

Малер и Гёте: 8 симфония – опыт преемственности

Кирилл Афанасьев (Образовательная программа «История искусства»)

Аннотация

В статье последовательно представлены биографические и социокультурные обстоятельства создания Густавом Малером Восьмой симфонии, рассмотрена текстологическая структура симфонии и взаимосвязь ее частей между собой, важность выбора гимна *Veni Creator Spiritus* как текстовой основы для первой части симфонии. Проанализировано отношение Иоганна Вольфганга фон Гёте и Густава Малера к религии, а также отношение Малера к фигуре самого Гёте и его трагедии «Фауст». Анализ выбора композитором заключительной части «Фауста» в качестве текста для второй части симфонии показал, насколько философским был подход Малера при выборе именно этого текста в качестве основы. Проведен разбор музыкальной структуры финала симфонии и сделан вывод о роли Восьмой симфонии Густава Малера в фаустиане эпохи романтизма.

Ключевые слова: Фаустиана, Малер, Гёте, Восьмая симфония, Фауст, *Veni Creator Spiritus*, романтизм, финал, музыка, религия.

Введение: фаустиана эпохи *fin de siècle*

«Я только что закончил мою Восьмую симфонию. Это – самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»¹, – так писал Густав Малер дирижеру Виллему Менгельбрегу в августе 1906 года. Композитор сам понимал, насколько «вселенского» масштаба получилось его новое произведение. Поистине, его Восьмая симфония стала кульминационным произведением не только его собственной творческой жизни, но и грандиозным финалом всего западноевропейского романтизма XIX века как системы мировоззрения. Малер сумел показать в ней единение христианского начала и текста «Фауста» Иоганна Вольфганга фон Гёте, венца эпохи Просвещения, объединив эти два столпа европейской культуры. Как никогда точно слово «симфония» отразило суть музыкального произведения: как по форме, так и по содержанию. XIX век стал настолько

¹ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 240.

сложным и разнообразным с культурной и философской точки зрения, что поставить в нем точку удалось лишь в начале XX века. Но Густав Малер не просто поставил точку в фаустиане XIX века. Создав свою симфонию в парадигме романтизма, Малер сумел внести в нее веяние нового стиля и новой эпохи – модернизма начала века, сформировавшего весь век грядущий. Таким образом, завершая один культурный этап, композитор открыл двери чему-то радикально новому и только зарождающемуся.

«Fin de siècle» («конец века»), «Belle Époque» («Прекрасная эпоха»), «декаданс», «Серебряный век», – как только ни называли переходный этап между XIX и XX веками. Одним он кажется периодом «умирания» западноевропейской культуры (достаточно вспомнить «Закат Европы» Освальда Шпенглера), другим наоборот представляется периодом истинного расцвета культуры и искусства перед грядущими потрясениями XX века. В одном можно быть точно уверенными: это был кратковременный момент на сломе между двумя парадигмами, причем одна из которых безусловно наследовала другой, хотя и противопоставляла себя ей. В это время Европа представляла собой «пороховую бочку», с накопившимися в ней внутренними противоречиями. Кризис ценностей и морали, отсутствие видимых вариантов развития, многолетние претензии государств друг к другу, – все это в результате и привело к трагедиям первой половины века. Но несмотря на такое шаткое положение мира, в самом центре Европы, в Вене, концентрируется невероятное количество художников, музыкантов, писателей и прочих людей культуры и творчества, превративших столицу Австро-Венгрии в культурную столицу всего мира. Для понимания атмосферы, царившей там в нулевых годах XX века, достаточно перечислить хотя бы несколько живших в то время в Вене известных людей: Густав Климт, Эгон Шиле, Зигмунд Фрейд, Арнольд Шёнберг, и, конечно, Густав Малер.

