В. П. Коннов

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ АНТОНА БРУКНЕРА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В статье намечен комплекс взаимосвязанных проблем философско-эстетического и стилевого характера, вытекающих из анализа Восьмой симфонии А. Брукнера в редакции 1890 года. Автор по-новому осмысливает внемузыкальные основания брукнеровской симфонической концепции, сопоставляя иерархическое строение последней с композиционными основами «Фауста» И. В. Гёте, определяет значение программных факторов, возникших вследствие систематического использования композитором реминисценций и аллюзий «своего» и «чужого» музыкального материала, а также исследует специфичные для Брукнера семантические особенности полифонического мышления.

Ключевые слова: программные истолкования, реминисценция и цитата, трансцендентные образные представления, музыкальная форма как процесс, синтаксические структуры, полифоническая сонатность.

V. Konnov

ANTON BRUCKNER'S EIGHTH SYMPHONY IN THE CONTEXT OF MUSICAL HERMENEUTICS

This article takes the perspective of hermeneutics approach to the last Bruckner's symphony. All the internal and external impacts on its concept have been summarized, such as specific polyphony combinations, reminiscences and quotations of musical themes and all the exegesis which runs as a whole like a literature program. The conclusion is that, besides Gothic cathedrals and polyphonic masses, it may be the phenomenon of Goethe's «Faust» which could be compared with concept and structure of Bruckner's symphony.

Keywords: programmatic hints, self-quotation, images of transcendence and religion, formal process of music, syntactic structures, the synthesis of fugue and sonata forms.

Восьмая симфония c-moll — последний цикл, полностью завершенный Брукнером. Оставаясь в русле венско-классической симфонической традиции, обозначенной хорошо узнаваемыми контурами Девятой симфонии Бетховена, Брукнер подытоживает в Восьмой всю полноту своего целостного симфонического универсума. Во-первых, от Восьмой открывается «дальняя» ретроспектива, соединившая ее с двумя ранними c-moll'ными симфониями, Первой и Второй. Во-вторых, Восьмая — в той или иной мере претворяет характерные особенности композиционных решений каждой из последующих симфоний, особенно Пятой и Седьмой. В-третьих, все характерные особенности Восьмой находят свое продолжение и развитие в Девятой, особенно в незавершенном финале последней, создававшемся, судя по сохранившимся фрагментам, на основе концепционного и композиционного решения Восьмой. Однако у Восьмой есть и своя специфика, обусловившая ее роль своего рода доминанты в сложившейся целостной панораме брукнеровского симфонического универсума. Она уникальна как в отношении беспрецедентных временных масштабов своей колоссальной звуковой конструкции, так и своей многомерной устремленностью в высоты

духовности и в сокровенные глубины человеческой души, что в конечном итоге определяется философским статусом замысла. Все эти атрибуты идеально соответствуют метафорическим определениям брукнеровских симфоний как «"месс без слов" или "звучащих соборов"», введенным в оборот современниками композитора.

Восьмая представляется новым этапом творческой биографии Брукнера и с точки зрения эволюции его техники композиции. Она отмечена особой последовательностью и концентрированностью тематических процессов внутри частей и разделов цикла, предустановленных в соответствии с архетипом бетховенской симфонии. Пример Восьмой позволяет полностью отвергнуть бытующие поверхностные представления о преобладающем сложении симфоний Брукнера из крупных раздельных блоков материала. В Восьмой континуальность и органичность формы, наряду с тектоничностью, последовательно прослеживается на протяжении всего произведения, а интонационная «цепляемость» тематизма на уровне мотивных синтаксических групп, а также разного рода интонационные аркиреминисценции, переброшенные между частями и над водоразделами завершенных эпизодов формы, являются выражением непрерывных вариационно-вариантных процессов, формирующих изнутри крупномасштабные синтаксические построения. В качестве примера укажем на первичное изложение главной темы первой части симфонии. Вернер Корте расценивал его как образец становления протяженных тематических структур, возникающих у Брукнера на основе вариантного нанизывания («суммирования», «видоизменения» и «рядополагания» — нем. «Addition», «Mutation» и «Reihung») [6, с. 21–28] мотивовзвеньев, производных из первичного интонационного зерна (нем. «Einfall», «Brucknerscher Gedanke»). Корте типологически сближал этот пример с образцами вариационной техники Й. Брамса, которого современники расценивали как антипода Брукнера, мастера крупной формы, органически вырастающей из исходного интонационного зерна-«девиза». Начиная с Четвертой, Брукнер не менее успешно претворял подобную технику квазифитоморфного прорастания крупномасштабных синтаксических построений из «первичной клетки», в Восьмой же она полностью вытесняет приемы органной импровизации, многократно встречавшиеся у него в симфоническом творчестве ранее. В итоге тематическая насыщенность голосоведения в Восьмой существенно возросла по сравнению с предшествующими симфониями, не предполагавшими такой степени строгого соответствия микро- и макротематических измерений музыкальной композиции.

