**Малер (Mahler) Густав**

Густав Малер (7 VII 1860, Калиште, Чехия - 18 V 1911, Вена) австрийский композитор, дирижёр, оперный режиссёр. Родился в чешской деревне в семье мелкого торговца. Музыкальное дарование композитора проявилось очень рано: в детстве он знал множество народных напевов, с 6 лет учился игре на фортепиано, в 10 лет дал в Йиглаве первый публичный концерт. В возрасте 15 лет М. поступил в Венскую консерваторию (классы фортепиано, гармонии и композиции), одновременно экстернат Йиглавской гимназии; затем прослушал в Венском университете курс истории и философии. Музыкальная атмосфера Вены 1870-х гг. Её концертная и театральная жизнь оказали на молодого M. решающее влияние. Он пережил бурное увлечение творчеством Р. Вагнера, его привлекала музыка А. Брукнера, у которого М. брал уроки композиции. С 1880 началась работа М. в качестве oпeрного дирижёра сначала в небольших городах, затем в крупных оперных театрах ( Немецкий театр а Праге, 1885; Городской театр в Лейпциге, 1886-88; Королевская опера в Будапеште, 1888-91; Городской театр в Гамбурге, 1891-97). В 1897 М. был приглашен на пост директора Венского придворного оперного театра. К этому времени М. был автором песен для голоса с фортепиано и голоса с оркестром (в т. ч. циклов "Песни странствующего подмастерья" и "Волшебный рог мальчика"), вокально-симфонического сочинения "Жалобная песня" и 3 симфоний. (Все крупные произведения М. создавал в летние месяцы, свободные от работы в театре, оставляя на зиму лишь инструментовку.) Работа в Венском придворном оперном театре (1897-1907) явилась вершиной его дирижёрской и режиссёрской деятельности и одновременно периодом наивысшего расцвета самого коллектива. Летом 1907 М. покинул театр и уехал в Америку, где в 1908 занял место дирижера "метрополитен-опера" в Нью-Йорке, а затем руководителя Нью-йоркского филармонического оркестра.

Венское десятилетие ознаменовало взлёт композиторского творчества М.: за эти годы им написаны пять симфоний ( с 4-й по 8-ю) и песенные циклы на слова Ф. Рюккерта. В летние месяцы 1908-10 М. работал над "Песней о земле", 9-й и 10-й симфониями. В 1907 у М. обнаружилась болезнь сердца, в дальнейшем прогрессировавшая. Переутомление, связанное с тяжёлыми условиями контракта в США, окончательно подорвало здоровье М. В 1911 он умер.

Выдающийся представитель послевагнеровского поколения в музыкальном искусстве Европы, М. был на рубеже 19- 20 вв. одним из немногих композиторов Австрии и Германии, чьи произведения пронизаны глубокой философской проблематикой. Творчество М.- непрерывные поиски ответа на коренные вопросы человеческого бытия. "То, о чём говорит музыка,- писал М.,- это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)". Тема человеческих страданий обусловлена у М. трагическим осознанием социальных противоречий эпохи, что делает композитора одним из крупнейших художников-гуманистов 20 в. Неизбежный в буржуазном мире конфликт художника и общества составил основное содержание не только творчества, но и жизни самого композитора. Видя своё призвание не в одной лишь композиторской, но также и в театральной деятельности, он вкладывал много творческой энергии в дирижирование, в оперную режиссуру. Однако и здесь композитор был скован условиями, по его словам, "лживой, отравленной в самой основе и бесчестной" жизни эпохи. При этом ранимость художника в столкновении с миром лжи и косности обострялась у М. его импульсивным темпераментом. От своих предшественников-романтиков - Э. Т. А. Гофмана, Р. Шумана, Г. Берлиоза, близких М. по характеру творчества, композитор унаследовал "крейслерианский" конфликт творческой личности с обществвом, воплощённый в антитезе художник - филистерство.