Он родился 7 июля 1860 в маленькой богемской деревне (сейчас это территория Чехии) в небогатой еврейской семье. Малер, с раннего возраста проявлявший незаурядные способности в музыке, в 1875 году поступил в Венскую консерваторию. Здесь под влиянием Рихарда Вагнера, Иоганнеса Брамса и Антона Брукнера формировался музыкальный стиль юного Густава. Затем, начав дирижерскую карьеру и параллельно создавая собственные произведения, Малер путешествует по Европе, живя то в Лейпциге, то в Будапеште, то в

Гамбурге. Первую симфонию (только начиная формировать свой особый симфонический стиль) он создает в 1884-1888 гг., и впервые исполняет ее в 1889 году в Будапеште. Увы, публика не смогла сразу оценить новизну и необычность малеровского симфонизма. Однако со временем талант Малера становится очевиден для большинства музыкальных критиков того времени, и в 1897 году композитор занимает должность директора Венской придворной оперы – центра музыкальной жизни Европы. За «венский» период своей жизни Малер создал Четвертую, Пятую, Шестую, Седьмую и Восьмую симфонии. К написанию Восьмой он приступил летом 1906 года, по своему обыкновению уехав из Вены в Майернигг, в свою резиденцию на юге Австрии.

Премьера состоялась 12 сентября 1910 года в Мюнхене. Помимо многочисленной публики в зале присутствовали Рихард Штраус, Камиль Сен-Санс, Антон Веберн, Томас Манн, Стефан Цвейг, Огюст Роден, Леопольд Стоковский. Публика восприняла симфонию с таким воодушевлением, какого ранее не вызывало ни одно произведение композитора.

Анализ структуры симфонии

Формально структура симфонии достаточно проста: она состоит из двух неравноценных частей (причем вторая часть почти в два раза больше первой). Обе части сопровождаются практически непрерывными партиями двух смешанных и одного детского хоров, причем во второй появляются еще и восемь сольных партий, соответствующих персонажам из финала «Фауста» Иоганна Вольфганга фон Гёте. Использование вокальных партий – явление не характерное для симфонической формы. Лишь немногие композиторы (например, Людвиг ван Бетховен в своей Девятой симфонии или Ференц Лист в «Фауст-симфонии») решались ввести (обычно в заключительную часть своих произведений) партии для голоса. Малер успешно экспериментировал с использованием хора уже в своих Второй и Третьей симфониях, но лишь в Восьмой впервые вокальная партия присутствует на протяжении всего сочинения.

Первая часть представляет собой положенный на музыку текст католического гимна *Veni Creator Spiritus*. Этот текст был создан в IX веке немецким богословом Рабаном Мавром. К началу XI века появляется анонимная мелодия хора, созданного на слова гимна. Многие композиторы, в том числе и Иоганн Себастьян Бах (BWV 631) обрабатывали эту мелодию. Позже композиторы начали совершать обратное – брать текст и сочинять для него

собственную музыку. Так, например, поступали Гектор Берлиоз в своем мотете и Густав Малер в Восьмой симфонии.

Текст гимна состоит из семи четверостиший и обращен к Богу. Само название, данное гимну по его первой строке, в переводе с латыни означает «Приди, Дух животворящий». На протяжении всего возвышенно-приподнятого текста Богу возносится хвала и просьбы о помощи и спасении. В богослужебной практике гимн исполняется на праздник Пятидесятницы, а также при различных торжественных мероприятиях (коронации, рукоположении, конфирмации, при избрании нового папы кардиналами и т.д.).

Обратимся теперь ко второй части симфонии. Текстовой основой для нее послужил финал трагедии «Фауст». Это отрывок, действие которого, по авторской ремарке, совершается в «Горных ущельях, лесу, скалах, пустыне». В нем происходит вознесение бессмертной души Фауста на небеса, закольцовывая произведение, ведь начинается оно с «Пролога на небесах». В этом финальном отрезке происходит постепенное вертикальное движение, сюжетно поднимаясь от земли к небу, от отшельников к хору блаженных младенцев и ангелов. Наконец вступает и *Mater Gloriosa*, вечное женственное начало, зовя за собой душу Фауста.

Первая часть «Фауста», законченная Гёте в 1806 году, полностью принадлежит традициям эпохи Просвещения – точнее, «веймарскому классицизму» (его родоначальниками были Гёте и Шиллер). Вторая часть, финал которой как раз и был использован Малером в его симфонии, создавалась писателем до самой смерти и была опубликована уже после нее, в 1832 году. За почти тридцать с лишним лет между двумя частями трагедии в Европе успел развиваться романтизм. Поэтому неудивительно, что финальные строки «Фауста», начинавшегося в парадигме эпохи Просвещения, проникнуты духом романтизма.