Что касается крупномасштабных построений брукнеровской формы, то здесь необходимо специально отметить, что в Восьмой достигла полного развития не только архитектоника, но и динамика брукнеровского формообразования, обобщенная Э. Куртом в понятии симфонической волны [7]. В каждой из четырех частей симфонии возникают туттийные апофеозы, подготовленные предшествующим предкульминационным нагнетанием тонально-гармонической неустойчивости, динамическим и фактурным разрастанием и уплотнением оркестровой ткани, что является средством вывести достигнутые кульминации в трансцендентные сферы философско-религиозных интуиций. Брукнер обозначил эту специфику жанрового наклонения Восьмой симфонии, назвав ее мистерией [5, с. 1]. Концепция Э. Курта, суть которой выражена в названии первой главы его двухтомной монографии формулой «Брукнер как мистик», находит наибольшее соответствие именно примеру

Восьмой. В перенесении смыслового центра в область сублимированных образных представлений, воплощенных как некое трансцендентное преображение, а также и контрапунктическое объединение тематизма, представляющего разноплановые образные сферы цикла, заключается главное отличие Восьмой от концепционных решений с Третьей по Седьмую, в каждой из которых имеет место сходный рельеф драматургического развития (по принципу «симфонических волн») и итоговая реминисценция главной темы первой части в апофеозе, завершающим финал. Однако концепции предшествовавших симфоний не связаны со сменой онтологических координат замысла, разворачивающегося в основных частях и разделах Восьмой симфонии как форма-процесс, а в итоге трансформирующегося в звуковой эквивалент «конца времени» переводом в единомоментное звучание основных музыкальных тем цикла.

Драматургия Восьмой осложнена сочетанием эпического и лирико-драматического жанровых признаков. Наряду с претворением концепции «мессы без слов» в Восьмой симфонии имеет место некий автобиографический срез ее семантики, на первенствующее значение которого указал авторитетнейший биограф Брукнера Макс Ауэр [1, с. 434]. В особенности сгущенная психологическая экспрессия адажио симфонии может быть интерпретирована с точки зрения романтического монологического высказывания, характер которого можно было бы обозначить названием философско-эстетического трактата крупнейшего из последователей Брукнера в XX веке П. Хиндемита: «Композитор в своем мире».

Определение Восьмой симфонии как мистерии, данное Брукнером, в значительной степени связано с особенностями перевода основных тем цикла в трансцендентный слой ее музыкальной архитектоники. Звучащий эквивалент этого мистериального процесса был определен Дереком Скоттом в формулировке «диалектика света и мрака» [8, с. 92]. Автор отталкивается от концепции Курта: в монографии Курта Восьмая — сочетание двух противоположных стилеобразующих полюсов симфонического универсума Брукнера, которые Курт обозначает антитезой света и мрака. Эту концепцию можно было бы сопоставить со впервые введенным в оборот Й. Шальком сравнением образного строя адажио Восьмой симфонии с «Прологом на небесах» первой части «Фауста» Гёте [2, с. 198]. Возможности подобного рода герменевтических процедур вызывали и продолжают вызывать много споров в брукнеровской литературе. На наш взгляд, для создания адекватного вербального комментария музыкально-драматургического замысла симфонии, которая характеризуется столь возвышенным содержательным наполнением, делающим невозможным ни использование наивных авторских комментариев, ни вдохновленную ее образностью литературную «программу», опубликованную к премьере симфонии Шальком [4, с. 204, 205], можно было бы инициативно воспользоваться отдельными многозначительными намеками, введенными в контекст феноменологических исследований, избегающих конкретных литературных параллелей. Среди классиков германоязычного брукнероведения, убежденно избегавших подобного рода программных истолкований музыки Брукнера, особенно выделяется своими проницательными догадками Э. Курт (к примеру: «Фаустианское беспокойство» — «Faustische Unruhe»; «Мировые тайны во всем их идейном величии, как они представлены в дантовской «Божественной комедии» или в «Фаусте» Гёте» — «Weltgeheimnisse in ihrer Ideengröβe, wie Dantes «Göttliche Komödie» oder Goethes