В 1-й симфонии и "Песнях странствующего подмастерья" отразились воспринятые М. от немецкой романтической литературы (И. Эйхендорф, Г. Гейне) и отчасти от Л. Бетховена и Ф. Шуберта мотивы скитальчества, а от Жан Поля (И. П. Ф. Рихтера) - образ наивного героя, пребывающего в конфликте с миром и в идиллическом единстве с природой. Присущая М. склонность к философскому осмыслению действительности приводит его к осознанию конфликта художника и общества - как проявления более общего конфликта личности и мира. Фиксация противоречий человеческой жизни - либо в общефилософском плане (жизнь - смерть - бессмертие; концепция 2-й симфонии), либо как обращение к горестям "земной жизни" (песни, 4-я симфония) - приобретает у М. исключительную остроту. "Всю жизнь,- говорил М.,- я сочинял музыку собственно лишь об одном: как я могу быть счастлив, если где-нибудь ещё страдает другое существо". С особой трагической силой этот конфликт человека и мира запечатлен в симфониях среднего периода (5-7-я). Внимание к глубинам человеческой души в минуты кризиса или наивысшего напряжения сближает творчество М. с творчеством Ф. М. Достоевского, которое композитор хорошо знал и любил. Их роднят и поиски гармонии, которая смогла бы разрешить трагические конфликты. Эти поиски явились важнейшим стимулом идейно-творческой эволюции композитора. М. оставался убеждённым идеалистом; в его не лишённых эклектизма философских представлениях о гармонии своеобразно преломилось влияние пантеистических мировоззрения И. В. Гёте. М. постоянно искал средства, которые могли бы облегчить слушателю восприятие его философских идей. На раннем этапе творчества он видел их в опоре на общезначимые литературно-философские ассоциации, фиксируемые в заголовках к симфониям, носящих программный характер (первоначальное наименование 1-й симфонии было "Титан"- по роману Жан Поля), или к отдельным их частям (в 3-й симфонии имелись подзаголовки ко всем частям, связанные с "Весёлой наукой" Ф. Ницше). Иногда М. комментировал содержание музыки программой, написанной после создания произведения (1, 2, 4-я симфонии), либо ремарками в партитуре. Однако разочарованный ложным истолкованием своих намерений, М. снял все подзаголовки и отказался от сопроводительных пояснений. Путь к раскрытию своих исканий М. нашёл во введении литературного "слова" в музыкальном произведении: "Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь "слово" в качестве носителя моей музыкальной идеи". В первых симфониях это было вкрапление в симфонический цикл песни (в сольном, хоровом либо оркестровом изложении), становящейся носителем обобщённой идеи. В более поздних произведениях (8-я симфония, "Песня о земле") человеческий голос участвует в изложении и развитии музыкальных мыслей на всём протяжении симфонического цикла. Так, "Песня о земле" стала родоначальницей "симфонии в песнях"- жанра, получившего распространение в 20 в.

Круг образов. связь музыки с литературой, включение или отсутствие вокального элемента, а также эволюция музыкального стиля обусловили разделение симфонического творчества М. на три периода. К раннему периоду относят 1-ю, чисто инструментальную симфонию, опирающуюся на музыкальный материал вокального цикла М.,-"Песни странствующего подмастерья", и 2, 3, 4-ю симфонии, интонационно связанные с вокальным циклом "Волшебный рог мальчика", круг образов которого повлиял на содержание этих симфоний. Для них характерно соединение эмоциональной непосредственности и трагической иронии, жанровой зарисовки и символики. Обращаясь в этот период творчества к текстам философско-символического строя, М. использовал стихи Ф. Клопштока (финал 2-й симфонии) и Ф. Ницше (3-я симфония). В 1-й симфонии композитор видит исход конфликта романтического "героя" с действительностью в обращении к природе. Во 2-й - поставлен вопрос о ценности человеческой жизни перед лицом смерти; выход из трагической непреложности судьбы композитор видит в религиозной идее воскресения. В 3-й симфонии М. пытался создать пантеистическую картину мира, в бесконечность которого он включал конечную человеческую жизнь. В 4-й симфонии проблема смерти и бессмертия получает таинственно-причудливое воплощение - в финале звучит песня-притча. В произведениях первого периода проявились такие особенности стиля М., как интонационная опора на демократические жанры народной и городской музыки (песня, танец, чаще всего лендлер и вальс, военный или похоронный марш, военный сигнал, хорал).

Симфонии среднего периода (5-7-я) составляют инструментальную трилогию, интонационно связанную с песенными циклами М. на тексты Ф. Рюккерта ("Песни об умерших детях", 5 песен). Отказавшись от литературно-философских ассоциаций, М. не ушёл от постановки в симфонических концепциях значительных нравственных проблем. Общечеловеческие коллизии уступили место теме трагической зависимости личности от судьбы. Наиболее острое выражение эта тема получила в 6-й симфонии, названной современниками "Трагической". В 5-й и 7-й симфониях М. находит выход из этого конфликта в гармонии классического искусства, язык которого стилизует в финалах этих симфоний.

В 8-й симфонии М. вновь использует для воплощения философского содержания поэтические тексты. 1-я часть её написана на слова средневекового гимна "Veni creator spiritus", 2-я часть - на текст заключительной сцены 2-й части "Фауста" Гёте. При всей отвлечённости провозглашённого в ней положительного идеала 8-я симфония явилась утверждением глубокой веры М. в творческие силы человека. М. прибег здесь к грандиозному исполнительскому аппарату (солисты, 3 хора, увеличенный состав большого оркестра), в связи с чем сочинение получило название "симфонии тысячи участников". В сочинениях позднего периода нашли выражение темы прощания с жизнью ("Песня о земле", 9-я, незаконченная 10-я симфонии). В "Песне о земле", написанной на тексты китайских поэтов 8 в., и в чисто инструментальной 9-й симфонии смертельно больной композитор приходит к примирению с неизбежным. Глубоко личный тон, экспрессивная лирика поздних сочинений М. привнесли в них черты нового и вместе с тем привели к созданию на новой основе песенного тематизма, формообразования и фактуры.

