

ВСЕЛЕНСКАЯ МИСТЕРИЯ 1906 ГОДА: ДУХОВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

оздав первые три симфонии, ставшие пророческой вехой в нарождавшемся художественно-эстетическом пространстве музыкального модернизма¹, Малер на целых десять лет (1896–1906) погрузился в освоение классико-романтической стилистики. Написанные им в это время Четвёртая, Пятая, Шестая и Седьмая симфонии – каждая по-своему – являются значительными завоеваниями композитора, но с точки зрения новационных перспектив они явно и намного уступают первым его шедеврам.

Тогда композитор ещё не мог в должной мере оценить собственную исторически обусловленную миссию. Ему могло казаться, что классико-романтический тип симфонизма, последними представителями которого в его время были Брамс, Брукнер, Дворжак, Чайковский, более привлекателен для публики и именно его следует развивать в своём творчестве. Да и слушательская аудитория в основной своей массе была совершенно не готова к восприятию новых концепционных идей раннего Малера, и композитор в полной мере это чувствовал по нередко негативной реакции на свои первые сочинения.

Он мог относить это на счёт собственных несовершенств (которых, справедливости ради, было достаточно много, и композитор всю жизнь тщательно вычищал свои партитуры), но неадекватная реакция публики инспирировалась, скорее всего, слишком непривычными на тот момент художественными решениями, стоящими на пороге модернистской революции.

Малеровская «лепта в традицию» – постро-мантическую симфоническую литературу рубежа столетий – тоже значительна, но не она определяет его истинную историческую роль. Сейчас уже можно наблюдать серьёзные художественно-стилистические расхождения между экзотически заострённой личностной интонацией Малера и старательно применяемыми им

классическими формами, на подобную интонацию не рассчитанными. Не вполне адекватное впечатление оставляет пуантилистически раздёрганная инструментальная фактура Пятой, Шестой, Седьмой симфоний Малера, содержательный срез которых, вообще говоря, диктует большую степень оркестровой полноты и гармоничности.

Поэтому возврат к синтетической философско-поэтически-музыкальной концепции в замысле Восьмой симфонии можно оценить как *возврат к себе* – настоящему, подлинному и неповторимо новаторскому.

Исследовать партитуру Восьмой симфонии сложно, так как Малер довёл элементы парадоксальности, свойственные его ранним произведениям, до максимально возможного противостояния. Здесь всего две части – непривычно мало для традиционной малеровской симфонии. Правда, размеры их циклопические, так что общее время звучания не уступает шестичастному циклу Третьей или пятичастному циклу Второй. Сам композитор утверждал: «Это – самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нём невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что Вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»².

Усложняет трактовку то, что поэтической основой обеих частей являются слишком далёкие друг от друга источники: вначале это католический гимн «*Veni, creator spiritus*», а во второй части – заключительная сцена из гётевского «*Фауста*», ведущая к главной мысли немецкого гения: «Всё преходящее лишь только подобие, символ... И только вечная женственность»³ – тот идеал, который всех нас влечёт ввысь».

Существенно разнится и образный строй частей. Первая – в большей мере торжественная, экзотически-ликующая. Вторая начинается

сумрачно и предельно насторожённо. Циклическое объединение достигается, прежде всего, общей тональной сферой: *Es dur* и *es moll*. Принципиально важно то, что в процессе становления финала постепенно возвращается аура торжественного гимнического песнопения, венчающая окончание симфонического полотна. В последних разделах возвращается и исходная лейтинтонация, пронизывающая всю первую часть.

Важно понять общий концептуальный замысел симфонии, из-за своей крайней оригинальности ускользающий, к сожалению, от внимания большинства исследователей.

Путеводными нитями нам будут служить две краеугольные идеи, непротиворечиво сводящие воедино кажущиеся слишком разнородными текстовые источники. Первая – Малер создал масштабную *вселенскую мистерию*, наподобие той, о которой в течение нескольких последних лет своей жизни грезил Скрябин. Вторая – две части симфонии символизируют два параллельных эзотерических мира: *божественный*, расположенный как бы внутри Рая и *человеческий*, находящийся на пороге Рая – в Чистилище. Мир людской постепенно сближается с миром Бога, и симфония заканчивается гимном всеобщей Любви и Гармонии.