"Faust"» [7, с. 1090, 737]. На наш взгляд, можно конкретизировать эти параллели, к примеру, выделить соотношение между сценой в рабочем кабинете Фауста (явлением Духа Земли), корреспондирующим своим мятежным пафосом с началом первой части Восьмой симфонии, и мистериальным апофеозом Вечно женственному, завершающим вторую часть «Фауста» Гёте, переносящим действие в трансцендентные сферы и в этом плане сходным с завершением финала брукнеровской симфонии. Признание корректности этих параллелей могло бы послужить весомым аргументом в пользу сомнений в «нелитературном» характере личности и творческого наследия Брукнера, хотя бы на этом и настаивали многие из современников, входивших в ближайшее окружение композитора… Что же касается особенностей процессов «диалектики света и мрака», сформулированных Скоттом, то его идея заключается в том, что триумфальный апофеоз у Брукнера достигается не в результате последовательного завершения и кульминирования симфонической волны, как это свойственно бетховенскому симфонизму, а наступает неким внезапным прорывом (это особенно касается завершающих разделов крайних частей цикла), альтернативным предыдущему состоянию, что свидетельствует о радикальном обновлении Брукнером принципов бетховенской симфонической драматургии на основах романтической драматургии полярных антитез.

В рассматриваемой симфонии композитор интегрирует подобным образом организованное многосоставное целое в монолитное единство ресурсами «полифонической сонатности». Иначе говоря, с точки зрения музыкальной формы крайние части Восьмой представляют собой в каждом отдельном случае особое сочетание сонаты и двойной фуги. В Восьмой фугированные приемы настолько глубоко интегрированы в сонатную форму, что их первичная сущность представляется полностью ассимилированной в контекст формы классического типа. Но и промежуточные смысловые кульминации, и конечный вывод, которому Брукнер придавал очень большое значение, с гордостью демонстрируя контрапунктическое объединение основных тем всех четырех частей симфонии, — все эти компоненты композиционного решения Восьмой свидетельствуют о достигнутом совершенном балансе баховской полифонической концепционности и венско-классической симфонической традиции, закрепленном во внешних контурах симфонического цикла.

Восьмая симфония Брукнера не является программным произведением. Однако ассоциативные связи тематизма, проявляющиеся в виде реминисценций и цитат, образуют особый слой образности, частично слагающийся из реминисценций музыкального материала, частично же — из авторских комментариев, высказанных Брукнером по разным поводам. В целом эти внемузыкальные факторы нельзя игнорировать и нельзя всецело полагаться на них как на оформленную литературную программу. Но они приоткрывают завесу над «шифрами» интонационной фабулы и способствуют, в допустимых пределах, ее вербальной реконструкции.