Архитектоника цикла, равно как и форма отдельных частей (особенно крайних), организуется у М. сквозным музыкально-интонационным повествованием, составляющим важнейшую особенность его симфонизма. С этим связан отказ композитора в большинстве симфоний от классического, 4-частного строения. Изменяются также традиции последовательность частей и их темповые соотношения. Часть в характере скерцо чаще следует у М. за первой; более медленная часть примыкает к финалу, который становится смысловым и интонационным центром цикла. В симфониях среднего и позднего периодов быстрые части концентрируются в середине цикла, медленные - обрамляют цикл. Столь же существенную трансформацию претерпевает форма отд. частей, особенно первой. В поздних сочинениях сонатные принципы вытесняются песенной вариантно-строфической организацией, сквозным развитием. Так, во многих частях цикла взаимодействуют формообразующие принципы куплетной и 3-частной песни, рондо, вариаций, сонатного allegro, что приводит к композиционной многозначности каждого раздела формы, осложняющей восприятие структуры симфоний М. Ростлинеарных тенденций при сохранении гомофонной основы привёл к образованию в музыке М. контрапунктически насыщенной фактуры. Помимо имитационных форм полифонии, большое значение приобретают контрастная полифония и полифония вариантов (гетерофония). В позднем творчестве композитора возросшая линеарная автономность голосов, включение в состав аккорда неразрешающихся диссонансов и усложнение структуры аккордов содействовали появлению фрагментов музыки с внеладовым, внефункциональным применением гармонии. В оркестре М. нашли воплощение две тенденции, характерные для начала 20 в.: с одной стороны, расширение оркестрового аппарата, с другой - зарождение камерного оркестра. Тяготение к камерному составу оркестра выразилось в детализации фактуры, в трактовке инструментов оркестра в духе ансамбля солистов, предельном выявлении тембровых, регистровых, динамических возможностей оркестровых инструментов. С последней тенденцией связаны поиски повышенной экспрессивности и обострённой, часто гротескной красочности в звучании оркестра. В произведениях М. возникли элементы стереофонии благодаря одновременному звучанию оркестра на эстраде и группы инструментов (финал 2-й симфонии) или небольшого оркестра ("Жалобная песня") за эстрадой либо благодаря помещению исполнителей на разных высотах (3-я симфония). В творчестве М. зародились многие особенности музыкального искусства 20 в., воспринятые композиторами разных направлений. М. оказал заметное влияние на развитие драматического симфонизма большого плана (Д. Д. Шостакович, А. Онеггер, Б. Бриттен и др.). Вместе с тем многие проявляющиеся в позднем творчестве М. черты экспрессионизма оказались близки композиторам новой венской школы (А. Шёнберг, А. Берг, А.Веберн).

М.-дирижёр привлёк к себе внимание выдающихся музыкантов своего времени. И. Брамс был восхищён исполнением под управлением М. "Дон Жуана" Моцарта в Будапеште. X. фон Бюлов называл М. "Пигмалионом Гамбургской оперы". П. И. Чайковский писал из Гамбурга: "Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный...". Импульсивность, вдохновенная отдача музыке, "душевный жар, придававший его исполнению непосредственность личного признания" (Б.Вальтер), сочетались у М. со скрупулёзной предварительной работой над партитурой. М. всегда требовал от исполнителей предельно точного прочтения текста партитуры. По свидетельству современников, наиболее удавались М. сочинения героического и трагического плана. М. был выдающимся интерпретатором опер Р. Вагнера ("Лоэнгрин", "Тристан и Изольда", "Кольцо нибелунга"), К. В. Глюка, оперы и симфоний Л. Бетховена. Присущее М. чувство стиля позволяло ему проникать и в сочинения иного плана. К числу исполнительских достижений М. относятся также постановка опер Моцарта ("Дон Жуан", "Свадьба Фигаро", "Волшебная флейта"), Сметаны ("Далибор"), Чайковского ("Евгений Онегин", "Пиковая дама").

Деятельность М.-дирижёра в опере была неотделима от его режиссёрской работы. В Венском придворном оперном театре М. попытался осуществить почерпнутый в вагнеровском учении о музыкальной драме художественный идеал - единство музыкального, актёрского и режиссёрского решения оперного спектакля. В духе этих устремлений М. в течение многих лет воспитывал коллектив Венского придворного оперного театра, в котором работали певцы Ф. Вейдеман, В. Геш, Л. Демут, Л. Слезак, М. Гутхейль-Шодер, 3. Курц, А. Мильденбург, Б. Фёрстер-Лаутерер, дирижер Б. Вальтер и художник-декоратор А. Роллер. Добиваясь подчинения всего строя и ритма спектакля музыке, М. вместе с тем использовал в своих постановках и некоторые приёмы драматического театра (паузы, неподвижные мизансцены, максимальное включение в действие массы хора, затемнение сценической площадки).