Тогда совершенно понятным становится выбор источников. Латинский текст «*Veni, creator spiritus*» полно и точно воплощает идею Божественного величия в его полном Евангельском виде. Обращение же к заключительной сцене Фауста (где душа усопшего Фауста, отвоёванная ангелами у Мефистофеля, оказывается в Чистилище) даёт возможность отразить главное эзотерическое таинство бытия христианского человека – его посмертное приобщение к Богу и Раю. Вспомним также, что фаустианская тема в немецком искусстве почти обожествлена, а трагедия «Фауст» Гёте (особенно вторая часть) представляется гигантской *вселенской мистерией*, наследующей идеи «Божественной комедии» Данте. Следовательно, «человеческое», отражённое через призму гётевского «Фауста», – то *единственное*, что может быть сопоставимо со значимостью и величием Божественного начала мироздания.

Показательно, что двухчастность симфонического цикла на деле оборачивается фактической *трёхчастностью* замысла. Циклопический финал представляется цельным *процессом*

обретения Человечеством Божественной гармонии. Но процесс этот весьма постепенный. Торжество Божественного мира в первой части симфонии безраздельно и безгранично. *Человеческое* же, явленное в начале финала, выглядит в ожидании Предстояния смущённым, испуганным, некрепким. Требуются титанические усилия, чтобы через образы святых, ангелов, видения принадлежащих Раю душ предстоящий человек постиг суть Божественной любви и Божественного провидения. Тогда только для него открывается мир Райской Гармонии и неизмеримого совершенства. Отсюда трёхфазность симфонической концепции: Божественное – Человеческое – Богочеловеческое.

В свете данной трактовки все противоречия и сложности замысла оборачиваются новаторской, по-своему совершенной логикой. Мистерийный характер концепции ведёт к привлечению огромных средств: пятерной состав оркестра, семь медных духовых инструментов вне сцены, два смешанных хора, детский хор, восемь солистов, орган, фортепиано, челеста, фисгармония, мандолина, несколько арф, распределённых по двум партиям. Современники назвали Восьмую «симфонией тысячи участников». И действительно, для премьеры в Мюнхене 12 сентября 1910 года были подготовлены два смешанных хора по 250 певцов в каждом и детский хор, включавший 350 детей, а реальное число исполнителей достигло 1030 человек!

Итак, кажущиеся на первый взгляд не состыкованными и разнородными, две части симфонии оказываются двумя гранями единого эзотерического пространства, одно из которых находится уже в Раю, а другое – в области Предстояния. Это единство в музыкальном плане выражено общей тональной сферой *Es dur – es moll – Es dur*, монотематическим родством интонационного материала, повторением некоторых знаковых фрагментов первой части во второй и общностью персонифицированных «действующих лиц».

Поражает выразительной и символической силой главная лейтинтонация симфонии: две чистые кварты, сцепленные в малую септиму. Этот достаточно жёсткий мотив, обильно развиваемый в первой части и возвращающийся в конце финала, воплощает мощь и эзотерическую тайну Божественного мира. В процессе развития Малер искусно и изобретательно варьирует этот заглавный мотив⁴ (примеры № 1, № 1 а).

Пример № 1 Лейтинтонация и её варианты из части I

а)

б)

в)

г)

д)

е)

Пример № 1 а Варианты из части II

а)

б)

в)

г)

Ближе к окончанию симфонии лейтмотив обретает даже грозное звучание, а в последних тактах – экстагическое. Скорее всего, композитор трактует его как символ Бога-Вседержителя, в абсолютной власти которого находится всё Мироздание. Противостоять ему смеет только одна образная сфера – *Mater Gloriosa* (Богоматерь), подробное музыкальное отражение которой в финале представлено не только новой здесь восходящей секстовой интонацией, но и обильно выписанными партиями арф (на две партии Малер полагал использовать «как можно больше арф»).

