

Юлия Крейнина

**Малер и Клее: на пути к разгадке
природы динамической формы
в музыке и изобразительном искусстве**

Принято думать, что Энгр упорядочил покой;
Я хочу – без пафоса – упорядочить движение.
Пауль Клее, сентябрь 1914 г.¹

По мнению биографа Клее Хайо Дюхтинга, «Едва ли найдется в XX веке художник, который был бы столь тесно связан с музыкой, как Пауль Клее – и в творчестве, и в текстах об искусстве»².

Эта особенность Клее привлекла внимание уже сто лет назад, в 1910-е годы. Как отмечает Эндрю Каган, «знаменитая ‘музыкальность’ искусства Клее – одно из тех свойств, что более всего увлекли воображение публики; это одна из самых ранних тем в литературе о художнике, затронутая почти всеми его биографами и критиками»³. Однако исследователей больше всего привлекали те картины Клее, где налицо взаимодействие музыкального и визуального начал; авторы уже упомянутых двух монографий, Эндрю Каган («Пауль Клее: изобразительное искусство и музыка», 1983) и Хайо Дюхтинг («Пауль Клее: рисуя музыку», 1997), рассматривают проблему именно в этом ракурсе.

Меньше внимания привлек другой аспект той же темы: значительный потенциал идей Клее в области музыкальной композиции. Между тем, отношение Клее к основным элементам рисунка – точке, линии, комбинации линий, геометрическим фигурам – сложилось под явным воздействием его музыкального опыта (среди прочего, художник много лет играл в камерном оркестре). Имея длительный опыт игры на скрипке, Клее постоянно размышлял о тех сторонах рисунка, которые соприкасаются с основными формообразующими элементами музыки. Так, уже в самом начале своей известной книги «Педагогические наброски» он замечает: «Активная линия – на прогулке... Источник движения – точка, которая продвигается вперед»⁴.

В «Педагогических набросках» Клее продолжает повествование, рассуждая о разных типах аккомпанемента к той же самой линии, затем о второстепенных линиях, вьющихся вокруг воображаемой главной линии, далее об активных, срединных и пассивных линиях, о различных структурах. Для музыканта уже сама эта последовательность рассуждений ассоциируется со становлением музыкального континуума, развивающегося от изолированного звука к линии, далее к комбинации линий – и наконец, к делящейся во времени музыкальной композиции.

В другом контексте Клее описывает движение таким образом, что его комментарии звучат как универсальные, в равной мере применимые к музыке и изобразительному искусству: «Движение – это основа любого становления. Когда точка движется и становится линией, включается фактор времени...Сцена действия – время. Характер – движение. Даже во вселенной безусловно существует движение...Генезис литературного произведения – это аналогия движению. Произведение изобразительного искусства – тоже в первую очередь генезис; оно никогда не ощущается как нечто готовое. Картина, возникающая из движения – сама по себе зафиксированное движение и как движение воспринимается»⁵.

Развивая ту же идею, Клее предупреждал своих учеников в период их работы с множеством визуальных элементов: «Не думайте о форме – думайте о формовании. Держитесь главного пути, чтобы сохранить непрерывную связь с вашей первоначальной идеей».⁶

Эти комментарии интересны и поучительны не только для художников, но и для композиторов, музыковедов, музыкантов-исполнителей. Чтобы оценить их по достоинству, важно иметь в виду, что Клее говорит не о мобильных структурах, движущихся в пространстве (как, например, Колдер) – его указания относятся к обычной работе с бумагой и карандашом, в беседу о которой вводятся такие категории как время, пространство и движение.

Думаю, что формулировки Клее интересны и поучительны для любого музыканта, и особенно для музыковеда. Разумеется, в данной статье невозможно затронуть множество методологических проблем, возникающих в связи с приложением упомянутых выше идей к анализу музыки. Основная тема статьи – это те идеи-прозрения Клее, которые могут дать ключ к секретам музыкальных форм XX века, и прежде всего – форм Густава Малера.

Два композитора начала XX века предстают перед нами сегодня как провозвестники новой музыки – особенно в области формы. Каждый из них сформулировал свое отношение к музыкальной форме с почти афористической краткостью.

Первый афоризм принадлежит Клоду Дебюсси:

«Я все более и более убеждаюсь, что музыка, в сущности, не может быть втиснута в традиционные фиксированные формы»⁷.

Второй афоризм формулирует позицию Густава Малера:

«...каждое повторение – это уже ложь. Произведение искусства должно постоянно двигаться вперед, подобно самой жизни»⁸.