Наметим опорные моменты и контуры подобного рода «сюжетной драматургии». Так, главная тема первой части, при всей ее неповторимо брукнеровской идентичности, в контексте интертекстуальных связей, ее окружающих, включает в свое семантическое «поле» реминисценции лейтмотива Зигфрида (Р. Вагнер, тетралогия «Кольцо нибелунга»). Неслучайный характер этого достаточно отдаленного поначалу сходства подтверждается тем, что Брукнер цитирует в генеральной кульминации адажио безусловно

узнаваемый на новом этапе развития концепции лейтмотив Зигфрида в оркестрово-жанровом облачении, недвусмысленно ассоциирующемся с героизированным вариантом главной темы первой части. Иначе говоря, более близкая по степени сходства версия реминисценции лейтмотива Зигфрида появляется в генеральной кульминации адажио (4-й такт O, четыре валторны в унисон)*, где она выполняет одновременно функцию реминисценции главной темы первой части симфонии. В свою очередь, главная тема первой части в форме, близкой к собственно цитированию, но при этом импульсивно отмеченная вагнеровской трагедийной патетикой, появляется в репризе финала (Ss), предваряя итоговое гимническое проведение этой темы, преображенной в контексте завершающего симфонию апофеоза (Zz). Напротив, реминисценция главной темы в предшествующий апофеозу момент обретает фаустовскую трагедийную наполненность.

Побочная тема первой части может расцениваться в качестве монограммы композитора, поскольку ее ключевая интонация основана на «брукнеровском ритме» (ритмическое остинато в рядополагании варьируемых мелодических ячеек по принципу «дуоль-триоль»). Третья тема экспозиции, основой которой является песенная мелодия, в дальнейшем развертывании разработочного процесса трансформируется в материал для симфонической волны, связанной с предкризисным нагнетанием тонально-гармонической неустойчивости, на ее гребне прорываются фанфары, воспроизводящие ритм главной темы, скандируемый на одной звуковой высоте унисоном медных, грозное провозглашение которого Брукнер прокомментировал в письме Ф. Вейнгартнеру символическим образом «Todesverkündigung» — «Весть о смерти»** [1, с. 434].

Основной раздел разработки определяется противостоянием главной и побочной тем. Ход звуковых идей, в конспективном изложении, следующий. Троекратно, с растущей тонально-гармонической неустойчивостью проводится патетическая кульминация тутти (начиная с L, «Feierlich, breit»). Она основана на полифоническом объединении главной и побочной (в обращении и увеличении) тем и готовится предшествующей волной нагнетания на материале двух противостоящих ключевых мотивов: императивного затакта главной темы и остинатного «брукнеровского ритма» побочной (с 13-го такта K). Итогом этой протяженной кульминационной зоны становится распад главной темы на разрозненные мотивы, которые теряют мелодическую инициативу, трансформируясь в общие формы движения. И тогда изложение переводится в «волны» оркестровой фактуры, которые сопровождают фанфары медных, скандирующие «роковой» ритм «Todesverkündigung» (9-й такт O). Так готовится реприза, в которую плавно перетекает разработка. Реприза как таковая начинается как бы «с полуслова», она фактически становится очевидной лишь со второго (триольного) мотива темы (Q), в то время как первый утрачивает энергию затактового пунктирного ритма в перипетиях разработки, обратившись в пасторальный наигрыш, сопровождаемый вязью контрапунктов деревянных духовых (5-й такт P).

Особое значение приобретает кода первой части. Она ставит вопрос, ответ на который приносит «на расстоянии» кода финала. Ее решение необычно для установившейся у Брукнера традиции завершать первую часть триумфальным апофеозом, как это имело место в предыдущих симфониях, особенно в Седьмой. Брукнер попытался осуществить ту же идею в первой редакции Восьмой (1887), однако во второй, окончательной редакции (1890) отказался

от апофеоза, завершающего первую часть. Кода первой части состоит из двух лаконичных эпизодов. Первый является вариантом последних тактов репризы: ритм «Todesverkündigung», скандируемый унисоном труб, сопровождается остинатным движением многооктавного унисона струнных, он доводит до точки срыва последнюю кульминацию части (W). Второй эпизод (X) содержит изживание мотивов главной темы у струнных, он проникнут скорбной резиньяцией, настроением прощания.