Образную однородность мистерийного действия симфонии подчёркивает главенство тональности *Es dur*, как известно, выполняющей важнейшие содержательные функции и в финале Второй симфонии (он посвящен чуду

Воскресения Господня и также использует литургический текст). Выбор *Es dur* а вряд ли был случайным. Так как основная нагрузка в этих симфониях сосредоточена на хоровых партиях и солистах, то в свете малеровской стилистики именно эта тональность обеспечивает *максимум* выразительных ресурсов. Это, во-первых, удачное тесситурное расположение g^2 – терцового тона тонического трезвучия, который и в женских, и в мужских голосах обеспечен как удобством исполнения, так и максимальной громкостной яркостью. Это удачное расположение кульминационных вершин: as^2 , b^2 , c^3 , которые в гармонической системе Малера обеспечивают кульминационное звучание *субдоминантовых* и *доминантовых* аккордов. Кроме того, *Es dur* крайне удобен для всех медных инструментов, включая трубы и валторны, от качества звукоподдачи и звуковедения которых зависит львиная доля выразительности малеровских партитур.

Хотя тексты выбраны композитором с точным расчётом, но трактовка их сильно разнится в обеих частях. Текст гимна «*Veni, creator spiritus*» воплощён достаточно обобщённо, что соответствует идее Божественной литургии. Обращаясь в начале работы за помощью к Фридриху Лёру, Малер умолял уточнить, прежде всего, ударения латинской транскрипции. Отдельные образные детали молитвы, конечно, находят отражение и в музыке, но они не носят какого-то принципиального характера.

Текст Гёте воссоздан более подробно, включая даже ремарки театральной фабулы. Точно воплощены монологи действующих лиц заключительной сцены: *Magna Peccatrix*, *Una poenitentium*, *Mater gloriosa*, *Mulier Samaritana*, *Maria Aegyptiaca*, *Doctor Marianus*, *Pater ecstaticus*, *Pater profundus*. Однако стратегической музыкально-драматургической задачей композитора является постепенное волнообразное нарастание «вокальной энергии», необходимой для воплощения кульминационного момента мистериального действия – вхождения предстоящего человечества в Рай.

Генеральная кульминация симфонии, основанная на заключительных словах гётевского произведения: «*Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis... Das ewig weibliche zieht uns hinan*», – строится террасообразно, проходя путь от тишайшего эзотерического произнесения слов хора (*Chorus mysticus*) вплоть до самозабвенного фортиссимо трёх хоров и *tutti* солистов.

Дополняет архитектуру общего замысла то обстоятельство, что восемь солистов и три хора, – символизирующих во второй части Богоматерь в окружении ангелов, святых Отцов, сонма человеческих душ, среди которых библейские персонажи *Magna Peccatrix* (Великая грешница), *Mulier Samaritana* (Жена Самаритянская), *Maria Aegyptiaca* (Мария Египетская), *Doctor Marianus* (Доктор Марианус) и *Una poenitentium* («одна из кающихся, ранее звавшаяся Гретхен»), – представлены своими тембрами и в первой части. Но там они совершают торжественную молитву на латыни, находясь внутри Рая, в Царствии Божием. Во второй же части они *встречают* вновь прибывших (среди которых и душа Фауста) на пороге Рая – в Чистилище. Если слушать симфонию именно в этом ракурсе, становится понятным, что и тень Маргариты незримо присутствует именно в первой части – её душа молится вместе со всеми, и партии солирующих сопрано постоянно «покрывают» высочайшими нотами всю гигантскую партитурную ткань. Ещё более важно то, что первое явление солирующего сопрано, воплощающее своеобразную лирическую побочную партию первой части, звучит почти неизменно и во второй части⁵ – теперь уже прочно связанное с образом Маргариты, обратившейся с просьбой к Богоматери.

Таким образом, Малер применяет в драматургическом решении Восьмой симфонии технику масштабных инсталляций, символических аллюзий и лапидарных «широких мазков», весьма характерную для нарождающейся эпохи европейского модернизма.

Интонационно-тематическую базу симфонии составляет сравнительно малое число самостоятельных элементов, хотя в непрестанный ток симфонического развития включается огромное количество сегментов-эпизодов, увязать и интерпретировать которые в рамках целостной концепции можно только с помощью подробного образно-драматургического анализа. Единственным утешением может стать мысль о том, что излишне подробный анализ этой партитуры, скорее всего, и не потребуется. Ведь её магистральная линия едина, логически точна и довольно прозрачна.