Оба афоризма-лозунга – **нет традиционным формам и нет точным повторениям** – существенны не только для понимания сочинений Малера и Дебюсси. Как известно, творчество Малера был источником вдохновения для столь разных композиторов, как Берио и Шостакович, а творчество Дебюсси – для Мессиаана, Лигети и многих других. В результате творческие приоритеты Малера и Дебюсси – а речь идет о весьма влиятельных тенденциях – воздействовали и на следующие поколения.

Зеркалом этих приоритетов стали **два феномена в музыкальных структурах**.

Первый – избегание типичных, сложившихся структур, вплоть до их полного исчезновения (свойственно Дебюсси и позже Лигети).

Второй – фундаментальная трансформация общеупотребительных форм (типично для Малера и позднее для Шостаковича, как, впрочем, и для антипода Малера – Стравинского).

Несмотря на все очевидные различия между ними, **оба феномена – уникальные формы и трансформация известных форм** – имеют некоторые общие свойства. Одна из этих общих особенностей может стать дополнительной точкой отсчета при сравнении двух явлений.

Как известно, одной из целей композиторов XX века было «сфотографировать процесс» («to arrest the process», Лигети⁹), то есть найти способ зафиксировать перманентные изменения – будь то во внутреннем мире живых существ или во внешнем мире, в природе. Соответственно, музыкальная форма была направлена – тем или иным путем – на переосмысление и последующее преобразование непостоянства мира в зафиксированную музыкальную структуру.

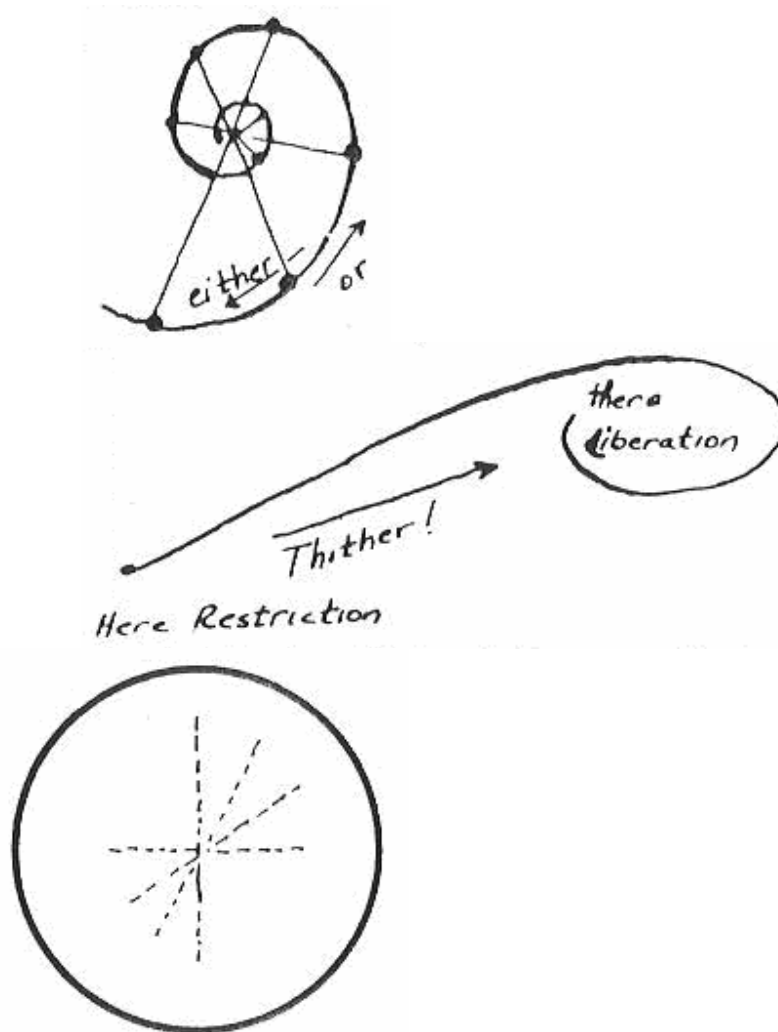
В этом контексте, можно рассматривать оба упомянутых феномена XX века как проявление в музыке динамических процессов, если воспользоваться формулировкой Виктора Цуккермана. Следуя

позиции Цуккермана, я понимаю под динамическими процессами не только изменения в самой динамике (что нередко случается, например, в сонатной репризе), но и продолжение развития с уже достигнутой прежде точки, превращение изменения в основной способ продвижения формы. Изменение в этом случае преобладает над более статичными элементами музыкальной структуры (для краткости процесс можно описать как АБ – БВ – ВГ – ГД).