Так почему же Густав Малер в своей Восьмой симфонии соединяет в единое целое христианский гимн и финал трагедии Гёте? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо оценить отношение Малера и Гёте к религии, а также отношение самого композитора к писателю и его творчеству.

Отношение Гёте к религии

Гёте, как многие люди эпохи Просвещения, относился к религии скептически, даже с некоторой насмешкой. Чего стоит один «Пролог на небесах» из самого начала «Фауста». В

нем Господь и Мефистофель ведут диалог на равных, пародируя подобный разговор из начала библейской книги Иова. Основным отличием является степень дозволенности для сил зла в Библии и в «Фаусте». Если в Библии на просьбу сатаны отдать ему Иова Господь говорит: «<...> вот, он в руке твоей, только душу его сбереги» (Иов 2:6), то в «Фаусте» на аналогичную просьбу Мефистофеля Господь отвечает: «Тебе позволено: иди и завладей его душою <...>». (Здесь и далее приводятся переводы «Фауста» Н.А. Холодковского). Еще более издевательски звучит реплика Мефистофеля в конце пролога: «Охотно старика я вижу иногда <...>». Сделав отступление, можно упомянуть о письме Малера Анне-Мильденбург от 26 июня 1896 года, в котором он цитирует этот отрывок: «В ближайшие дни совершу небольшую прогулку в Ишль, где я уже несколько лет постоянно встречаюсь с Брамсом. Здесь я поистине могу сказать заодно с Фаустом: “Я рад порой увидеть старика!”»². Но вернемся к анализу отношения Гёте к религии. Теперь обратимся к финалу «Фауста». В нем Гёте «настаивает», что несмотря на позволение Мефистофелю завладеть душой Фауста, тем не менее, бессмертная человеческая душа способна пройти такое испытание. И вот уже хор ангелов возглашает: «Дух благородный зла избег, сподобился спасенья; кто жил трудясь, стремясь весь век, – достоин искупленья». Работая над «Фаустом» на протяжении 60-ти лет, Гёте преодолел путь от насмешника христианства эпохи Просвещения, до его апологета эпохи Романтизма. Пения, молитвы и хоры последней сцены соответствуют традиционным церковным гимнам и секвенциям. Но уж слишком мистически они представлены, звуча из уст мифологических персонажей, таких как Doctor Marianus или Magna peccatrix (Великая грешница). Судя по всему, Гёте обладал верой в Бога, но относился недоверчиво к официальной религии, видя ее пороки. Интересно также в этом контексте отметить сборник стихотворений Гёте «Западно-восточный диван», вышедший в 1819 году. Он был написан под впечатлением от прочитанного писателем Корана, что свидетельствует о попытке Гёте отыскать истинного Бога в неевропейской культуре. Учитывая, что на момент издания сборника писателю исполнилось 70 лет, можно почти с уверенностью сказать, что Гёте практически всю жизнь занимался «богоискательством», оно не покидало его и было очень важной составляющей личности немецкого мыслителя.

² Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 180.

Отношения Густава Малера с религией были не менее специфичны. Еврей по рождению, он был вынужден обратиться в католицизм, чтобы иметь возможность занять пост директора Венской придворной оперы. Оставаясь на протяжении всей жизни ищущим агностиком, он не раз обращался к христианской теме и до Восьмой симфонии. Так, его Вторая симфония полностью посвящена теме Воскресения, а финал Третьей симфонии – рассказу мальчика о Рае (на основе «Волшебного рога мальчика»). Возможно, именно в музыке выразилось «богоискательство» композитора. В начале 1909 года в письме к Бруно Вальтеру сам Малер формулирует это так: «Странно! Когда я слушаю музыку, даже дирижируя, то слышу совершенно определенные ответы на мои вопросы; все становится для меня ясным и несомненным. Или, вернее, я чувствую, что это вовсе даже и не вопросы»³. Он пытался через свое творчество найти истину и прикоснуться к ней. Восьмая симфония своим содержанием подтверждает это. На момент 1906 года Малер занимает почетную должность, он счастлив в браке, в жизни еще не наступили потрясения. Написав Восьмую симфонию, он написал собственный *Veni Creator Spiritus*, свой вариант торжественного восхваления, практически моцартовский *Sanctus* («Свят, свят, свят»).