Выделим три важнейших монотематических образования, на которых строится всё изложение:

1. Исходный лейтмотив симфонии – символ Божественной сущности мироздания. Его лапи-

дарность, строгость и величественность подчеркнуты жесткими квартовыми и септовыми мелодическими ходами. Эти интонации явно не вокальны, но композитор смело поручает их не только оркестровым, но и хоровым голосам. По сути, тем самым живописуется мироздание *вне человека*, как бы его космическая оболочка (пример № 2).

Пример № 2

S. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 A. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 T. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!
 B. Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!

2. Вторая важнейшая интонационная сфера наиболее рельефно выражена в *Мистическом хорале*⁶, венчающем финальную часть. В сравнении с лейттемой это внешне весьма скромный материал, таящий, однако, большую внутреннюю силу. Необходимый композитору *мистический* характер хоралу придаёт смелая эллиптическая гармония, отсылающая к страницам поздних опер Вагнера (пример № 3).

Пример № 3

S. Al - les ver - gāng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 A. Al - les ver - gāng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 T. Al - les ver - gāng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 B. Al - les ver - gāng - li - che ist nur ein Gleich - nis;
 Das Un - zu - lāng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - lāng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - lāng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;
 Das Un - zu - lāng - li - che, hier wird's Er - eig - nis;

Интонационная простота позволяет всесторонне развивать ритмический узор и мелодику хорала на протяжении обеих частей симфонии. В рамках общей содержательной концепции это символ *соединения* Божественного и Человеческого начал.

Собственно *человеческая* составляющая мистерии отражена в большом оркестровом вступлении второй части. На первый взгляд может показаться, что это совершенно новый музыкальный материал – настолько он своеобразен и образно ярок. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что насторожённые вкрадчивые ходы басов и окрашенные в ностальгические тона подголоски деревянных духовых являются вариантным изложением тематизма будущего хора (пример № 4).

Пример № 4

3. Есть несколько автономных тематических зёрен, преимущественно лирического содержания, задача которых – оттенять своим мягким звучанием слишком жёсткий и лапидарный основной материал. Одна из подобных тем звучит в экспозиционном разделе первой части, напоминающая поведение побочной партии (пример № 5).

Пример № 5

Именно эта тема во второй части будет персонифицирована образом Маргариты, ожидающей душу Фауста в преддверии Рая. Пролонгируя лирическую линию на первую часть, можно заключить, что там побочная партия также символизирует образ гётевской Маргариты, кающейся в собственном грехе и истово молящейся о спасении души Фауста.

Другой важный материал, появляющийся лишь во второй части, – экстатический восходящий скачок на большую сексту. Он сопровождает ремарку «Богоматерь, в славе сходящая с небес» (пример № 6). Одновременно на авансцену выходят арфы, звучащие теперь до конца симфонии и символизирующие Пресвятую Деву. Возможно, эта мягкая секста подчёркивает то неизбывное женственное начало, которое выражено в последних словах гётевского «Фауста»: *Вечно женственное...*

Пример № 6

Все остальные сегменты симфонии (а их более ста) так или иначе развивают эти три интонационно-тематические сферы, образуя огромный монотематический массив свободного симфонического развёртывания. Изобретательность, с которой композитор варьирует материал, изумляет. Здесь и контрапунктические изменения (имитации, инверсии, ритмические прогрессии), и интервальные преобразования, и мастерские инструментальные решения.

Гармонический язык симфонии в целом более прост, чем в предшествующих опусах. Ясность и лапидарность гармонии как нельзя точнее передают общечеловеческий мистериальный характер концепции. Тем не менее ощущения гармонической статики не возникает, так как интенсивность развития достигается чрезвычайно насыщенным тональным планом произведения. В первой части встречаем не менее тридцати семи случаев заметных смен тональности,

во второй – более пятидесяти (не считая сложных эллиптических переходов). Показателен и спектр применённых тональностей: в первой части заняты 16 разных тональностей, во второй – 19. Всего же Малер использует 22 из 24-х тональностей (включая энгармонизм). Отсутствуют лишь *h moll* и *fis moll*.