Известно, что эти динамические процессы существовали и прежде, как показывает Цуккерман в статье о динамическом принципе в музыкальной форме¹⁰, однако до XX века процессы динамизации не были столь всеобъемлющими. Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что в XX веке стало типичным **отсутствие типичных и обилие атипичных структур** (то есть таких, которые несхожи с каким-либо известным прототипом).

Эта ситуация породила определенные методологические сложности при анализе музыки XX века – не случайно студенты-композиторы и музыковеды протестуют против применения общепринятых определений форм в анализе сугубо индивидуальных структур и требуют поиска нестандартных аналитических решений. Действительно, требуется новая или дополнительная терминология для описания процессов изменения и/или трансформации, и важно найти такой аналитический подход, который проложил бы путь к адекватному описанию уникальных структур.

В своих «Педагогических эскизах» Клее выдвинул блестящую идею, которая может помочь в объяснении динамических процессов в музыкальной форме – путем ее графического представления. Итак, несколько своих набросков в «Педагогических эскизах» – в том числе **спираль, стрелу и круг** – он назвал «**формы в движении**»¹¹.



Фигуры Клее одновременно и статичны (глазом воспринимаются одновременно лишь геометрические фигуры на бумаге), и динамичны (намечено потенциальное движение). В музыке мы наблюдаем те же компоненты, но в обратной корреляции: форму в движении мы воспринимаем как процесс (во время прослушивания), а форму в «кристаллическом» виде — одновременно, как воображаемое архитектурное целое (уже после прослушивания)¹². Однако дуализм статики и динамики, заложенный в набросках Клее, присутствует также и в музыкальном развитии; этот дуализм вполне может стать инструментом для изучения динамических процессов в форме.

Как одна из возможных областей приложения идей Клее, в данной статье рассматривается внутренняя динамика симфонического цикла и более конкретно — проблема симфонического финала. На

первый взгляд, здесь трудно ожидать радикального новаторства, поскольку речь идет о жанре с богатыми и длительными традициями. Но этот факт – лишь часть общей картины, ибо судьба жанра в XX веке была отнюдь не простой и не привела к однозначным итогам. Очевидно лишь одно: поиски обновления, и в особенности поиски качественно нового уровня высказывания в конце произведения, то есть динамический подход к форме, проявились в жанре симфонии совершенно отчетливо.

Оба упомянутых ранее феномена – **трансформация известных форм** и **создание новых, уникальных структур** – с редкой отчетливостью проявляют себя в XX веке именно в симфонии; здесь в изобилии присутствуют примеры и того, и другого типа.

Симфонии Малера могут быть рассмотрены как образец трансформации известных форм – являясь, правда, одним из самых сложных объектов для исследования. Вплоть до сегодняшнего дня существуют разногласия даже по поводу их места в истории жанра – часть специалистов видит в Малере одного из последних великих симфонистов XIX века, другие – одного из отцов-основателей музыки XX века. Держась же золотой середины, можно с полным правом назвать Малера одним из провозвестников Новой музыки.

Как бы то ни было, ни одно из приведенных выше определений не поможет нам сделать вывод, к какому типу структуры принадлежит каждая из малеровских симфоний, или решить, существует ли вообще такой тип. Ибо Малер, словно каждый раз бросая вызов музыкальному миру, ни разу не возвращается к одной и той же структуре цикла – если мы будем иметь в виду не только количество частей в симфонии, но и соотношение между ними.

Общепризнанно, что симфонии Малера целенаправленно ведут слушателя к финалу – один из первых исследователей симфоний Малера, Пауль Беккер, даже определили их как «симфонии финала»¹³. Эта формулировка подчеркивает исключительную роль финала как развязки драмы, которая разворачивается на протяжении всего сочинения; именно в финале наконец объясняется смысл событий и открывается истина – в каждой симфонии иная и с иным подтекстом.

В поисках возможной классификации финалов малеровских симфоний я пыталась найти и использовать разные критерии, включая и те, что были предложены английским музыковедом Майклом Тальботом в его монографии о симфонических финалах в европейской музыке¹⁴. Он выделяет четыре типа финальных частей:

1) приносящий релаксацию (relaxant),

- 2) суммирующий (summative),
- 3) финал-прощание (valedictory),
- 4) гибридный (hybrid).

Анализы малеровских финалов в монографии Тальбота немногочисленны: английский музыковед рассматривает финал Первой симфонии как гибридный, а финал Девятой – как финал-прощание, остальные финалы лишь упоминаются; по-видимому, они не полностью вписываются в предложенную Тальботом классификацию. Найти и обосновать принцип классификации малеровских финалов действительно крайне сложно: в каждом складывается особая структура, причем возникает она в первую очередь как результат экзистенциального поиска, а не только на основе собственно музыкальных принципов построения формы.

