

Гаврилова Людмила Владимировна  
доктор искусствоведения, профессор,  
зав. кафедрой истории музыки  
Сибирского государственного института искусств  
имени Дмитрия Хворостовского  
mgavrilova55@gmail.com

## VIII СИМФОНИЯ Г. МАЛЕРА: К ВОПРОСУ О ПРЕЛОМЛЕНИИ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ МЕССЫ

Погружаясь в звуковое пространство VIII симфонии Малера, в её сложный образный мир, поражаешься космогонической устремлённости авторского «я», воспринимаемого как насыщенный огромной внутренней энергией взлёт творческого духа, властно влекущего за собой на поиски путей постижения сокровенного смысла человеческого бытия, неустанно страждущего Высшей Гармонии, Красоты, как средства разрешения всех жизненных противоречий.

Величайшей нравственной утопией назвала это произведение в своём исследовании И. Барсова. И действительно, с точки зрения идейно-философской концепции и её композиционного воплощения симфония представляется достаточно уникальным явлением на фоне общих художественно-эстетических устремлений западноевропейской музыки XX века<sup>1</sup>.

Общая сфокусированность западноевропейской интеллектуальной мысли на крайне субъективных формах человеческого индивидуализма в области познания и творчества определила наличие в художественных представлениях некой обособленной среды человеческого бытия, замкнутой на уровне индивидуального сознания и устремлённой к подсознанию. Следствием этого можно считать выдвигание столь острой и типичной для творчества рубежа веков проблемы духовного одиночества рефлексирующей личности, затерянной в хаосе действительности, отрешённой от неё и погружённой в пассивное созерцание внутреннего «я». В подобной концепции микромир человеческих представлений, ощущений и чувствований занимает место макрокосмоса, отнюдь не вмещающая, а замещающая и полностью вытесняя его.

Эгоцентрическому духовному индивидуализму явно противостоит художественный мир VIII симфонии Малера, призывающего человеческого дух к обретению Высшей Гармонии в творческом взаимопроникновении душ, воспевающего активно-действенное постижение смысла человеческого существования, проповедующего вечное стремление к божественному всеединству, к истинной Красоте, к *telos tōn erotikon*<sup>2</sup>. В этом отношении Малер, несомненно, обнаруживает наследственную связь с раннеромантической эпохой, с её «безоговорочным отрицанием капиталистической действительности и стремлением уйти в сферу утопических идеалов, воплощающих мечту о совершенстве человека и мира [3, с. 12], с безграничной верой в созидательную силу искусства. Вспомним хотя бы Шиллера: «Красота должна вести людей на истинный путь» [8, с. 279]. Потому-то для Малера органичным становится обращение к «Фаусту» великого Гёте, столь близкого ему по духу и характеру мирозерцания. И в то же время композитор как бы подтверждает слова поэта, высказанные в письме к Цельтеру в 1831 году, что в «Фаусте» «всё вместе представляет откровенную загадку, которая снова и снова будет занимать людей и давать пищу для размышлений» [4, с. 616].

<sup>1</sup> Перечислим хотя бы некоторые произведения, которые хронологически совпадают с сочинением Малера: «Пеллеас и Мелизанда» и «Море» Дебюсси, «Испанский час» и «Испанская рапсодия» Равеля, «Чио-Чио-Сан» Пуччини и «Саломея» Штрауса, «Камерная симфония» Шёнберга и др.

<sup>2</sup> Высшая стадия Эроса у Платона.

Другая плоскость, в которой обнаруживаются важнейшие идейно-образные параллели – это художественные идеи Серебряного века, русская литература, русская философская мысль конца XIX века и эстетика Платона. Причём, на интересные размышления наталкивает следующая цепочка соответствий:

ГЁТЕ – МАЛЕР – ДОСТОЕВСКИЙ – СОЛОВЬЁВ  
ПЛАТОН

Об огромном влиянии на художественный мир Малера поэтики Достоевского писали многие исследователи. «Духовным вождём русского общества» называл писателя В. Соловьёв, проповедником «духовного возрождения людей и общества в силе бесконечной и всеобъемлющей любви» [7, с. 226], глубоко верящим в «бесконечную божественную силу человеческой души» [там же]. Не правда ли, сколь созвучно это творческому *credo* Малера, высказанному в VIII симфонии. Более того, австрийский композитор мог бы полностью присоединиться к словам Соловьёва из «Первой речи памяти Достоевского»: «Теперешние художники не могут и не хотят служить чистой красоте» [7, с. 230] и мыслям из письма к А.Г. Одоёвской о большой нужде современного общества «во внутренних *духовных* (выделено мною, Л.Г.) основах жизни» [7, с. 630].