В последовательном калейдоскопе звучащих тональных смен наиболее часто встречаются: *Es dur* (26); *es moll* (9); *E dur* (8); *C dur* (7); *As dur* (7); *B dur* (6). Ясно, что *Es dur* и *es moll* – основная тональная сфера симфонии, и явное преобладание их объяснимо. Однако тридцать пять эпизодов из девяноста (более трети, а по реальному времени звучания около половины) – такое соотношение основной и побочных тональностей явно нетипично ни для конца XIX, ни для начала XX века, когда именно *побочным* тональным краскам композиторы уделяют повышенное внимание (децентрализация тонально-функциональных отношений).

Но для малеровской концепции стабильность основной тональной сферы представляется символически значимой, ибо именно она отражает вселенскую гармонию и навеки заведённый миропорядок. Другие тональности действуют здесь как своеобразная светотень, ярче высветляя звучание *Es dur*'а и его оборотной стороны – *es moll*'я. Обилие же всех других задействованных тональностей (почти полный их набор) говорит о полноте вселенского мистериального охвата. Как блестящий режиссёр, Малер чувствует потребность некоторых контрастов, обеспечивающих неослабевающий слушательский интерес в становлении и функционировании музыкального целого. С этой точки зрения примечательны отклонения в минорные тональности (*d moll*, *e moll*, *as moll*, *cis moll*), вносящие заметное колористическое обновление, а также особая роль *Des dur*'а и *As dur*'а, через которые пробивается сфера побочной партии этой квази- и суперсонатной композиции (если иметь в виду всё целостное полотно).

Тональность *E dur* важна в другом отношении – это наивысший градус эмоционального напряжения основной тональ-

ной сферы, выводящий тесситуру солистов и хоровых голосов на искрящийся полутон вверх.

Наибольшим образным контрастом выступает небольшой *d moll*'ный эпизод (ц. 18–20), реминисценция которого даётся и во второй части. В вокальных партиях воспроизводятся слова «*Infirma nostri corporis*» (*Слабость нашей плоти*). Музыкальное решение здесь весьма оригинально в сравнении с остальным контекстом: низкий органн бас D₁, увеличенное трезвучие низких альтов и теноров, контрапункт солирующей скрипки, намеренно играющей по дисгармоничным звукам (пример № 7).

Пример № 7

Эпизод носит загадочный эзотерический характер, словно бы выражая погружение в сферу страдания или эмоционального ступора. Возможная драматургическая роль эпизода состоит ещё и в том, что он психологически готовит затаённо-мистический фон начала второй части и начального изложения *Мистического хора*.

Итак, первая часть симфонии представляется грандиозным и величественным гимном, прославляющим вселенскую Божественную гармонию. Текст «*Veni, creator spiritus*» («Приди, Дух животворящий») уходит корнями в глубокое Средневековье. Но вряд ли конкретный его выбор имел для композитора принципиальное значение. Главным было то, что он написан на «божественном» латинском языке и достаточно масштабен для воплощения огромной вокальной формы.

Примечательная особенность есть и в динамическом решении. Обычно Малер прибегает генеральную кульминационную точку для окончания части или

всего произведения. Здесь же огромное множество кульминационных точек (примерно одинакового накала) разбросаны по всему полю первой части. Восемь голосов и интонационные линии двух хоров поочередно забираются в высочайшие тесситурные области, образуя мощную горную систему с сияющими в лучах солнца остроконечными пиками.

Патетический характер задаёт само начало симфонии: фортиссимо органа *pleno* и мгновенный выброс кульминирующих звуков *as* в партиях сопрано и теноров. И уже в семнадцатом такте первые сопрано (первого хора) достигают вершинного *b*².

Всего на протяжении части насчитывается не менее ста пятидесяти (!) пиков, выводящих отдельные партии на ноты *as*² и выше для сопрано, *as*¹ и выше для теноров, не говоря уже о значительном числе ярких кульминационных звуков в партиях альтов, басов, солирующего баритона и многих оркестровых инструментов. Столь уникальное динамическое состояние можно объяснить только задуманной программой – это от начала и до конца экстатическое славение Божественного миропорядка с его «кружащимися солнцами и планетами».

И всё-таки свой ослепительный Эверест есть и в этой бескрайней горной гряде, и располагает его композитор, как обычно, в самом конце части (пример № 8).