Как бы то ни было, критикуя Беккеровскую концепцию «симфоний финала», Тальбот не выдвигает альтернативного подхода. Мне же определение Беккера кажется все еще актуальным, поскольку оно отражает уникальность малеровских амбиций: Малер всегда стремился достичь в финале нового уровня, увидеть сквозной конфликт симфонии заново, как бы извне – и обрести новое понимание, духовное спасение, наконец, избавление! (Примечательно, что друг и коллега Малера, Рихард Штраус, совершенно не понимал его духовных исканий – так, в разговоре с Отто Клемперером он упомянул, что «Малер всегда искал избавления, но лично он, Штраус, никогда не имел ни малейшего представления, что же Малер имел в виду»¹⁵).

Соответственно стремлениям Малера, форма его симфонических финалов – всегда «форма в движении», форма в становлении, перманентный процесс, направленный к конечному выводу. В поисках параллели с конкретной «движущейся формой» Пауля Клее стоит сравнить начало и конец каждой симфонии Малера и вслед за тем – начало и конец финала; оба критерия необязательно приложимы к каждой симфонии, но один из них всегда присутствует.

Для Малера наиболее явным проявлением динамического принципа становится **спираль** – достаточно вспомнить обилие у него намеченных, но не достигших цели кульминаций и перенос главной кульминации в самый конец финала. Инна Барсова определяет эту завершающую кульминацию как апофеоз,¹⁶ и сама этимология слова «апофеоз» напоминает нам, с какой неистовой страстностью Малер мечтал верить во всемогущего Бога. (Правда, в реальности он сам был

творцом, создававшим свои собственные миры – миры каждого из своих сочинений).

В некоторых симфониях Малер словно посылает **стрелу** от начала первой части к началу финала: в Пятой симфонии это подъем от до-диез-минора в ре-мажору, в Седьмой – от си-минора вступления к первой части к до-мажору финала; в обоих случаях перед нами стрела, воспаряющая вверх. В Девятой симфонии, знаменитой своей уникальностью, стрела словно падает на землю – от ре-мажора первой части к ре-бемоль-мажору финала.

Чрезвычайно редок у Малера **круг** – символ возвращения к исходной точке, к началу сочинения. Единственный пример такого «возвращения на круги своя» – Шестая симфония; здесь два трезвучия, мажорное и минорное, звучат в первой части и в финале как голос неумолимой высшей силы, чей приговор нельзя оспорить в земном суде.

Соединяя начало и конец симфонического цикла, две из трех упомянутых форм, спираль и стрела, становятся визуальными символами семантического откровения: спираль ведет слушателя к вершине-апофеозу (иногда с четкой христианской символикой, как в финале Второй и Восьмой симфоний, иногда – с пантеистической, как в Третьей). Восходящая стрела становится символом преодоленного страдания и обретения смысла – личного и всечеловеческого, нисходящая – смирения перед судьбой, притяжения небытия.

Те же фигуры «форм в движении» можно обнаружить и у двух композиторов, глубоко почитавших Малера – Шостаковича и Шнитке. Так, восходящая стрела охватывает всю Четвертую симфонию Шнитке и доходит до своей высшей точки в конце, где звучит музыка четырех религиозных конфессий в четырехголосном контрапункте; нисходящая стрела «послана» особенно наглядно в двух симфониях Шостаковича – в Четвертой, с ее удаляющимся траурным маршем в конце, и в Четырнадцатой, со строкой Рильке в последней части: «Смерть всемогуща».

Достоин внимания и еще один факт: динамический профиль симфоний Малера, если представить его графически, нередко схож с фигурами Клее – в данном случае речь идет о собственно динамике, которая нередко очерчивает структуру целого. В этом плане выделяется своей необычностью Четвертая симфония Малера, где почти неслышное *pianissimo* в коде финала символизирует «погружение в сон, почти умирание»¹⁷. Это *diminuendo* в Четвертой симфонии находится на противоположном конце динамической шкалы

– если соотнести его с динамическим подъемом в большинстве малеровских симфоний (исключение составляют Шестая и Девятая).