Бесспорно, идеи Достоевского близки мироощущению Малера. Но удивительно другое. Важным звеном в малеровской концепции оказалась идея платоновского Эроса. И в самом деле, образная антитеза «вечно женственного» и «вечно мужского» [6, с. 267] – цель и неустанное стремление к ней – вызывает явные аналогии с пониманием Платоном Эроса как постоянного стремления человеческого духа к красоте, а сутью Эроса является «рождение в красоте для бессмертия» [5, с. 201]. С другой стороны, рассуждая в «Софисте» об *ousia* (усия – греч. сущность, идея), античный мыслитель говорит о двух её свойствах: покое и движении. Причём, «покоящаяся идея находится вне души, подвижная – внутри неё» [5, с. 345].

Общность с Малером очевидна. Но каким образом происходит объединение христианских символов, заложенных в латинском гимне *Veni, creator spiritus* и в сцене из «Фауста» «Горное ущелье» (куда, кстати, автор вводит цитаты из Евангелия от Луки и Иоанна, а также образы христианской мифологии – грешниц и Богородицы) с языческим по своей природе Эросом Платона? Нет ли в этом противоречия и возможен ли вообще такой синтез?

Позволим предположить, что Малер интуитивно почувствовал мнимость противоречия, а вот обосновал подобное понимание Платона В. Соловьёв – «первый из тысячи авторов, писавших о Платоне, сумевших найти в своей душе настоящий контакт с философией Платона и первый выявивший чисто интуитивный и непосредственно-живой подход к философу» [5, с. 192]. Как известно, одно из ведущих положений В. Соловьёва – идея богочеловечества. По мнению русского философа, Платон очень близко подошёл к осознанию своего Эроса как богочеловеческую связь, он «прозрел эту истину, но, как язычник, не узнал её до конца» [5, с. 205]. Очень важная мысль. Возможно, это объясняет постоянный интерес к платоновскому Эросу в последующую христианскую эпоху. Вспомним, что и для Гёте, интенсивно увлекающегося античностью на рубеже XVIII-XIX веков, которого современники называли опасным «язычником», неоплатонизм был органичной частью мироощущений. И у Соловьёва «был силён Эрос платонический, который направлен на вечную женственность Божью» [2, с. 89], и у Достоевского «Дух Святой» есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознавание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней» [1, с. 253]. И у Малера эта по сути прохристианская трактовка Эроса Платона получает полноценное творческое воплощение в уникальной концепции VIII симфонии.

Если с данных позиций попытаться осмыслить композиционную идею малеровского произведения, то станет очевидным проявление закономерностей не только симфонии, но и жанра, наиболее полно вместившего христианскую концепцию человеческого бытия – *мессы*. Амбивалентное сосуществование в образном мире сочинения двух

противоположных начал как бы проецирует неоднозначность жанрового решения. Одна из составляющих должна отражать действенное, активное *стремление* к достижению Высшей Гармонии, другая, напротив, «самодовлеющую *неподвижность*» [1, с. 252, выделено мною, Л.Г.], саму красоту и гармонию. Кроме того, жанры должны обладать концептуальной ёмкостью. Подобными свойствами располагают симфония – как высшая форма воплощения действенно-процессуального начала и месса – как высшая форма воплощения интеллектуально-созерцательного начала. Причём, на наш взгляд, образно-смысловой доминантой является именно месса. Сама идея восхождения духа к высшей божественной гармонии, проповеднический пафос высказывания, совмещаемый с лирическими откровениями в вокальных монологах, а также гимнически-экстатическое утверждение *Creator spiritus* в финале – подтверждает это.