Трактовку жанра скерцо в Восьмой симфонии, как правило, ставят в зависимость от комментария, данного композитором, отождествившим героя этой части с «немецким Михелем», сказочным персонажем народных легенд и песен, чистосердечным, прямодушным, искренним носителем идеальных черт национального характера [1, с. 435]. Между тем характер звуковых образов, созданных композитором для крайних разделов сложной трехчастной формы, представляется весьма далеким от подобного рода наивно-патриархальной идиллии. Напротив, он продолжает развитие в контурах ассоциаций, сближающих музыкально-драматургический замысел симфонии с «Фаустом» Гёте. Беспокойная, тревожная атмосфера, инициирующая взрывчатую динамику набегающих симфонических волн, стихийно воспроизводит звуковые процессы, характерные для сонатных композиционных структур крайних частей цикла. Исходный жанровый прототип скерцо очень скоро преодолевается в процессе интенсивной разработки со становлением обращенной темы в функции экспрессивной побочной и с полной тревоги кульминацией, в которую императивно внедряется еще одна реминисценция — ямбический затактовый мотив у валторн, выдающий свое происхождение из интонационного зерна главной темы первой части. Позитивной альтернативой является трио скерцо, идиллическая пастораль на основе темы в народном духе, наполняющей проникнутую ощущением локального национального колорита вариационно-строфическую структуру. Быть может, слова композитора о мечтательном «немецком Михеле» можно идентифицировать именно с трио, которое в целом лишь оттеняет своим светлым, безмятежным настроением неукротимый порыв «хоровода духов» в крайних частях скерцо.

Забегая вперед, необходимо обозначить перспективу переосмысления основной темы скерцо в финале, где ее появление связано с вовлечением в мистериальную плоскость апофеоза, завершающего симфонию. «Тема немецкого Михеля» изменяется метрически, звучит у импозантной меди и, что особенно показательно, излагается в увеличении по отношению к первоначальному виду, а это является показателем ее перевода из жанрово-пасторального круга звуковых образов симфонии в сферы монументальной «зигфридовской» патетики. В итоге «Немецкий Михель» у Брукнера претерпевает свое возвышение и, согласно мысли Ауэра, в финальном апофеозе трансформируется в библейский образ «архангела Михаила» [1, с. 440], дающий символическое выражение национально-героической идее. Ее альтернативой становится медитативная часть цикла — адажио, сменяющее скерцо по принципу драматургии полярных антитез.

Адажио Восьмой симфонии, по причине своих масштабов, не уступающих по длительности целому циклу венско-классического типа, воспринимается как относительно завершенная симфоническая поэма, общий композиционный план и основные звуковые идеи которой коренятся в традициях адажио Девятой симфонии Бетховена. Устойчиво выдерживаемая в симфониях

Брукнера трех-, пятичастная форма с признаками рондальности ($ABA_1B_1A_2$) имеет здесь скорее привнесенный извне статус: она структурирует сквозную последовательность динамики симфонических волн, а также организует процесс параллельного протекания двух линий вариационного развития, сменяющих друг друга наподобие главной и побочной партий сонатной формы.

Принцип сонатной драматургии, хотя и не связан здесь с использованием соответствующей схемы, является определяющим в контурах, воспроизводящих бетховенский композиционный архетип двойных вариаций. В исходном пункте он воплощен развернутым экспонированием двух основных тем адажио. Первая тема (первый раздел формы) мерцает целым спектром ассоциаций, самая важная из которых — аллюзия центрального раздела дуэта второго акта вагнеровского «Тристана». Подобным же образом вторая тема (второй раздел) является аллюзией «Et incarnatus est» брукнеровской Мессы фа минор. Сквозной замысел драматургии целого можно было бы определить как распределенное на 3, 4 и 5-й разделы упомянутой пятичастной композиционной структуры многоэтапное восхождение к генеральной кульминации, обозначившей внезапное преодоление стихийного нарастания неустойчивости, ощущения глубокого душевного разлада, находящего выражение в прогрессирующем полифоническом и фигурационном уплотнении оркестровой ткани. Эти ресурсы связаны с постепенным разрастанием кризиса мятежно-романтической «фаустовской» идеи, продвижением к грозящему апокалиптическому итогу, особенно в пятом разделе пятичастной композиции. Напряжение усиливается до критической точки в генеральной кульминации этого раздела, обозначенной вторжением реминисценции лейтмотива Зигфрида в звуковом облачении, близком к очертаниям главной темы первой части симфонии, о чем уже упоминалось выше. Но в этот момент композитор осуществляет переключение кульминации средствами внезапной прерванной гармонической каденции, осуществляющей тональный поворот, звучащий как подлинное откровение, разрешающее конфликт (5-й такт V). В итоге кажущийся почти беспредельным подъем и расширение туттийных звучаний сменяются итоговым просветленным хоральным разделом, совмещающим функции репризы и коды, где изложение возвращается из трансцендентного мира апокалиптических видений к глубокой молитвенной сосредоточенности начала адажио. При этом знаменательной особенностью этого раздела адажио становится «срастание» ключевых мотивов двух контрастирующих тем двойных вариаций (Y). Этот прием близок по смыслу интегрирующей роли итогового апофеоза, предвосхищая «всеединство» как основную идею финала симфонии.