Отмеченные выше параллели между концепциями формы у Малера и Клее, а также сопоставление динамических процессов в музыке XX века с концепциями визуальных искусств могут, по-видимому, обогатить наши представления о симфоническом цикле и его внутренних закономерностях. Нечто схожее было уже однажды предложено: в своем интервью 1970 года выдающийся польский симфонист XX века Витольд Лютославский пояснил – в графических символах – свое представление о симфонии как о целостной структуре. По-видимому, эти рисунки отразили представления композитора об организационном единстве всего сочинения и присущий Лютославскому взгляд на форму как бы сверху – с высоты птичьего полета.¹⁸



По мнению Лютославского, в классической симфонии происходит спад напряжения в финале (по определению Гальбота – это финал, приносящий релаксацию). В симфониях XIX века, в частности у Брамса, первая часть и финал в одинаковой мере насыщены музыкальными событиями и интонационными конфликтами – в результате, по мнению Лютославского, у Брамса ощущается избыток напряжения. В собственных симфонических произведениях Лютославского основная идея, как правило, противоположна классической – композитор ставил себе задачу высказать главное лишь в самом конце. В принципе, в финалах своих симфоний Малер стремился к той же цели – и несмотря на все очевидные различия между двумя композиторами, оба они строили симфоническую форму в соответствии с третьей из схем, нарисованных Лютославским.

В этой статье высказана гипотеза, которая нуждается в проверке и дальнейшей разработке. Если она подтвердится, возможно, что наши представления о музыкальной форме станут многограннее и детализированнее. Однако в процессе поисков закономерностей не следует забывать, что помимо них в искусстве незримо живет и дополнительное измерение, вторая реальность. Каждое незаурядное и тем более великое творение искусства несет в себе нечто неповторимое

и единичное, некое интуитивное прозрение, разгадка и расшифровка которого требует не только рационального подхода, но и работы фантазии.

Пауль Клее сформулировал эту извечную тайну искусства с присущим ему умением сделать наиболее сложное доступным нашему пониманию:

«Раскладывать элементы по отдельности и монтировать их в подгруппы, анализировать и собирать в единство – одновременно в различных местах, создавать зрительную полифонию и приводить к спокойствию путем балансировки движения – все это очень важные аспекты формы, и их необходимо знать, но они – еще не искусство. Сокровенная же тайна принадлежит, вне сомнения, столь высокой сфере, что нашему ограниченному интеллекту ее постигнуть не дано»¹⁹.

¹ Это высказывание Клее фигурирует в качестве эпиграфа к сборнику его статей: *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form und Gestaltungslehre. Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe & Co Verlag, 1956.

² Düring, Hajo. *Paul Klee: Painting Music*. München-Berlin-London-New York: Prestel Verlag, 2004, p. 7 (первое издание – 1997).

³ Kagan, Andrew. *Paul Klee: Art and Music*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 21.

⁴ Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. London: Faber and Faber, 1968, p. 16.

⁵ Hartmann, Werner. *The Mind and Work of Paul Klee*. London: Faber and Faber, 1967, p. 94-95.

⁶ Ibid., 99.

⁷ Kamien, Roger. *Music, an Appreciation*. New York: McGraw-Hill, 1988 (4th ed.), p. 439.

⁸ Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*. London: Faber & Faber, 1980, p. 147.

⁹ *Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London: Eulenburg 1983, p. 15. Анализу «движущейся формы» Лигети и Лютославского посвящена моя статья: Kreinin, Yulia. “To Arrest the Process”: Moving Clusters by György Ligeti and Witold Lutoslawski. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 15, April 2002, s. 36-42. Помимо печатной версии, статья доступна в интернете на сайте Фонда Пауля Захера: <http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/home.html>

¹⁰ Цуккерман, Виктор. «Динамический принцип в музыкальной форме», в сб. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*, Москва: Советский композитор, 1970.

¹¹ Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. London: Faber and Faber, 1968, p. 52-54.

¹² Я использую широко известные формулировки Б. Асафьева.

¹³ Монография Пауля Беккера *Gustav Mahler's Sinfonien* (Schuster & Loeffler, Berlin) была опубликована в Берлине в 1921 году, через десять лет после смерти композитора.

¹⁴ Talbot, Michael. *The Finale in Western Instrumental Music*. Oxford University Press, 2001.

¹⁵ Lebrecht, Norman. *Mahler Remembered*. London: Faber & Faber, 1987, p. 50.

¹⁶ Барсова, Инна. *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский Композитор, 1975.

¹⁷ Bonds, Mark Evan. Ambivalent Elysium: Mahler's Fourth Symphony. В кн.: *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Harvard University Press, 1996, p. 181.

¹⁸ Из интервью Лютославского группе советских композиторов и музыковедов во время фестиваля «Варшавская осень» (1970). Полный текст интервью см. в моей дипломной работе «Музыкально-теоретические проблемы творчества Лютославского, 1971 (библиотека Московской Консерватории, рукопись).

¹⁹ Цит. по кн. Хайо Дюхтинга *Painting Music* (p. 90-91).