Однако вышеизложенные рассуждения ещё отнюдь не обладают доказательной силой. Поэтому обратимся к композиции VIII симфонии Малера, а в качестве дополнительных аргументов привлечём партитуры Высокой мессы И.С. Баха, Торжественной мессы («*Missa Solemnis*») Л. Бетховена и ряда месс, принадлежащих композиторам эпохи Возрождения.

В первую очередь, интересна возможность композиционного совмещения традиционных частей *ordinarium*'а мессы и 2-х частей симфонии Малера. В ряде случаев обнаруживаются прямые аналогии, в других – ассоциативные связи. К числу непосредственных параллелей можно отнести характерную 3-х частность в первом разделе мессы и идентичную структуру экспозиционного раздела первой части малеровской симфонии:

<i>месса:</i>	Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie eleison
<i>симфония:</i>	ц.1	ц.7	ц.15
	Veni	Imple	Veni

В разделе *Imple* происходят изменения как образной сферы, так и фактуры изложения: хоровое *tutti* сменяют солисты. Подобное также обнаруживаем в мессах Баха и Бетховена<sup>3</sup>, что подтверждает правомерность предлагаемого сравнения.

Как известно, *Gloria*, наряду с *Credo* – один из самых многословных разделов мессы и, следовательно, отличается образно-эмоциональной разноликостью составляющих его слов. Проекция этого раздела на структурно-семантический уровень симфонии может быть представлена следующим образом:

<i>месса:</i>	Et in terra	Gratias	Domine	Cum sancto	Gloria in
	рах	agimus	Deus	spiritu	excelsis Deo
<i>симфония:</i>	ц.19	ц.30	ц.38	ц.42	ц.55
	Infirma	Infirma nostri	Accende	Hostem	Gloria Patry
	nostril corporis	virtute perpeti	lumen sensibus	repellas	Domino

Обратим внимание на то обстоятельство, что первой строкой текста *Gloria* является *Et in terra рах* («И мир на земле людям, преисполненным добрыми пожеланиями») – как в мессах эпохи Возрождения. В этом можно обнаружить относительное текстовое соответствие с фрагментом *Infirma* – «слабость нашей плоти добродетелью укрепи стойкой». Сравнивая аналогичные разделы в мессах Баха и Бетховена с эпизодом *Infirma nostril corporis*, отметим их несомненное сходство. Естественно полной идентификации двух моделей искать не имеет смысла, поэтому подчеркнём лишь очевидные связи.

В первую очередь, это логика чередования хоровых разделов с сольными, что весьма характерно для бетховенского *Gloria* и ощущается в фактурном решении Малера. В этом плане эпизод с ц.30 в симфонии приближается к *Gratias agimus* в «*Missa Solemnis*» (между прочим, обоим предшествует инструментальный раздел), а *Accende lumen sensibus* – *Domine Deus* (№7 у Баха и 4 такта до ц.9 у Бетховена).

<sup>3</sup> Отметим, что по образно-эмоциональному строю более близки *Kyrie* из «*Missa solemnis*» и первое изложение гимна *Veni, creator*, нежели *Kyrie* из баховской мессы.

Наибольшие точки соприкосновения обнаруживаются в трактовке заключительного эпизода *Gloria – Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen.* Гимнический характер *Hostem repellas* (ц.42) и последующая двойная fuga *Praevio* (ц.46) аналогичны бетховенскому хору *Guoniam to solis* и идущей за ним фуге *In gloria Dei Patris*. Более того, у Баха структура №11 также представляет собой ликующий D-dur'ный хор и двойную фугу. Прямую композиционную параллель образуют *Gloria in excelsis Deo* (ц.35) у Бетховена, функционально соответствующая коде (*Presto*), и эпизод *Gloria Patri Domino* (ц.83). Примечательна их текстовая соотнесённость и резюмирующий, обобщающий характер. Что касается остальных разделов (начиная с ц.55), не вмещающихся в традиционную схему жанра мессы, то их включение корректируется спецификой симфонического жанра, предусматривающего наличие репризного повторения материала экспозиции в сонатном аллегро. Заметим всё же, что в образно-эмоциональном плане данные эпизоды не выпадают из семантической сферы *Gloria*.