Влияние Гёте на Густава Малера

Каково же отношение Малера к наследию Гёте? Важно отметить глубочайший интерес композитора к самой фигуре писателя. Так, из письма Малера к Адели Маркус от августа 1908 года мы узнаем: «Я читал, как делаю почти каждое лето, Эккермана и нашел там место, где Гете сам берет слово по поводу той загадки, которая занимала Вас в те дни»⁴. Иоганн Петер Эккерман – это друг и секретарь Гёте, после его смерти опубликовавший «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823 – 1832». Из этого труда можно узнать биографические подробности жизни немецкого мыслителя, а также его ответы на различные вопросы Эккермана. Для Малера эта книга стала своего рода настольной, он постоянно перечитывал ее и находил нечто новое. Так, 10 июля 1894 года он пишет Арнольду Берлинеру: «Только что прочел я, дорогой Берлинер, у Эккермана следующие слова Гете, которые должен сообщить

³ *Густав Малер. Письма. Воспоминания.* М.: Музыка, 1968. С. 271.

⁴ Там же. С. 266.

Вам, дабы напомнить о тогдашнем нашем ночном экскурсе в эстетику»⁵. О живом интересе Малера с раннего возраста к фигуре Гёте свидетельствует его письмо Фридриху Лёру от 20 июля 1884 года: «У меня теперь есть желание (и, к сожалению, время) проглотить хорошую порцию литературы о Гёте, чтобы разноцветные лучи соединились для меня в ясный белый цвет»⁶. Видя в Гёте образец для подражания, идеального человека эпохи Просвещения, Малер, помимо получения интеллектуального и художественного наслаждения от книг Гете, воспринимал его глубоко творчески. С годами Малер все более и более проникался пониманием тех философских воззрений писателя, конечным воплощением которых стали вторая часть и финал «Фауста». Из произведений самой жизни Гёте (по «Разговорам...» Эккермана) Малер очевидно находил для себя какие-то ответы и осмысления того стихийного взгляда на мир, который был присущ как самому композитору, так и его музыкальному симфонизму. Гармоничность и, соответственно, гармонизация, которые так свойственны творчеству Гёте, помогли Малеру увязать противоречивую хаотичность восприятия и мятущийся дух в единую и целостную картину неисчерпаемого мира. Ницшеанский «сверхчеловек» (Übermensch) для достижения и подтверждения своей сверхчеловеческой природы должен отречься от простых человеческих чувств, например, от христианского сострадания. Так, критикуя Шопенгауэра в «Антихристе», Ницше пишет, что путем сострадания наносится ущерб самой жизни. То есть, по Ницше, проявляя жалость, мы опустошаемся. «Просвещенческий» человек у Гёте, наоборот, имеет право на полноту чувств и эмоций и обладает возможностью стремления к завершённости и целостности мира. Несомненно, близкий к этому подход разделял в своей жизни и в своем творчестве Густав Малер.

Философская образность заключительной сцены «Фауста», а в особенности стиха *Alles Vergängliche*, очень волновала Малера. Сохранилось ценное для исследователей творчества композитора письмо из Тоблаха (итальянского города Доббиако) к своей жене от июня 1909 года⁷. В нем он комментирует толкование последних стихов «Фауста» Альмой Малер. Композитор отмечает, что толкование произведений искусства – это совершенно особое дело.

⁵ Там же. С. 146.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Там же. С. 272-274.