Пример № 8

Вторая часть симфонии чётко делится на два больших раздела, один из которых, как уже отмечалось, может быть сопоставлен с новопреставленным человечеством. Второй – символизирует процедуру вхож-

дения в Рай и возврат к прославлению Божественной гармонии, куда теперь вовлекается и новопреставленный человек (синтез двух – ранее полярных – образных сфер).

Грандиозный многоэтапный процесс воссоединения «человеческого» и «божественного» начинается во втором разделе пространными соло двух Святых отцов (*Pater ecstaticus*, *Pater profundus*), чьи монологи введены самим Гёте. В них также продолжают активно развиваться ритмо-интонационные формулы будущего хора. Вводятся эпизоды с пением ангелов, детей, обретших Рай, других персонажей Мистерии. Грандиозный музыкальный иконостас медленно, но целенаправленно движется к главному пункту финала – *Мистическому хоралу*, в котором и провозглашается символ веры – последняя строфа гётевского «Фауста»:

Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche, hier ist's getan;
Das ewig weibliche zieht uns hinan.

Но чтобы понять всю мощь этого венца Вселенской мистерии Малера, надо выйти, в какой-то степени, за пределы текста Гёте, так как музыкальное решение его гораздо глубже и весомее. Фактически это и есть символическое изображение *входа человечества в Рай*, где смерть и преставление Фауста, его встреча с Маргаритой являются знаменательными персонификациями важнейшего эзотерического события.

Сцена разбита на несколько сменяющих друг друга этапов. Начинается она монологом персонажа, означенного как *Una poenitentium* («одна из кающихся, ранее звавшаяся Гретхен»). Композитор возвращает интонационную сферу самой красивой мелодической линии, звучавшей в первой части как лирическая побочная партия (см. пример № 5). Это начало *Приглашения в Рай*, но даётся оно пока только для одного человека. Душа Маргариты, обращаясь к Пресвятой Деве Марии, словно берёт под своё покровительство стоящего в сладостном оцепенении Фауста:

В кругу хора душ благородных
Тотчас замечаешь Новую;
Чуешь свежую жизнь,
Соразмерную всему человечеству.
Взгляни, как рвёт он узы брэнного тела,
И как из эфирной ипостаси поэта
Струятся молодые силы!
Дозволь напугать его мне!
Доколе слепит его Новый День.

«Приди! Приди! Вознесись в высокие сферы! Поймёт он и направится вслед» – отвечает *Mater gloriosa* (Богоматерь). Интонационная ткань её небольшого монолога немногословна и сдержанна. Но именно в этом фрагменте расположена потрясающе красивая *тихая* кульминация всей симфонии: высочайший *си-бемоль* сопрано на пианиссимо (пример № 9).

Пример № 9

Wieder langsam

«Приди! Приди!» – подхватывает хор, и *Doctor Marianus* (знаковый литургический персонаж, всегда истово прославляющий Пресвятую Деву Марию), завершает *Приглашение*.

Фигура Доктора Мариануса – вторая яркая персонификация симфонии. Два больших его монолога готовят две важнейших фазы развития сюжета: явление Девы Марии и Вхождение в Рай. Именно в его партии после Благословения Девой Марией просьбы Маргариты целиком звучит тема надвигающегося Мистического хора, хотя распознать её здесь пока ещё трудно по причине совершенно разной эмоциональной окраски. Доктор Марианус – единственный тенор соло в партитуре,

и активное развитие его партии в первой части также способствует объединению сюжетных линий: ликующий Доктор Марианус, находясь в Раю, истово молится за благоденствие земного человечества.

Долго и напряжённо готовящийся в симфонии Малера *Chorus mysticus* – это и есть самый знаменательный и таинственный момент в жизни христианского человека – *Вхождение в Рай*. Но прежде, чем вступит хор, Малер живописует волшебную звуковую картину Рая, наподобие той, что предваряет хорал «Воскресения Господня» в финале Второй симфонии. Глубокий органый бас и хрустальные небесные звучности челесты, нескольких арф, фортепиано, фисгармонии и струнных в высочайшем регистре музыкально готовят наступление этого заключительного акта человеческой жизни.