Если в малеровской симфонии-мессе *Gloria* значительно разрастается в масштабах за счёт репризы сонатного аллегро, то *Credo*, напротив, представляется несколько усечённым. Образная сфера инструментальной интродукции и её варианта с хором уподобляются строкам канонического текста *Et incarnates* и *Crucifixus*: та же скорбно-трагическая атмосфера, приглушенность, сумрачность звучания. Эпизод Отца восторженного (6т. после ц.32) соответствует №17 *Et resurrexit* у Баха – ликующий D-dur'ный хор, и хоровой реплике у Бетховена (ц.18), а также следующему за ней полифоническому хору *Et ascendit in coelum. Славословие Отца углублённого* (ц.39) можно рассматривать как *Confiteor*.

Хор ангелов (ц. 56) знаменует начало следующего этапа развития – *Sanctus*, точнее *Pleni sunt coeli et terra*. Как известно, важнейшей структурной особенностью этого пятичастного раздела мессы является наличие внутри него трёхчастной репризной формы – *Osanna – Benedictus – Osanna*. У Баха в №21 следует точная реприза, у Бетховена – динамизированная трёхчастность с композиционно преобладающим разделом *Benedictus*, в завершении *Osanna II* следует строка, объединяющая текст *Benedictus* и *Osanna*. Немаловажную роль играют инструментальные эпизоды. У Малера также существенным элементом композиции являются инструментальные ригурнели. Общую схему можно представить следующим образом:

<i>Osanna I</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Osanna II</i>	<i>Benedictus/ Osanna</i>
ц.63	ц.77	ц.88	ц.100

Обращает на себя внимание одно маленькое, но интересное совпадение. №22 *Benedictus* у Баха написан как Ария тенора с облигатным инструментом (по мнению М. Друскина, флейтой, хотя нередко используют и солирующую скрипку<sup>4</sup>). У Бетховена в инструментальном эпизоде (ц.8) перед фразой у басов *Benedictus qui venit* звучит солирующая скрипка. У Малера хор *Uns bleibt ein Erdenrest* (ц.77) также сопровождается солирующим альтом, затем скрипкой.

Соло Доктора Мариануса и последующее Славословие с хором соответствуют бетховенскому синтезирующему разделу (ц.23). И опять обратим внимание на включение солирующей скрипки в ц.100 у Малера. Всё это подтверждает композиционную и семантическую соотнесённость эпизодов симфонии с традиционной для литургического цикла частью *Benedictus*.

*Agnus Dei* в малеровском произведении можно считать раздел, начиная с ц.106 до ц.176. С одной стороны, объединяющим элементом для него является тематизм с секстовой интонацией (впервые появляющийся в ц.1 в 1 части у скрипок), с другой, его отсутствие (ц.121 – 135) позволяет вычлнить характерное для месс эпохи Возрождения наличие *Agnus I, II, III*. Причём, у нидерландцев сложилась традиция написания средней части, т.е. *Agnus*

<sup>4</sup> И.С. Бах не указал инструмент.

II, без *cantus firmus*'а, в противовес *Agnus I* и *III*, использующих его. Проецируя эту особенность на композицию малеровской симфонии, можно отметить следующее:

<i>Agnus I</i>	<i>Agnus II</i>	<i>Agnus III</i>	<i>Coda</i>
ц.106	ц.121	ц.136	ц.172
опора на интонацию сексты	отсутствие секстовой интонации	опора на интонацию сексты	

Заключительный раздел симфонии, начиная с ц.176, в композиционном и семантическом отношении корреспондирует с завершающей частью мессы *Dona nobis pacem* (в малеровском контексте – «Даруй нам высшую Гармонию»).

Итак, в VIII симфонии Г. Малера можно достаточно рельефно выявить совмещение двух жанрово-композиционных моделей – симфонии и мессы. Однако претворение традиций последней не ограничивается лишь структурным уровнем.

Целый ряд стилизованных особенностей обращает к опыту, выработанному композиторской практикой в области ведущего литургического жанра. Не будем останавливаться на тех явлениях, которые уже отмечены исследователями (полифонизация фактуры, активность контрапунктической и имитационной работы), ибо они органично вписываются в общий процесс ренессанса линейной техники, характеризующий музыкальное мышление конца XIX – начала XX века. Более интересным представляется параллелизм приёмов работы с *cantus prius factus* в мессах эпохи Возрождения с методом тематической работы в симфонии Малера.