Финал представляет собой новую масштабную поэмную композицию, основой структурного членения которой является типичная для крайних частей симфоний Брукнера сонатная форма с трехтемной экспозицией, двухфазной разработкой, репризой, осложненной продолжающимся вариационно-разработочным развитием, и протяженной кодой, образующей эпилог всего цикла. Экспозиционный раздел содержит феноменальное богатство звуковых идей, однако, чтобы оценить его по достоинству, необходимо сразу же преодолеть сложившуюся в литературе инерцию истолкования основных образов и, прежде всего, главной темы финала, с оглядкой на авторский комментарий, который Брукнер изложил в письме к дирижеру Ф. Вейнгартнеру [3, с. 207], намеревавшемуся осуществить премьеру симфонии. Зная о том, что Вейнгартнер был энтузиастом Вагнера и программного симфонизма, Брукнер предложил ему ориентироваться на пред-

ставления, которые живописно комментировали праздничные, феерические оркестровые звучания отдельных эпизодов. Некоторые авторитетные исследователи творчества Брукнера, как, например, К. Флорос, считают необходимым использовать брукнеровскую «программу», но при этом отвлечься от ее предметной наглядности в сферу символики [2, с. 182–210], другие, в их числе Э. Курт, смотрят на нее критически, воспринимая исключительно как средство оживить фантазию дирижера, бывшего энтузиастом новой немецкой школы [7, с. 1048]. Нет никаких сомнений в том, что иллюстративный элемент, обозначенный композитором как «марш казаков, сопровождающих русского царя на встрече с австрийским императором в Ольмюце», предложенный Брукнером Вейнгартнеру как вербальный эквивалент музыке первых тактов финала, не только не исчерпывает семантики главной партии, но и в корне противоречит ее неистовому, брутальному характеру, претворяющему антиномии романтического видения мира, в данном случае очевидные благодаря чертам сходства финала симфонии Брукнера и партитуры финала «Фауст-симфонии» Листа, подробно изучавшейся Брукнером в линцские годы под руководством О. Кицлера и ставшей одним из прообразов брукнеровской симфонической концепции в целом. В Восьмой реминисценции листовской симфонии очевидны в характере главной партии финала, начинающейся прямо с кульминационного проведения главной темы, вторгающегося в виде позднеромантического инфернального апофеоза. При этом начало финала — оборотная сторона «прометеевского» пафоса главной темы первой части, признаки скрытого родства с которой ясно распознаются в интервальных и ритмических компонентах первой темы финала. Можно предположить, что Брукнер переводит здесь свой скрытый сюжет в русло традиций обеих «Вальпургиевых ночей» гётевского «Фауста». Э. Курт с полным основанием усматривает здесь элементы язычества [7, с. 1082], что соответствует гётевской интерпретации демонической фантастики как языческого элемента, противостоящего христианскому миру (другим подобным примером у Гёте является известная баллада «Коринфская невеста»).

Вторая и третья темы экспозиции финала симфонии Брукнера также соотносимы с соответствующими разделами экспозиции первой части. Особое значение имеет поэтапный «прорыв» реминисценций материала первой части симфонии, сначала — в виде роковой фанфары «Todesverkündigung» у медных (N), затем — в появлении в завершающем экспозицию эпизоде радикально переосмысленного варианта главной темы у терцета флейт, уводящих ее звучание в высшие регистры «горних сфер» (R). Тем самым эскизно намечается дальнейшее продвижение замысла по принципу возвышения, от инфернальной бездны в светоносный до-мажорный апофеоз завершения симфонии.

