септаккорд, ложный доминантсептаккорд.

На примере проделанного анализа небольшой композиции (всего 103 такта) мы смогли убедиться в малеровском предвосхищении эры «новой музыки». Формально не отклоняясь от норм классической функциональной гармонии и используя весь выразительный арсенал гармонии романтической, композитор создает совершенно новое ощущение гармонических красок. Во многом именно благодаря гармонии музыка Adagio из Пятой симфонии Малера вызывает сильнейший эмоциональный отклик, воспринимается как «маленький волшебный мир» – «сюрреальный», необъяснимо прекрасный, мир душевной чистоты и любви.

Список литературы:

1. Барсова И., Симфонии Густава Малера, «Советский композитор», 1975.
2. Борщова О. Малер, Ноймайер, Шекспир и смерть. Электронный ресурс: URL <https://www.belcanto.ru/19030401.html?ysclid=lu5mbf9d4j798514901>
3. Журбин А. Малер внутри нас. Электронный ресурс: URL <https://snob.ru/profile/28646/blog/3060921/>
4. Ивашкин А. Дмитрий Шостакович. Электронный ресурс: URL <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000011/st016.shtml>
5. Крейнина Ю., Малер и Клее: на пути к разгадке природы динамической формы в музыке и изобразительном искусстве. Электронный ресурс: URL https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Kreynina-2014.pdf
6. Малер Густав. Письма. Воспоминания / Сост., вступит. ст. и примеч. И. А. Барсовой. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1968.
7. Михеева Л.В., Кенигсберг А.К. 111 симфоний. Справочник-путеводитель. Издательство «Культ-информ-пресс». Санкт-Петербург. 2000.
8. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005.
9. Чечикова Ю. Последний оракул. К 160-летию со дня рождения Густава Малера // Музыкальная жизнь, 2020, № 6, с.10-12.

Нотные примеры

№ 1

pp
Ich bin ge-storben dem Welt-ge-tümmel und ruh' in einem stil - len Ge-

pp

Detailed description: This musical example consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic and contains the German lyrics: "Ich bin ge-storben dem Welt-ge-tümmel und ruh' in einem stil - len Ge-". The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a series of chords and moving lines, with a piano (*pp*) dynamic marking.

№ 2

Sehr langsam / Very slow molto rit. a tempo (molto Adagio)

p *pp* *espress.* *pp* seelenvoll / soulfully

Detailed description: This musical example is a piano piece in 4/4 time with a key signature of one flat. It is divided into three sections with different tempo markings: "Sehr langsam / Very slow", "molto rit.", and "a tempo (molto Adagio)". The piece starts with a piano (*p*) dynamic, then moves to pianissimo (*pp*). The first section includes a fermata over a chord. The second section is marked "espress." and features triplets in both hands. The third section is marked "seelenvoll / soulfully" and also features triplets. The piece concludes with a final triplet in the bass line.

№ 3

Nicht schleppen / Do not drag
(etwas flüchtiger als zu anfang /
somewhat more fleeting than in the beginning)

pp

r.10

Detailed description: This musical example is a piano piece in 4/4 time with a key signature of one flat. It is marked "Nicht schleppen / Do not drag" and "(etwas flüchtiger als zu anfang / somewhat more fleeting than in the beginning)". The piece starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a rehearsal mark "r.10". The score is written in grand staff and features various articulations, including slurs and accents, across both the treble and bass staves.

№ 4

etwas drängend /
somewhat urging

tr. 25 26 27 cresc. 28

№ 5

fließender

espress.

39 fließender espress. sf sf sf sf

43 etwas drängend molto sf m.s. cresc. ff

№ 6

pp subito

ВСПОМОГ

tr. 58 pp subito ВСПОМОГ sf pp sf p sf

№ 7

pp morendo

т.71

ppp

pp

molto espress.

pp morendo т.71 ppp pp molto espress. pp

№ 8

The musical score for No. 8 consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part begins with a triplet of eighth notes in the bass line. The violin part features a melodic line with slurs and accents, accompanied by a dense harmonic texture of chords. Performance instructions include *f* *cresc.*, *ff* *breit / broad*, and *sempre ff*. The tempo/mood instruction *drängend / urging* is placed above the violin staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for the violin part.