Важным принципом достижения единства циклической композиции в мессах, начиная с Данстейбла, является сквозное проведение цитированного первоисточника на протяжении всех частей. Причём, техника *cantus firmus*'а отличалась особой изобретательностью и достаточной свободой обращения с первоисточником. Выделим те приёмы, которые возможно проецировать на партитуру Малера:

а) проведение темы в неизменном виде в оплетении свободных голосов во всех частях;

б) структура частей основана на чередовании фрагментов с цитированным материалом и авторским, свободным от цитирования; кроме того, внутри частей есть разделы, за которыми закрепились практика эпизодов, свободных от *cantus firmus*'а и отличающихся меньшим количеством голосов;

в) *cantus firmus* оценивается как интонационно-мотивный фонд всей музыкальной ткани произведения;

г) активность мотивно-вариантных преобразований;

д) имитационно-строфическая форма;

В симфонии Малера функцию *cantus firmus*'а выполняет тема католического гимна “*Veni, Creator spiritus*”, производный от него вариант “*accende*” приобретает значение второго *cantus firmus*'а (по типу месс Обрехта с множественным цитированным первоисточником). Конечно же, это авторский материал, но его архитектурная и функциональная роль в драматургии симфонического цикла аналогична *cantus firmus* в теноровых мессах. Обе темы неоднократно звучат на протяжении всего произведения как в неизменном виде, в обращении (см. исследование И. Барсовой), так и порождают множество тематических вариантов, обеспечивая удивительную цельность и единство звукового пространства симфонии. Кстати, подобное длительное интонационное обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности является характерной чертой именно жанра мессы (тогда как симфония стремится к качественному обновлению).

О структурных аспектах уже упоминалось в связи с композиционной синхронизацией жанровых моделей. Добавим сюда отсутствие темы *Veni* в разделе *Imple* (ц.7), который мы определили как соответствующий *Christe eleison* в мессе. Вспомним также, что господство в организации малеровской формы вариантно-строфического принципа неоднократно подчёркивалось исследователями.

Более оригинальным доказательством функционирования закономерностей мессы в VIII симфонии Малера является «беспрецедентная», по выражению И. Барсовой, тональная логика организации с приоритетом Es-dur'a. Вряд ли убедительным представляется объяснение исследовательницы, что «коль скоро оба полюса духовной антитезы Восьмой оказывались замкнутыми в сфере гармонического идеала, тональный план был обречён вращаться вокруг Es-dur» [1, с. 267-268]. Более естественно предположить, что в сочинении действует типичная для мессы относительно монотоникальная ориентация. Сошлёмся на тональное решение месс Баха и Бетховена: в «Высокой мессе» 11 номеров из 24-х написаны в D-dur и 5 в h-moll; в «Missa Solemnis» столь же безусловное господство имеет D-dur. Кстати, нельзя не согласиться с Барсовой, что выбор тональности Es-dur для Малера далеко не случаен, «ведь эта тональность, начиная с финала Второй симфонии, воспринималась Малером как символ некой достигнутой идеальной цели духовного плана» [1, с. 268]. Вновь возникает параллель с тональной семантикой D-dur у Баха и Бетховена.

Итак, идея гармонического всеединства сущего (но проявляющегося во множественности) материализуется как в интонационной концепции симфонии, так и в тональной.

Предпринятое достаточно беглое и схематичное соотнесение жанровых признаков мессы и VIII симфонии, позволяет утверждать безусловное сосуществование в малеровском сочинении двух жанрово-композиционных моделей. Думается, что именно благодаря подобному синтезу симфония-месса Малера обретает ту пространственно-временную и образно-философскую ёмкость, которая не устаёт поражать слушателей всех поколений.

#### Литература:

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1976.
2. Бердяев Н. Самопознание. – Л., 1991.
3. Ванслов В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
4. Конради К. Гёте. Жизнь и творчество. Т. 2. – М., 1987.
5. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
6. Малер Г. Письма. Воспоминания. – М., 1968.
7. Соловьёв В. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
8. Шиллер Ф. Избранные сочинения. Т. 6. – М., 1987.