Разработка наполнена разнообразными разновременными и единовременными контрастами, в которых принимают участие как основные, так и обращенные варианты тем экспозиции. Начавшийся процесс просветления тонально-гармонического и оркестрово-фактурного колорита сменяется новым брутальным вторжением первоначального варианта главной темы с началом репризы (Ee). Неуклонный рост эмоциональной температуры высказывания сопровождается ощущением нарастающей тревоги и неустойчивости, в особенности в начавшемся фугато на материале третьей темы экспозиции финала (Pp), этот процесс находит свое завершение в стремительно поднимающейся волне разработочного развития, на гребне которой вторгается реминисценция главной темы первой части

симфонии, звучащая у медных духовых форте фортиссимо во всем своем трагическом величии, напоминающем о кульминациях траурного марша из «Гибели богов» Вагнера (Ss). Ее распад порождает новую стремительную волну общих форм движения, которая прокатывается сверху донизу по всей фактуре оркестрового тутти, завершаясь глухими ударами литавр в бездонной глубине, с последующей генеральной паузой в целый такт. Далее следует раздел коды финала, итог всей симфонии (Uu), началом которого надо считать многократное восходящее гаммообразное движение струнных, символически соединяющее своими переходами дольние и горние «ярусы» барочного «мирового театра», преломленного сквозь традиции архитектоники «Фауста» Гёте. Реминисценции «своего» и «чужого» тематического материала являются здесь основными путеводными нитями. Средоточие всех подобных «прорывов», кода финала, фактически пребывает на грани программного симфонизма. Она начинается с аллюзии соло тромбона из второй части «Траурно-триумфальной» симфонии Г. Берлиоза, только здесь «надгробная речь» передана соло первой вагнеровской тубы. Далее процесс стремительно возносится от траурного к триумфальному слою образных представлений на материале реминисценции героизированной темы скерцо. На нее, как на основу, последовательно наслаиваются цитаты всех основных тем частей цикла в завершающем симфонию совместном звучании «всего в едином», останавливающим время формы-процесса и увенчивающим музыкально-архитектурную конструкцию, быть может, самого грандиозного из созданных Брукнером «звучащих соборов».

ПРИМЕЧАНИЯ

* Ссылки даются на текст распространяемой свободно партитуры: Bruckner A. Symphonie No. 8 / Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe. Symphonien No. 66, совпадающей, за исключением незначительных купюр, с каноническим изданием версии 1890 года под ред. Л. Новака в составе Полного критического собрания сочинений Антона Брукнера (Anton Bruckner sämtliche Werke 8. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak), которое является раритетом в российских библиотеках.

** Реминисценция сюжетного мотива оперы Р. Вагнера «Валькирия», в соответствии с которым посланная Вотаном Брунгильда возвещает Зигмунду его предстоящую гибель в поединке с Хундингом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Auer Max.* Anton Bruckner. Wien, 1966. 542 S.
2. *Floros C.* Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden, 1980. 260 S.
3. *Hansen M.* Die Achte und Neunte Sinfonie / Bruckner Handbuch. Herausgegeben von Hans-Joachin Hinrichsen. Stuttgart: Metzler, 2010. 399 S.
4. *Jost P.* VIII. Symphonie in c-moll. Werkbetrachtung und Essay von Peter Jost. /Renate Ulm (Hg.) Die Symphonien Bruckners. Kassel u. a..: Baerenreiter, 1998. 256 S.
5. *Korstvedt Benjamin M.* Anton Bruckner: Symphony No. 8. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 147 p.
6. *Korte W.* Bruckner und Brahms. Die spaetromantische Loesung der autonomen Konzeption. Tutzing, 1963.
7. *Kurth E.* Bruckner. Bd. 1–2. Bln, 1925. 1351 S.
8. *Scott Derek B.* Bruckner's symphonies — a reinterpretation: the dialectic of darkness and light. /The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge, 2004. 300 p.