Мистический хорал проводится дважды: сначала затаённо, как бы заморожено, на *ppp* в *Es dur'e*, затем на *fortissimo* в *As dur'e*. Оба проведения сугубо вокальны с минимальным инструментальным сопровождением – это кульминация в развитии «человеческой» линии образов. Есть здесь и дополнительные факторы динамики. Сначала хорал звучит у двойного хора в сопровождении струнных. При втором появлении – к трём хорам (включая детский) подсоединяются все восемь солистов в сопровождении органа *pleno*. Теперь уже процесс развития неминуемо ведёт к полномасштабному торжествующему *tutti* как певцов, так и инструменталистов. Композитор выявляет и всю значительность гётевских слов «И только вечная женственность – тот идеал, который всех нас влечёт *ввысь*». Именно так – многомерно и обстоятельно – воссоздаётся триумфальный и полный высочайшего смысла путь в Вечность.

Для финальной точки разворачивающегося мистериального действия Малер приберегает гениальную находку. Мощный заключительный аккорд трёх хоров, восьми солистов и оркестровое *tutti* внезапно обрываются, и в этот момент наступает ослепительный апофеоз. Включаются четыре трубы и три тромбона, расположенные вне сцены. Такое внезапное пере-

ключение локализации звучности действует как ошеломляющий драматургический эффект. Эти семь инструментов воспринимаются как *реально* находящиеся уже по *ту* сторону Бытия. Исходная кварто-септовая интонация симфонии поочередно подхватывается всеми инструментами оркестра, кругообразно замыкая, таким образом, всю грандиозную композицию (пример № 10).

В симфоническом пантеоне Густава Малера Восьмая симфония занимает особое место. Со всем пылом патетической истовости и художественной силы он сумел выразить в ней столь широкоохватную философскую концепцию, к которой замыслы Второй, Третьей, Шестой симфоний явились лишь своеобразным подготовительным этапом. Она же возвратила композитора к некоторым идеям его протомодернистского периода ранних лет, но теперь уже концепция автора предстала во всей полноте модернистской эстетики начала XX века. Следующее большое сочинение – «Песня о Земле» – завершает эту новаторскую линию и возводит достойный пьедестал самобытному историческому этапу малеровского музыкального модернизма.

Пример № 10

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [4; 5].

² Из письма Виллему Менгельбергу от 18 августа 1906 года // Густав Малер. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой. СПб., 2006. С. 553.

³ Женственное начало мира можно соотнести с его осью Праматерь Ева – Елена Прекрасная – Пресвятая Дева Мария – Маргарита в любви, страдании и покаянии.

⁴ Модификации основных тематических элементов подробно прослежены в: [2, с. 297–304]. Приводим отсюда некоторые яркие варианты.

⁵ Дается в транспорте из *Des dur'a* в *B dur*.

⁶ Он предусмотрен самим Гёте и именно так назван.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.
2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 580 с.
3. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–151.
4. Девуцкий В. Э. Особенности тембровой драматургии Третьей симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 108–119.
5. Девуцкий В. Э. Ранние симфонии Густава Малера: на пересечении романтических и модерни-

- стских тенденций. GmbH, Deutschland: Palmarium academic publishing, 2014. 80 с.
6. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.
7. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.
8. Михеева Л. В. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1969. Вып. 9. С. 119–144.
9. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.
10. Тараканов М. Е. Малер // Музыка XX века: очерки. М., 1977. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. С. 157–198.

11. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. М.: Искусство, 1980. С. 30–57.

12. Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg) // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1981. S. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. A. Samye pateticheskie kompozitory evropeyskoy muzyki: Chaikovskiy i Maler [The Most Pathetic Composers in European Music: Tchaikovsky and Mahler]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1990, No. 6, pp. 125–132.

2. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Second Edition. St. Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2010. 580 p.

3. Danuser H. Maler segodnya – v pole napryazheniya mezhdru modernizmom i postmodernizmom [Mahler today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No 1, pp. 140–151.

4. Devutsky V. E. Osobennosti tembrovyy dramaturgii Tret'ey simfonii Gustava Malera [The Specific Features of the Timbre Dramaturgy of Gustav Mahler's Third Symphony]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2015, no. 1 (18), pp. 108–119.

5. Devutsky V. E. *Rannie simfonii Gustava Malera* [The Early Symphonies of Gustav Mahler]. GmbH, Deutschland: Palmarium Academic Press, 2014. 80 p.