«В них рациональное <...> – почти всегда не основное, но, скорее, лишь покров, окутывающий их подлинный облик». Говоря о «Фаусте», Малер отмечает, что «его создание заняло целую долгую жизнь, и камни, из которых он сложен, не одинаковы и часто остаются сырым материалом». «Все только сравнение, символ по отношению к чему-то, что, будучи воплощенным, может лишь приблизительно выразить требуемое. Конечно, описать можно лишь преходящее, а то, что мы чувствуем, угадываем, но чего никогда не достигаем <...>, то непреходящее, что пребывает за всеми явлениями, – именно оно неопишимо. Это – то, что с мистической силой влечет нас, что каждое творение <...> с безусловной уверенностью ощущает как центр своего бытия, то, что Гёте здесь – снова с помощью сравнения – называет вечно женственным, подразумевая именно покоящееся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть вечно мужскому. Ты совершенно права, характеризуя это как власть любви». В этом отрывке возникает очень важное понятие, целая философская концепция, скрывающаяся за словами о «вечной женственности» (*Ewig-Weibliche* в гётевском оригинале финала «Фауста»). Это образ, обозначающий «трансцендентную силу, любовно поднимающую человека в область вечной творческой жизни»⁸ особенно стал популярен в эпоху *fin de siècle*, в русской философской мысли вообще положив начало софиологии, как учению о Божественной Мудрости. Для самого же Гёте прообразами «вечной женственности» являлись Богоматерь и Беатриче из «Божественной комедии» Данте Алигьери. «Для того чтобы изобразить это, Гёте сам применяет здесь бесконечную лестницу символов – чем ближе к концу, тем отчетливее: Фауст, страстно ищущий Елену; <...>, вплоть до *mater gloriosa*, которая является олицетворением вечно женственного», – пишет всё в том же письме Малер. Трактую Гёте, он также говорит: «Вечно женственное влечет нас – мы достигли его – мы покоимся – мы владеем тем, к чему на земле могли лишь тянуться, стремиться. Христос называет это «вечным блаженством», и я должен был воспользоваться этим прекрасным и вполне достаточным мифологическим представлением, самым адекватным из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху».

По этому письму Малера видно, насколько глубоко анализировал композитор авторский текст Гёте, и насколько важным для него является коренное понимание того, о чем говорит

⁸ Махов А.Е. Вечная женственность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2001. С. 119.

мыслитель. Придавая такое серьезное значение последней сцене «Фауста», Малер с тщательностью подошел к ее проработке в финале своей симфонии.

Анализируя музыкальный текст Восьмой симфонии Густава Малера, остановимся на рассмотрении именно этого финального отрывка, начинающегося сопрано *Mater gloriosa* (*Komm! Komm! Hebe dich zu höheren Sphären!*), после которого вступает тенор *Doctor Marianus* (*Blicket auf, blicket auf*) и заканчивает все *Chorus mysticus* (*Alles Vergängliche*). Но прежде обратим внимание на схему интонационной фабулы Восьмой симфонии (рис. 1). Она наглядно показывает, в каком тесном взаимодействии находятся между собой как части симфонии (устраивая, например, «переключку» между начальной темой «*veni creator spiritus*» и самым финалом симфонии), так и темы симфонии внутри каждой из её частей (например, связь темы «*Mater gloriosa*» с тем же финалом). Такое переплетение иногда тончайших интонаций внутри симфонии свидетельствует об исключительной продуманности малеровской формы, ее внутренней наполненности и целостности.

Возвращаясь к анализу финала симфонии, начнем с партии сопрано *Mater gloriosa*. «За мной! За мной! В возвышенные сферы последуй! Полн любви и веры, пойдет он вслед, узнав тебя!», обращаясь к Гретхен и говоря о Фаусте, произносит Богоматерь. Это очень короткий отрывок, всего лишь со 172 по 176 цифры (28 тактов). Но именно в нем звучит «тихая кульминация»⁹ всей симфонии: си-бемоль сопрано на пианиссимо (рис. 2). Это ключевой момент, момент «разрешения» на вхождение в Рай, данное самой Богоматерью. В этом месте ставится точка в развитии всего сюжета «Фауста»: Бог принимает его душу, утверждая победу человека над злом.

После такого завершения «человеческой» части истории начинается перемещение в пространство неподвластное человеческому разуму. Вторя гимну *veni creator spiritus*, своим ликованием *Doctor Marianus* невероятно лирично – как в авторском тексте Гёте, так и музыкальном тексте симфонии – призывает к поклонению Богоматери: «Каясь, нежные душой, взор к ней устремите». Малер создает простой, но удивительно нежный и в то же время катарсический мотив на словах «*Alle reuig Zarten*» (рис. 3, рис. 4). Этим ставится вторая точка

⁹ Девуцкий В.Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 104.

в «Фаусте». Восторженное преклонение перед величием момента перехода из одного мира в другой – это отражение и гётевской, и малеровской интерпретаций религиозного вдохновения.

Наконец, происходит сам момент вхождения в Рай, сопровождаемый таинственным и глубоко философским текстом в исполнении *Chorus mysticus*. «Лишь символ – все бренное, что в мире сменяется; стремление смиренное лишь здесь исполняется; чему нет названия, что вне описания, – как сущность конечная лишь здесь происходит, и женственность вечная сюда нас возводит». Перед этим в небольшом отрывке с 199 по середину 202 цифры (*Langsam*) Малер живописует инструментальными партиями органа, челесты, и арф звуковую картину Рая, как бы приоткрывая для слушателя завесу тайны и мистицизма. Сам хорал *Alles Vergängliche* начинается с нежнейшего затаенного пиано-пианиссимо, постепенно нарастая и ширясь, приходя к грандиознейшему *tutti* всех вокальных и инструментальных партий на слова о «вечной женственности» для того, чтобы затем внезапно оборваться и дать вступить четверем трубам и трем тромбонам (рис. 5), которые по авторской драматургии должны располагаться отдельно от всего оркестра. Это исключительное соответствие музыки тексту и самому духу сцены показывает иррациональность и непознаваемость Небесных сфер, «невещественность» ангельских труб, торжественно звучащих в них. Все человеческое отброшено и забыто, в этом сияющем триумфе остается только чистая душа перед величием Бога. Этим ставится последняя и главная точка в «Фаусте» Иоганна Вольфганга Гёте и в Восьмой симфонии Густава Малера.

«Основное тут – гётевский взгляд, что всякая любовь есть зачатие, творение, что существует и физическое, и духовное зачатие и что именно последнее является результатом «эроса». В заключительной сцене «Фауста» ты уже видела это в символическом выражении»,¹⁰ – так Малер писал своей жене Альме из Мюнхена в июне 1910 года, уже занимаясь подготовкой премьеры Восьмой симфонии. Благодаря сохранившимся письмам видно, насколько глубоко рефлексировал композитор о том, что составляло его творческую жизнь и насколько тонко он чувствовал тот материал, на основе которого создавалась симфония. Густав Малер, благодаря своему грандиозному таланту и тонко чувствующей ищущей душе,

¹⁰ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 290.

смог уловить «то непреходящее, что пребывает за всеми явлениями»¹¹. Более того, он смог это не только уловить, но и облечь в выдающуюся музыкальную форму.

Заключение: опыт преемственности

Сложный символизм финала «Фауста» не стал препятствием для малеровского гения. Проникнув в самую его суть, создав собственную интерпретацию «вечной женственности», Малер тем самым стал прямым наследником гётевской традиции, но не в литературной сфере, а во всеобъемлющей культурной парадигме. Австриец, родившийся через сто с лишним лет после немецкого мыслителя, сумел перетрактовать его труд и на давно известном материале создать уникальное произведение искусства и образец западноевропейского выражения мысли.

Гёте завершил эпоху Просвещения своим «Фаустом», но при этом связал его с расцветающим романтизмом. Малера тоже часто называют «мостом», но уже между романтизмом и модернизмом начала XX века. Восьмая симфония Густава Малера стала грандиозным финалом всей западноевропейской фаустианы, в то же время открыв путь к новым осмыслениям темы «Фауста» композиторами XX века.

Библиография

Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 580 с.

Малер Г. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. статья, примеч. И. Барсовой. М.: Музыка, 1968. 635 с.

Девуцкий В.Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 97-107.

Махов А.Е. Вечная женственность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2001. С. 119-121.

Danuser H. Mahler, Gustav // Neue Deutsche Biographie. 1987. Bd. 15. S. 683-687.

¹¹ *Густав Малер.* Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 272-274.

Приложение 1.

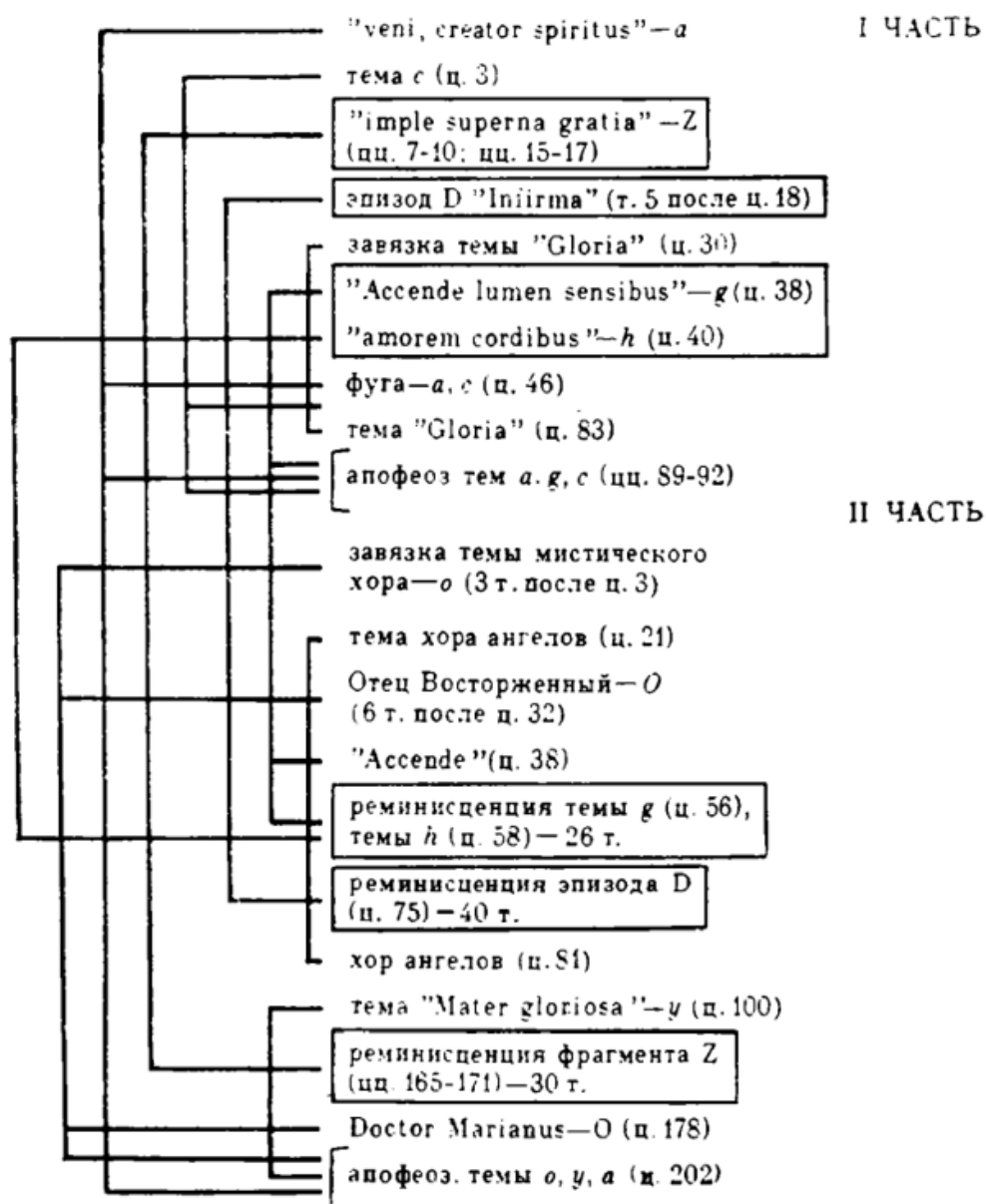


Рисунок 1.

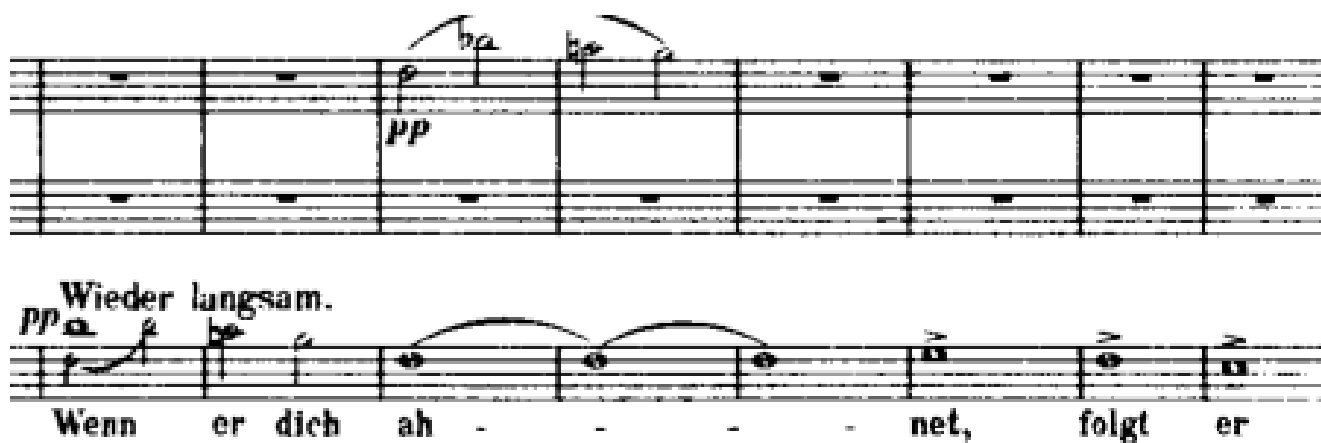


Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

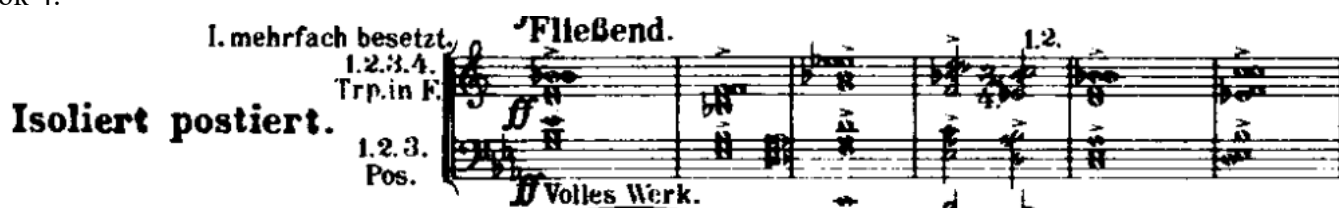


Рисунок 5.

Приложение 2. Аудио-сопровождение

Ссылка (доступно, 10.04.2022):

<https://drive.google.com/folderview?id=1G1N4Y2aVeabMRpsZduXLBnkcUodNqWu9>

Mahler and Goethe: The Eighth Symphony is an experience of continuity.

Kirill Afanasyev (Bachelor's Programme 'History of Art')

Abstract

This study presents the biographical and socio-cultural circumstances of Gustav Mahler's creation of the Eighth Symphony, the textual structure of the symphony and the relationship of its parts to each other, as well as the importance of choosing the hymn *Veni Creator Spiritus* as a textual basis for the first part of the symphony. The author analyzes the attitude of Johann Wolfgang Goethe and Gustav Mahler to religion, as well as Mahler's attitude to the figure of Goethe himself and his tragedy "Faust". The analysis of the composer's choice of the final movement of *Faust* as the text for the second movement of the symphony showed how philosophical Mahler's approach was when choosing this particular text as the basis. In addition, the analysis of the musical structure of the finale of the symphony was carried out and a conclusion was made about the role of Gustav Mahler's Eighth Symphony in the Faustian of the Romantic era.

Keywords: Faustiana, Mahler, Goethe, Eighth symphony, Faust, *Veni Creator Spiritus*, romanticism, finale, music, religion