6. Zhrebina A. I. Venskiy modern kak utopiya sinteza [The Viennese Moderne as a Utopia of Synthesis].

Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]. 2012, No. 2, pp. 147–151.

7. Maler segodnya [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 1, pp. 139–220.

8. Mikheyeva L. V. Tematicheskie svyazi i zamysel I–IV simfoniy Malera [The Thematic Connections and the Conceptions of Mahler's Symphonies 1–4]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 9. Moscow: Muzyka, 1969, pp. 119–144.

9. Rosenschil'd K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka, 1975. 209 p.

10. Tarakanov M. E. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Music: Essays]. Part 1, Book 2: 1890–1917. Moscow, 1977, pp. 157–198.

11. Tikhomirov A. Ekspressionizm [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Directions]. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 30–57.

12. Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J. J. (Hg). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1981. S. 30–57.

Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера

Философско-поэтический и музыкальный замысел сложнейшей партитуры Густава Малера – Восьмой симфонии – рассмотрен с позиций претворения композитором раннемодернистской эстетики и воплощения идеи Вселенской мистерии. Выбор текстов (средневековая молитва «Veni, creator spiritus» и заключительная сцена гётевского «Фауста»), на первый взгляд непредсказуемый, ставит в один понятийно-символический ряд триаду *Божественное – Человеческое – Богочеловеческое*. Величественная молитва первой части происходит в мистерийном пространстве Paradiso. Мистерийное действо второй части симфонии разыгрывается как бы на границе Рая и дикого места, где собрались предстоящие люди. Главным действующим лицом становится гётевская Маргарита, встречающая вместе с остальными посвящёнными вновь прибывших и признающая душу Фауста. Через образ гётевской Маргариты, сопровождающей душу Фауста в Горний мир, композитор показывает мистический и торжественный вход земного человечества в Рай. В статье показываются все детали воплощения мистерийного замысла Густава Малера.

Таким образом, музыкальное решение симфонии намного шире как текста молитвы «Veni, creator spiritus», так и заключительной сцены «Фауста». Композитор использует принцип монотематизма, объединяя общей интонационной тканью всю мистику, что способствует последовательному и убедительному воплощению огромного философско-космогонического замысла.

Ключевые слова: Восьмая симфония Густава Малера, симфония-мистерия, Малер и музыкальный модернизм.

The Universal Mystery of 1906: the Spiritual Conception of Gustav Mahler's Eighth Symphony

The philosophical, poetical and musical conception of the most difficult musical score by Gustav Mahler – that of the Eighth Symphony – is examined from the positions of the composer's putting into practice of the earliest type of modernist aesthetics and realization of the idea of Universal mystery. The choice of the texts (the medieval prayer "Veni, Creator Spiritus" and the final scene from Goethe's "Faust"), which upon first encounter may appear as arbitrary, places into one conceptual and symbolic set the triad of the Divine, the Human and the Divine-Human. The majestic prayer in the first movement takes place in the sacred mystery-related domain of *Paradiso*. The mystery act in the symphony's second movement seems to be carried out on the boundary between Paradise and a deserted spot on which the attending people have gathered. The main protagonist turns out to be Goethe's Margarete, who along with the other arrived initiates welcomes and acknowledges Faust's soul. Through the image of Goethe's Margarete, who accompanies Faust's soul into the Celestial world, the composer demonstrates the mystical and triumphant entrance of earthly humanity into Paradise. The article shows all the details of the manifestation of Gustav Mahler's mystery-based conception.

Thereby the musical realization of the symphony turns out to be much broader than either the text of the poem "Veni, creator spiritus" or the conclusive scene of "Faust" by themselves. The composer applies the principle of monothematicism, providing unity to the entire mystery by means of a common intonational texture, which becomes conducive to the consistent and convincing embodiment of the philosophical and cosmogonic conception.

Keywords: Gustav Mahler's Eighth Symphony, symphony-mystery, Mahler and musical modernism.

Девуцкий Владислав Эдуардович

ORCID: 0000-0001-9408-7642

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежский государственный институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Vladislav E. Devutsky

ORCID: 0000-0001-9408-7642

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

Voronezh State Institute for the Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation