

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

Михеев Сергей Андреевич

ДЕСЯТАЯ СИМФОНΙΑ ГУСТАВА МАЛЕРА

в оркестровых редакциях

Дэрика Кука и Рудольфа Баршя



Gustav Mahler



Научный руководитель – проф. И.А. Барсова

Москва – 2014

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ МАЛЕРА И ЕЁ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ РЕДАКЦИЙ	13
1.1. Работа Малера над Десятой симфонией	14
1.2. Судьба рукописи после смерти Малера и возникновение двухчастной исполнительской версии	20
1.3. Возникновение пятичастных исполнительских версий	24
2. РУКОПИСЬ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ	31
3. ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. РАБОТА МАЛЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА	34
3.1. Форма и гармония	36
3.2. Особенности развития материала	42
3.3. Рукописные партитуры и партитура. Особенности творческого процесса Малера и соотношение нотного текста в рукописях, относящихся к разным стадиям работы над произведением	50
4. ВТОРАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. ПРОБЛЕМА НЕПОЛНОТЫ НОТНОГО ТЕКСТА	66
4.1. Характеристика второй части и её строение	66
4.2. Состояние рукописных материалов	69
4.3. Проблема неполноты рукописного нотного текста	74
5. ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. СРАВНЕНИЕ ВЕРСИЙ Д. КУКА И Р. БАРШАЯ	88
5.1. Характеристика части и её строение	88
5.2. Рукописные материалы третьей части	91
5.3. Сравнение версий Д. Кука и Р. Баршая	96
6. ЧЕТВЁРТАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. УКАЗАНИЯ НА ВОЗМОЖНУЮ ИНСТРУМЕНТОВКУ В РУКОПИСНОЙ ПАРТИЧЕЛЛЕ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ МАЛЕРА ...	118
6.1. Рукописные материалы четвёртой части	118
6.2. Строение четвёртой части	121
6.3. Прямые и косвенные указания на инструментовку в рукописи Малера	125
6.4. Воспроизведение оркестрового стиля Малера в редакции Р. Баршая	136
7. ПЯТАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. МОТИВНЫЕ СВЯЗИ. ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ РУДОЛЬФА БАРШАЯ	154
7.1. Рукописные материалы пятой части	154
7.2. Строение пятой части и развитие интонационной фабулы ...	156

7.3. Индивидуальные черты оркестровки Р. Баршая	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	195
ПРИЛОЖЕНИЕ: ИНТЕРВЬЮ С РУДОЛЬФОМ БАРШАЕМ ...	204
СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ	
ДИССЕРТАЦИИ	237
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	238

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия симфонии Малера стали краеугольным камнем в репертуаре симфонических оркестров. Можно сказать, что творчество Малера в музыкальной жизни нашего времени приобрело такое же громадное значение, какое столетие назад имели симфонии Бетховена (которые теперь уже не занимают такого положения, исполняются и записываются заметно реже, чем в XX веке). Трудно найти другого композитора, по крайней мере, в области симфонической музыки, чьё творчество казалось бы сейчас столь же привлекательным и было востребовано в полном его объёме.

В то же время симфонии Малера постепенно начинают восприниматься как огромный цикл или даже некое «метапроизведение», обладающее целостностью и логикой непрерывного внутреннего развития. За исключением Бетховена, пожалуй, нет другого композитора, чьи симфонии представляли бы собой такой единый и целеустремлённый цикл, непрерывно развивающийся от первого до последнего произведения.

В связи с этим всё большее внимание привлекает последнее звено этого цикла, которое должно было бы восприниматься как итог и обобщение длинного пути – неоконченная Десятая симфония. Несомненно, это одно из наиболее значительных произведений музыки XX века и одновременно одно из тех сочинений, само существование которых находится под вопросом.

Несмотря на то, что рукопись Малера дважды издавалась в виде факсимиле [66; 67], что существует множество редакторско-исполнительских вариантов симфонии и ряд записей, до сих пор нет устоявшегося мнения о том, можно ли считать Десятую симфонию в той или иной мере завершённым произведением; допустимо ли вообще исполнение её в полном, пятичастном варианте или же следует ограничиться двумя частями, которые после смерти Малера были подготовлены к исполнению в 1924 г., или вообще следует исполнять только начальное *Adagio* как единственную вполне завершённую Малером часть.

Считается, что никто из музыкантов, входивших в окружение композитора, не допускал возможности вмешательства чужой руки в работу Малера и исполнения Десятой как полного симфонического цикла¹. До 1960-х годов из пяти составляющих его частей исполнялись только две: начальное *Adagio* и третья часть, озаглавленная *Purgatorio* (*Чистилище*). Но всё же с течением времени желание услышать эту музыку взяло верх над скептицизмом.

Первые попытки исполнить это произведение в завершённом виде были сделаны в 1960-е годы музыковедом Дэриком Куком в содружестве с дирижёром Бертольдом Гольдшмидтом. В то время идея завершения симфонии ещё вызывала у многих весьма настороженную реакцию, хотя были и сторонники Кука, воспринимавшие его работу с огромным энтузиазмом. К началу XXI века симфония в полной пятичастной версии прочно закрепилась в репертуаре. Если Леонард Бернстайн или Клаус Теннstedт не считали возможным включать пятичастную Десятую в свои полные циклы симфоний Малера и ограничивались записями единственной завершённой автором в партитуре первой части, то практически все выпущенные в последние годы комплекты включают Десятую в пятичастном варианте (записи всех симфоний, сделанные Риккардо Шайи, Саймоном Рэттлом, Элиаху Инбалом, Давидом Цинманом, собрания сочинений Малера, выпущенные на компакт-дисках к его 150-летию фирмами EMI и Deutsche Grammophon).

Необходимо отметить, что, хотя до сих пор редакция Д. Кука остаётся наиболее распространённой, с конца XX века постепенно возрастает интерес исполнителей и слушателей и к другим существующим вариантам Десятой симфонии, среди которых – редакция Рудольфа Баршяя.

Сейчас, когда записи различных редакторско-исполнительских вариантов симфонии изданы на компакт-дисках и сравнительно легко доступны, всё острее встаёт вопрос: что мы на самом деле слушаем? Действительно ли эти редакции

¹ Впрочем, некоторые факты, освещённые в литературе последних десятилетий, позволяют усомниться в непреклонности Арнольда Шёнберга и Альбана Берга в этом вопросе. Но, во всяком случае, Бруно Вальтер и Отто Клемперер до конца жизни оставались принципиальными противниками исполнения полной пятичастной версии, причём Альма Малер в значительной мере находилась под влиянием позиции Вальтера. Сведения о причастности Шёнберга и Берга к работе над эскизами Малера можно найти в первой главе настоящей работы.

можно считать реализованным (пусть несовершенно) замыслом Малера или это произвольные компиляции непонятных нам разрозненных идей композитора? И даже если в той или иной степени Малер зафиксировал произведение на бумаге, имеет ли право на существование работа, оконченная чужой рукой?

Прояснить эти вопросы может в первую очередь внимательное изучение оставшихся после Малера рукописей симфонии. Оно позволяет оценить, до какой стадии доведена работа над сочинением, на каком этапе она была прервана и насколько полным или наоборот, эскизным нужно считать имеющийся нотный текст.

Возможность оценить адекватность существующих версий Десятой симфонии создаётся также путём дальнейшего изучения её музыкального языка, поскольку это произведение Малера по ряду параметров отличается от всего, написанного им ранее или, во всяком случае, представляет некоторые элементы его стиля в более развитом и завершённом, чем прежде, виде.

Как известно, последние годы жизни Малера совпали с переломным моментом в истории западноевропейской музыки. В то время, когда Малер создавал свои поздние симфонии, происходил поворот от позднеромантического музыкального языка к новым принципам композиции, рождалась Новая музыка XX века. В разных концах Европы появилась целая плеяда музыкантов, таких как Шёнберг, Барток, Прокофьев, целенаправленно искавших новые музыкальные средства, новые возможности.

Малер, хотя и не принадлежал к композиторам, декларировавшим поиски нового языка, не остался в стороне от этих процессов. Особенно ясно его связь с новыми течениями проступает именно в Десятой симфонии.

Наиболее явный признак, связывающий эту музыку с нарождающимся музыкальным авангардом – то, что обычно называют эмансипацией диссонанса, а также наметившееся разрушение привычных тонально-гармонических связей, что не может не напоминать о поисках Шёнберга того же времени. Но необычные явления наблюдаются у Малера не только в гармонии, но и в области музыкальной формы, так как на базе традиционных структур у него начинают

проступать совершенно новые, необычные закономерности. Это обусловлено особыми приёмами развития материала, влияющими как на масштабы, так и на внутренние структуры музыкальной формы. Новации Малера в этой области находят своё продолжение скорее в музыке конца XX столетия, в эпоху постмодернизма. Это прежде всего ощущение «открытости» музыкальной формы, единоплавленное «векторное» развитие музыкального материала, связанное с разрушением традиционных замкнутых периодических структур (в частности – с отсутствием привычных кадансов в конце построений), вариантность как основной принцип обновления музыкальных тем и в результате – новое, несвойственное классико-романтической музыке ощущение музыкального времени.

Все эти специфические черты музыкального языка позднего Малера тесно связаны с инструментовкой и должны быть приняты во внимание при обсуждении любой оркестровой версии Десятой симфонии.

Литература, связанная с последним произведением Малера, достаточно обширна. Из работ, в которых Десятая симфония рассматривается подробно и в различных аспектах изучения, нужно упомянуть прежде всего монографию Йорга Роткамма [114]. Но в целом различные вопросы, связанные с изучением этого произведения, освещены в литературе неравномерно.

Подробнее всего описаны *биографические обстоятельства*, связанные с созданием симфонии, с совпадающим по времени осложнением отношений между композитором и его женой Альмой и с известной поездкой Малера к Зигмунду Фроиду. Эти события были многократно изложены в публикациях самого различного характера – от музыковедческих до медицинских, не говоря уже о работах более популярного толка; более того, они легли в основу нескольких кинофильмов («Малер» К. Рассела, 1974; «Малер на кушетке» Ф.О. Адлона, 2010) и даже балета («Purgatorio» Дж. Ноймайера на музыку Десятой симфонии, 2011).

Что касается *изучения музыкального материала симфонии*, то существующая музыковедческая литература концентрируется в основном на

первой части, поскольку она, в отличие от последующих, давно вошла в стандартный репертуар симфонических оркестров и не вызывала больших сомнений в «аутентичности» этой музыки [25; 29; 73; 74; 133].

Музыковедческих исследований музыкального материала других частей существует меньше. Систематический анализ можно найти, в первую очередь, в упоминавшейся монографии Й. Роткамма, где каждой части посвящена отдельная глава [114, с. 61-204], и в фундаментальной работе А.-Л. де Ла Гранжа [81, с. 1493-1529]. Ряд текстологических исследований принадлежит авторам, которые работали над оркестровкой, фортепианным переложением или изданием симфонии. Результаты этих исследований изложены, прежде всего, в комментариях к нотным изданиям [45; 106].

Значительное количество работ посвящено *истории создания и исполнения различных редакций* и полемике по вопросу допустимости таких попыток.

Музыковедческий анализ и сравнение различных оркестровых версий можно найти у Й. Роткамма [114, 228-293]. Характеристика существующих редакций дана также Ф. Боуманом [35], который является составителем подробной библиографии по Десятой симфонии [65] и признанным экспертом в этой области малероведения. Также следует упомянуть работы Теодора Блумфильда [33] и Сьюзан Филлер [53]. В отечественной литературе нет специальных работ, посвящённых изучению той или иной оркестровой редакции симфонии или сравнительному анализу различных версий.

На русском языке разнообразные вопросы, связанные с Десятой симфонией, освещены в работах И.А. Барсовой. Значительная часть сведений была приведена в первом издании монографии о симфониях Малера, вышедшем в 1975 г. [4, с. 357-374]. В этой публикации рассмотрены биографические обстоятельства (подробнее изложенные в одной из более поздних статей [3, с. 756-760]), обрисована история появления исполнительских редакций и связанная с ними полемика (с добавлением новых сведений при переизданиях [5, С. 411-414, 420-422]), осуществлён аналитический разбор первой части, охарактеризованы некоторые черты музыкального языка (см. также [6, с. 180]).

Центральная **задача диссертации** – анализ двух оркестровых редакций Десятой симфонии, принадлежащих Дэрику Куку и Рудольфу Баршаю. При этом объектом более тщательного исследования является вторая из них, поскольку она появилась сравнительно недавно и на данный момент недостаточно изучена. Но, поскольку полноценное рассмотрение партитуры Р. Баршая невозможно без учёта того контекста, в котором ныне существует Десятая симфония Малера, в частности, без сопоставления с альтернативными оркестровыми редакциями, нами была избрана для анализа ещё одна версия симфонии, принадлежащая Д. Куку. Выбор именно этой редакции был продиктован следующими соображениями:

- версия Д. Кука была первым прозвучавшим пятичастным вариантом Десятой симфонии, до сегодняшнего дня она остаётся наиболее распространённой редакцией произведения;

- знакомство Р. Баршая с полным циклом симфонии началось именно с партитуры Д. Кука, её изучение стало импульсом для его собственной работы над симфонией;

- Д. Кук и Р. Баршай опирались в своей работе на принципы, во многом противоположные, они являются яркими представителями двух различных подходов к доработке партитуры.

Другой контекстуальный пласт, необходимый при рассмотрении любой редакции Десятой – изучение первоисточника, собственно рукописи Малера. Её исследование создаёт возможность характеристики всех частей Десятой симфонии исключительно на базе малеровского текста; позволяет выявить особенности творческого процесса композитора и в непосредственной связи с ними обсуждать вопрос о степени завершенности произведения; помогает понять характерные для позднего периода творчества Малера тенденции в области формообразования и гармонии.

Кроме того, редакция Р. Баршая в настоящей работе рассматривается в рамках определённых исторических обстоятельств, поскольку его партитура является важным пунктом в истории создания различных исполнительских

редакций Десятой симфонии Малера и в общей «биографии» этого произведения. Эта история на данный момент охватывает временной промежуток, *превышающий столетие*, и, по-видимому, *не может считаться завершённой*.

Цели диссертации следующие:

– обсуждение правомерности окончания симфонии не на основе личных мнений и отвлечённых рассуждений, но прежде всего в ракурсе текстологического анализа;

– выяснение, содержит ли манускрипт хотя бы относительно полный нотный текст произведения; в какой мере неопределённые моменты текста могут повлиять на адекватность восприятия музыкальных идей Малера; насколько необходимые редакторские добавления влияют на восприятие интонационно-структурно-семантической основы произведения;

– характеристика ряда семантически значимых компонентов музыкального языка Малера (гармонии, формы, фактуры, интонационных «идиом») для каждой из частей симфонии; выявление на основе этой характеристики тех или иных тенденций изложения и развития, которые могут служить косвенным указанием на желаемую инструментовку;

– сравнительный анализ двух партитур (Д. Кука и Р. Баршая), прежде всего в аспекте их *адекватности* исходному малеровскому тексту;

– исследование индивидуальных черт оркестровки Рудольфа Баршая и рассмотрение её в связи с оркестровым стилем позднего Малера.

Ввиду вышесказанного, в каждой главе, посвящённой той или иной части симфонии, даётся описание существующих рукописных материалов, общая характеристика части, анализ музыкальной формы и существенных особенностей музыкального языка, а затем рассматривается один из аспектов, связанных с созданием на основе рукописей полной оркестровой партитуры.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней предпринято первое тщательное аналитическое исследование партитуры Рудольфа Баршая. В частности, в приложении помещено интервью с Р. Баршаем, где обсуждается ряд особенностей его редакции и приводятся его суждения об инструментовке,

представляющие значительный интерес. Помимо анализа оркестрового письма как такового, проведено сопоставление партитуры Р. Баршая с рукописными материалами Малера и с оркестровой редакцией Д. Кука. Такой анализ даёт обширную фактологическую базу, на основе которой можно делать выводы о большей или меньшей адекватности обеих рассматриваемых редакций зафиксированному в рукописи замыслу Малера.

В работе впервые даётся семантическая интерпретация ряда тематических элементов и процессов развития материала. Новыми являются также некоторые наблюдения, связанные с характеристикой музыкального языка Малера (прежде всего, в области гармонии и формообразования) и с описанием взаимосвязи инструментовки с другими элементами музыкального языка.

Также в диссертации более подробно, чем в ранее изданных русскоязычных источниках, изложена история создания Десятой симфонии. В частности, впервые в отечественной музыковедческой литературе полно и последовательно описывается история возникновения двухчастных и пятичастных исполнительских версий.

Методология работы характеризуется комплексным подходом к изучаемому материалу. При рассмотрении изложенного в автографе Малера исходного текста произведения и его исполнительских редакций сочетаются различные методы анализа:

- текстологический (сравнительный анализ рукописных материалов, в т.ч. относящихся к разным стадиям работы Малера над произведением, и оркестровых партитур Д. Кука и Р. Баршая);
- музыковедческий (анализ разнообразных компонентов музыкального языка, таких как форма, гармония, инструментовка, а также взаимодействия этих компонентов);
- исполнительский (изучение различных источников нотного текста с точки зрения использования исполнительских приёмов и практических аспектов инструментовки, их взаимосвязь с нотным текстом манускрипта и использование в полных партитурах).

Данные, полученные с помощью каждого метода, учитываются при работе в других методологических ракурсах. Полученные в результате разностороннего исследования источников нотного текста сведения применяются непосредственно для анализа, характеристики и, по возможности, оценки инструментовки обеих рассматриваемых оркестровых версий произведения. Изучение инструментовки в тесной взаимосвязи со всеми остальными элементами музыкального языка позволяет и в рукописи Малера выделить, наряду с прямыми указаниями на желаемую оркестровку, действие ряда косвенных факторов, существенных для правильной интерпретации рукописного текста и создания оркестровки, более соответствующей намерениям композитора.

Теоретическая и практическая значимость диссертации заключается в том, что тщательный и аргументированный сравнительный анализ двух столь различных партитур симфонии может оказать помощь при выборе той или иной редакции произведения для исполнения или в качестве объекта изучения. Работа также может стать отправной точкой для дальнейшего рассмотрения существующих редакций Десятой симфонии и стимулом для новых исследований творческого процесса Малера. Многие факты, наблюдения и доводы могут быть учтены при анализе других редакций Десятой симфонии, а также при анализе различных симфонических партитур XIX-XX вв. Ряд положений может быть полезен при изучении эволюции гармонического языка и формообразования в творчестве Малера и в европейской музыке рубежа XIX-XX веков.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 20 декабря 2013 года и была рекомендована к защите. Основные положения освещены в публикациях, список которых приведён в настоящей работе.

1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ МАЛЕРА И ЕЁ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ РЕДАКЦИЙ

История создания Десятой симфонии складывается из нескольких этапов. Первый из них – работа самого Малера над произведением и создание черновой рукописи. Второй – судьба рукописи после смерти Малера и её восприятие музыкантами, имевшими возможность ознакомиться с малеровскими черновиками. Третий – попытка доработки и исполнения двух частей симфонии (первой и третьей) и их введение в концертную практику. И, наконец, четвёртый – попытки воссоздания Десятой симфонии как целостного произведения и появление ряда различных исполнительских редакций пятичастной версии.

Остановимся на каждом из этих этапов.

1.1. Работа Малера над Десятой симфонией

Процесс создания Десятой симфонии сравнительно плохо документирован. Рукопись Малера не датирована. Не существует также явных указаний на работу над симфонией в известных письмах композитора. По-видимому, он избегал упоминаний об этом сочинении и в частных разговорах. Таким образом, мы практически не имеем документальных свидетельств, которые позволяли бы чётко обрисовать процесс сочинения и датировать его этапы. Исключениями являются лишь воспоминания Альмы Малер (которые, впрочем, не всегда заслуживают доверия) и упоминания о работе Малера над симфонией в её письмах 1910 года. В связи с этими обстоятельствами сколько-нибудь подробная датировка работы Малера над Десятой симфонией на основе документальных свидетельств представляет достаточно большие затруднения.

С другой стороны, биография Малера в последние годы его жизни изучена в высшей степени подробно. В особенности это касается событий лета 1910 года, связанных с кризисом в семейной жизни Малера и его встречей с Зигмундом Фрейдом. Таким образом, существует множество косвенных данных, позволяющих довольно точно определить время сочинения симфонии и даже датировать отдельные этапы работы над произведением.

Попытку возможно более точной датировки создания Десятой симфонии предпринял Йорг Роткамм [115; 114, с. 30-60]. Путём сопоставления ряда биографических данных, изучения переписки Малера и его окружения и исследования возможных связей между теми или иными музыкальными элементами Десятой с событиями жизни Малера он с большой убедительностью описал хронологию работы над симфонией. Далее в вопросах датировки мы придерживаемся его гипотезы.

Известно, что в годы работы в Вене и Нью-Йорке Малер не имел возможности заниматься сочинением во время театрально-концертного сезона.

Это относится и к его американскому сезону 1909-1910 гг., который завершился в начале апреля 1910 г.²

Таким образом, работа над известной нам рукописью Десятой симфонии велась в летние месяцы 1910 года в Тоблахе, где Малер с семьёй проводил летние каникулы в последние годы жизни. Конечно, нельзя с полной уверенностью утверждать, что первые наброски не появились раньше, но во всяком случае представляется маловероятным, чтобы Малер приступил к *систематической* работе над Десятой симфонией прежде, чем была завершена Девятая симфония (сочинению которой были посвящены летние каникулы 1909 г.) и до окончания концертной деятельности и репетиционной работы сезона 1909-1910 гг. Окончание сочинения можно достаточно определённо датировать 3-м сентября 1910 г., то есть днём отъезда из Тоблаха. Последующие события – репетиции и первое исполнение Восьмой симфонии в Мюнхене в сентябре и недолгое пребывание в Вене, во время которого Малер большей частью был болен и не мог работать [114, с. 51], – говорят о невозможности дальнейшего сочинения. Загруженность Малера во время следующего концертного сезона в Америке была настолько велика, что он даже не взял рукопись с собой, оставив её в Вене [114, с. 52-53]. Вернувшись в Вену весной 1911 г. он уже был настолько болен, что о творческой деятельности не могло быть и речи.

Несмотря на сказанное о вероятном времени начала работы, следует упомянуть, что самый ранний биографический факт, связанный с Десятой, относится к более раннему времени, а именно к февралю 1908 г., когда Малер в Нью-Йорке стал свидетелем похорон погибшего пожарного. Траурный кортеж проследовал мимо отеля, где остановился Малер. Музыкальное сопровождение ограничивалось одиночными ударами задрапированного барабана. Процессия произвела на Малера сильное впечатление. Именно оно, согласно воспоминаниям Альмы Малер, отразилось в открывающем финал Десятой симфонии соло

² Последний концерт в Нью-Йорке состоялся 1 апреля [81, с. 701], а 12 апреля Малер прибыл в Европу [81, с. 724]. Но и здесь Малер долгое время не имел возможности сосредоточиться на композиторской работе, поскольку должен был дирижировать концертами в Париже (17 апреля) и Риме (28 апреля и 1 мая) [81, с. 731, 759], а затем вплоть до 26 июня был занят подготовительными репетициями к сентябрьской премьере Восьмой симфонии, проходившими в Вене, Лейпциге и Мюнхене [81, с. 770-817].

большого барабана, который Малер обозначает как «vollständige gedämpfte Trommel» – «полностью закрытый барабан», что явно ассоциируется именно с услышанным в Нью-Йорке задрапированным инструментом [81, с. 94-95].

Подготовительные репетиции Восьмой симфонии, а также последовавшее за ними краткое пребывание в Вене и незапланированная поездка в Тобельбад (31 июня – 2 июля), где на лечении находилась его жена, позволили Малеру прибыть в Тоблах лишь 4 июля [114, с. 35]. Из его письма к жене от 5 июля видно, что он ещё не уходил в свой «домик для сочинения» и не приступил к работе над новым произведением [114, с. 36]. Таким образом, начало сочинения Десятой симфонии может быть датировано 6-м июля – во всяком случае, это самая ранняя из возможных дат. Однако и она вызывает сомнения ввиду того, что Малер в последующие дни должен был посвятить значительное количество времени организационной и деловой переписке, связанной с планированием предстоящего концертного сезона в Нью-Йорке, организацией репетиционного процесса для мюнхенской премьеры Восьмой симфонии, изучению ряда партитур, подготовке нового договора с Универсальным издательством и просмотру корректур Второй симфонии. Сверх того, Малер должен был ответить на множество писем, телеграмм и приветственных адресов, присланных ко дню его пятидесятилетия 7 июля. Всё это отнимало у него значительное количество времени вплоть до середины месяца, в особенности в первые дни после юбилея и, соответственно, препятствовало занятиям композицией. При этом Роткамм считает самой поздней возможной датой начала работы над Десятой симфонией 17 июля [114, с. 38].

Не позднее 18 июля Альма Малер прибыла в Тоблах из Тобельбада, где завязались её отношения с Вальтером Гропиусом. Она продолжала переписываться с ним втайне от мужа, но 29 июля от Гропиуса пришло письмо, обращённое к Альме, но адресованное (намеренно или по ошибке) её мужу. Таким образом, Малер узнал о романе Альмы и Гропиуса. Это событие послужило отправной точкой тяжёлого семейного кризиса и прервало работу над симфонией.

Наиболее острый период кризиса продолжался вплоть до начала августа, когда Гропиус приехал в Тоблах для личной встречи с Малерами. После этой встречи стало очевидно, что Альма останется с мужем (несмотря на то, что она не собиралась прерывать отношения с Гропиусом). Последующие дни принесли в семейную жизнь определённое успокоение и 8-го августа, как следует из датированного этим днём письма Альмы Гропиусу, Малер впервые после перерыва возобновил работу в своём «домике для сочинения» [114, с. 42].

Среди шагов, предпринятых Малером в это время для восстановления отношений с женой, было знакомство с сочинёнными ею песнями, к которым он прежде не проявлял интереса. 9 августа Альма показывала ему некоторые из них, в т.ч. «Песню жатвы» («Erntelied»), материал которой Малер цитирует в третьей части Десятой симфонии и развивает в последующих частях. Из этого следует, что первый этап работы над Десятой был посвящён (полностью или преимущественно) сочинению первой и второй частей, в которых этот материал не появляется³.

Здесь необходимо учесть ещё два обстоятельства. Первое – это обычный порядок работы Малера над новым произведением, согласно которому он, прежде чем приняться за партитуру, записывал новую симфонию в виде партителлы⁴. Несомненно, так было и при сочинении Десятой, поскольку имеющиеся рукописи включают завершённую партителлу всех пяти частей, а партитуру, запись которой Малер начал после завершения партителлы, композитор успел довести лишь до начала третьей части. Следовательно, говоря о работе над первыми двумя частями в июле, мы подразумеваем именно партителлу этих частей.

Второе обстоятельство – отсутствие в первоначальном варианте партителлы первой части кульминационного девятитонового аккорда (т. 203-208, см. пример 14а, с. 61). Как установил Й. Роткамм, соответствующие такты были

³ Существует также альтернативная точка зрения по вопросу о порядке сочинения частей, согласно которой четвёртая часть была сочинена раньше, чем вторая. Доводы сторонников этой версии приводит, например, Боуман [35, с. 470].

⁴ Подробнее о порядке работы Малера см. ниже (глава 2). Рукописные материалы также описаны в последующих главах диссертации. Термин «партителла» обозначает способ сокращённой записи нотного текста, при котором на нескольких нотных строчках фиксируются все необходимые голоса и размечается инструментровка. В отличие от партитуры, здесь нет необходимости записывать каждую партию на отдельной строке.

вписаны в партитуру лишь позднее, в период сочинения финала симфонии [114, с. 54-58].

Второй этап работы над симфонией приходится на период с 8 по 21 августа. За этот период сочинение, по-видимому, значительно продвинулось вперёд и работа над партитурой была близка к окончанию. Во всяком случае, уже 14 августа в письме к Гропиусу Альма Малер упоминает о том, что её муж к этому моменту написал «почти целую симфонию» [114, с. 44]⁵. Однако параллельно Малеру приходилось уделять время и на подготовку премьеры Восьмой симфонии, в частности, на просмотр корректур и внесение в них исправлений.

В этот период, несмотря на определённую внешнюю стабилизацию, отношения между супругами оставались сложными, поскольку интенсивная переписка Альмы с Гропиусом продолжалась и Малер об этом знал. Его тяжёлое душевное состояние нашло отражение и в рукописи симфонии, в которой, начиная с третьей части, периодически появляются словесные записи, многие из которых обращены к Альме⁶.

Второй перерыв в работе над Десятой (с 22 по 27 августа) был вызван заболеванием ангиной и последовавшим сразу после выздоровления путешествием в Голландию для консультаций с Зигмундом Фройдом (25-27 августа) [114, с. 46-49].

Общение с последним оказало на Малера благотворное влияние, он возвращался в Гоблах успокоенный и умиротворённый. На обратном пути он написал обращённое к Альме стихотворение, в котором есть строки, существенные для датировки работы над Десятой:

Zusammen floss zu einem einzigen Akkord

Mein zagend Denken und mein brausend Fühlen.

⁵ Существует также обращённое к Альме стихотворение, написанное Малером 17 августа, в некоторых строках которого исследователи видят намёк на большое соло флейты из финала симфонии [50, с. 448-449; 114, с. 45; 81, с. 882].

⁶ Они приведены И. Барсовой [5, с. 411]. Уточнённая расшифровка одной из них, неверно интерпретированной Д. Куком, приведена в комментариях К. Мэтьюза к изданию текста радиолекции Д. Кука [44, с. 4 (комментарий 3)]. Более подробное описание некоторых из этих записей можно найти в статье Д. Мэтьюза. [94, с. 511-512].

<Вместе стеклись в один аккорд
Мои боязливые мысли и мои бурные чувства>⁷.

Роткамм считает эти строки намёком на девятитоновый аккорд, появляющийся в кульминации финала Десятой и перенесённый затем также и в кульминационную зону первой части (упоминавшиеся выше т. 203-208) [114, с. 49]. Если это так, то кульминационный участок финала и последующий умиротворённый завершающий раздел (по объёму составляющие приблизительно треть этой части) были сочинены после встречи с Фрейдом. Учитывая, что последний этап работы продолжался лишь с 27 августа по 3 сентября (день отъезда в Мюнхен) и по крайней мере один день требовался для того, чтобы довести до конца партителлу пятой части и внести изменения в партителлу первой, у Малера оставалось не более шести дней для работы над партитурой. За эти последние дни он успел записать в виде черновой партитуры почти половину симфонии – первую, вторую части и начало третьей [114, с. 57-59]. На этом работа Малера над произведением оборвалась.

⁷ [114, с. 49].

1.2. Судьба рукописи после смерти Малера и возникновение двухчастной исполнительской версии

Несмотря на то, что Альма Малер не решилась, согласно воле композитора, уничтожить эскизы симфонии⁸ [47, с. X; 114, с. 205], после смерти Малера рукопись в течение ряда лет оставалась нетронутой и неизученной. При этом о её существовании было известно, однако музыканты малеровского круга (большинство из которых, впрочем, вряд ли были хорошо знакомы с манускриптом) придерживались мнения, что симфония не может быть завершена. В частности, Бруно Вальтер, который, в отличие от многих, имел возможность просмотреть рукопись, до конца жизни оставался убеждённым противником редактирования и исполнения этих эскизов [114, с. 206].

Ситуация начала меняться в 1920 году, когда Альма Малер дала разрешение на публикацию факсимиле двух страниц, относящихся к четвёртой части симфонии, в одном из номеров журнала «Musikblätter des Anbruch» [101, между с. 300 и 301]. В конце 1922 или в начале 1923 г. она поручила Э. Кшенеку просмотреть эскизы Малера к Десятой симфонии. Последний подготовил для исполнения казавшиеся наиболее завершёнными первую и третью части. Эти две части впервые прозвучали в Вене 14 октября 1924 г. под управлением Ф. Шалька, который внёс свои коррективы в партитуру. Есть свидетельства, что в изучении рукописи Малера принимал участие и Альбан Берг, однако его советы не были учтены при подготовке первого исполнения [47, с. XI; 114, с. 216]⁹.

Осенью того же 1924 г. было издано факсимиле рукописи всех пяти частей симфонии [66], которое включало, главным образом, последний рукописный вариант каждой части. Соответственно, первые две части были полностью воспроизведены в этом издании в виде черновой партитуры, но более ранние

⁸ Неизвестно, чем было вызвано это распоряжение Малера – беспокойством за возможную судьбу незавершённого произведения или желанием уничтожить многочисленные текстовые пометки, свидетельствующие о событиях его личной жизни и интимных переживаниях.

⁹ Одно из замечаний Берга, касающееся голосоведения, приводит Боуман [35, с. 482].

стадии работы над ними практически не были представлены. Также отсутствовали довольно многочисленные листы с предварительными эскизами.

Венское исполнение двухчастной версии оказалось не единственным. 11 декабря 1924 г. пражской премьерой дирижировал А. фон Цемлинский (также вслед за Шальком сделавший ряд ретушей).

Параллельно с Цемлинским собственную версию двух частей симфонии на основе партитуры Кшенека – Шалька подготовил В. Менгельберг (при участии Корнелиуса Доппера¹⁰); впервые он исполнил свой вариант в Амстердаме 27 ноября 1924 г. Ретуши Менгельберга были ещё более существенны, чем добавления Шалька: он дополнил партитуру многочисленными динамическими и темповыми обозначениями, в ряде случаев внёс изменения в инструментовку (в частности, местами усилил гармонические голоса), ввёл ряд ударных инструментов (большой барабан, там-там и тарелки в первой части, прутья, треугольник и гlockenspiel в третьей)¹¹. Кроме того, Менгельберг считал, что для придания двухчастному циклу большей завершённости следует исполнять сначала третью часть, а затем *Adagio* [114, с. 214].

Вскоре последовал ещё ряд исполнений двухчастного варианта или первой части под управлением таких дирижёров, как Отто Клемперер (Берлин, 29 декабря 1924 г.), Герман Абендрот (Кёльн, 1925 г.), Герман Шерхен (Винтертур, 1926; Мюнхен, 1931; Вена, 1932) [114, с. 215-216].

Таким образом, к началу 1930-х гг. в концертной практике закрепились два варианта исполнения симфонии: в виде двухчастного цикла или только в виде начального *Adagio* – в обоих случаях с довольно существенными редакторскими поправками. Однако, после прихода к власти в Германии нацистов, последующего присоединения Австрии к Германии и с началом Второй мировой войны исполнение музыки Малера в Европе стало практически невозможно. В течение ряда лет основные события, связанные с судьбой Десятой симфонии,

¹⁰ [35, с. 459].

¹¹ Впрочем, похожим образом он действовал, например, в отношении произведений Бетховена – перерабатывал партитуру в соответствии со своим внутренним ощущением интонационно-семантической сущности этой музыки и со своей индивидуальной манерой музыкальной речи. Это было вполне в духе времени; подобным образом нередко действовал и сам Малер в своей исполнительской практике (см. его редакции симфоний Бетховена, Брукнера и др.).

происходили в Соединённых Штатах Америки, куда эмигрировала и Альма Малер.

Американская премьера двухчастной версии симфонии состоялась 6 декабря 1949 г. силами Филармонического оркестра города Эри (Пенсильвания) под управлением дирижёра Фрица Малера.

В 1951 г. партитура двух частей была издана в Нью-Йорке издательством «Associated Music Publishers» в редакции Кшенека – Шалька – Цемлинского (без учёта поправок Менгельберга и без указания имени редактора издания Джокля¹²) [114, с. 207-218; 5, с. 411-412]. В послевоенный период эта версия вошла в репертуар ряда американских дирижёров и оркестров (её исполняли, в частности, Д. Митропулос с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Дж. Селл с Кливлендским оркестром, Ш. Мюнш с Бостонским оркестром). Всё же иногда дирижёры ограничивались исполнением *Adagio*. Так поступил, например, Д. Митропулос, исполнивший эту часть с Нью-Йоркским филармоническим оркестром 16 января 1960 г. в рамках торжественного фестиваля, посвящённого столетию со дня рождения композитора, хотя ранее он дирижировал в Нью-Йорке двухчастным вариантом [78; 124, с. 132].

Исполнения одночастного и двухчастного вариантов симфонии в Европе возобновились лишь в 50-е гг. В 1964 г. в рамках критического издания собрания сочинений Малера под редакцией Эрвина Ратца вышла партитура *Adagio*¹³, изданная на основе автографа и очищенная от не принадлежащих Малеру ретушей и изменений. В следующие годы *Adagio* вошло в стандартный концертный репертуар именно в том виде, в каком оно было издано Э. Ратцем.

Нужно отметить, что Эрвин Ратц до конца жизни оставался убеждённым противником завершения рукописи Малера чужой рукой [5, с. 414] и не считал возможным включить в собрание сочинений даже многократно исполнявшуюся третью часть симфонии. Тем не менее, он приложил усилия для того, чтобы в 1967 г. было осуществлено новое факсимильное издание малеровского

¹² Otto Jokl (1891-1963) [35, с. 459]; сведения о нём можно найти у Ла Гранжа [81, с. 1461].

¹³ Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIa. *Adagio* aus der Symphonie Nr. 10 – Wien: Universal Edition, 1964.

манускрипта, более полное, чем первое, с включением большого количества листов с предварительными набросками [67]. Опубликование новых материалов стало возможным благодаря поискам, произведённым незадолго до смерти Альмы Малер среди её бумаг А.-Л. де Ла Гранжем и её дочерью Анной Малер [81, с. 1467].

1.3. Возникновение пятичастных исполнительских версий

Публикация факсимиле в 1924 г. показала, насколько далеко Малер продвинулся в своей работе и сделала материалы симфонии сравнительно доступными для музыкантов. Неудивительно, что через некоторое время появились несколько энтузиастов, посчитавших возможной доработку эскизов и создание пригодной для концертного исполнения пятичастной версии Десятой симфонии.

Первая попытка создания полного текста произведения была предпринята **Фридрихом Блоком** (Friedrich Block) [37; 114, с. 222], который в середине 1930-х гг. выполнил переложение всех пяти частей для фортепиано в четыре руки¹⁴. Переложение это не было издано или публично исполнено и получило известность лишь в очень узком кругу. Однако в 1941 г. Блок опубликовал статью, в которой утверждал, что эскизы Малера проработаны до степени, достаточной для создания полной и пригодной для исполнения версии [31].

В значительной мере росту интереса к эскизам Десятой симфонии в Соединённых Штатах способствовала активность **Джека Дитера** (Jack Dieter). Будучи увлечён (в т.ч. под воздействием упомянутой статьи Ф. Блока) идеей создания на основе эскизов полной пятичастной версии симфонии, но не решаясь приняться за её выполнение самостоятельно, он в 1940-е гг. предпринял попытки привлечь к работе над Десятой крупных композиторов, чей стиль был так или иначе связан с малеровским. В 1942 г. он обратился к Дмитрию Шостаковичу с предложением осуществить полную редакцию Десятой симфонии на основе опубликованного факсимиле. Но Шостакович ответил отказом, ссылаясь на трудность необходимого для этой работы всецелого проникновения во внутренний мир и стиль композитора¹⁵.

¹⁴ Сведения об авторах других фортепианных переложений собраны у Роткамма [114, с. 222-224].

¹⁵ Ответ Д. Шостаковича Дж. Дитеру известен по английскому переводу, приведённому Д. Куком [47, с. XI]; см. также статью Дж. Дитера [49]. Подлинник письма Шостаковича на данный момент неопубликован и, по-видимому, находится в архиве Дж. Дитера [2, с. 46]. Известно, что Шостакович ещё в 1920-е гг. познакомился с

Вслед за этим, в 1949 г., Дж. Дитеру удалось уговорить Альму Малер обратиться к Шёнбергу, который согласился просмотреть рукопись, но не взялся за завершение произведения (в частности, по причине слабеющего зрения, которое не позволяло ему работать с трудночитаемым манускриптом) [114, с. 218-219; 47, с. XI; 81, с. 1463].

Наконец, Дж. Дитеру удалось найти молодого музыканта, далеко не столь известного, но обладавшего определённым композиторским профессионализмом и заинтересовавшегося его проектом. Это был англичанин **Джо Уилер** (Joe Wheeler¹⁶, 1927-1977). В 1952 г. он начал целенаправленное изучение манускрипта и работу над окончанием произведения. Уилер не ставил своей целью создание партитуры, сопоставимой с завершёнными симфониями Малера, а лишь пытался путём минимального вмешательства и осторожной оркестровки добиться того, чтобы то, что уже *написано самим Малером*, могло быть услышано. В 1965 г. после нескольких переработок последняя, четвёртая редакция партитуры Уилера была завершена. Первое исполнение его третьей редакции состоялось 26 мая 1965 г. в Нью-Йорке под управлением Артура Блума, а четвёртая редакция впервые прозвучала там же 3 ноября 1966 г., дирижировал Ионель Перля [114, с. 233-235].

Но первым (независимо Дж. Дитера и Дж. Уилера) работу над созданием полной оркестровой версии начал американец **Клинтон А. Карпентер** (Clinton A. Carpenter, 1921-2005). Интерес к симфонии возник у него после того, как в 1946 г. он познакомился с факсимиле (о существовании концертной версии первой и третьей частей ему в то время не было известно). Скопировав рукопись, он в 1947-48 гг. подготовил её рабочее фортепианное изложение, пригодное для изучения материала, а затем – полное переложение для фортепиано в четыре руки. Придя к мнению, что малеровская рукопись содержит достаточно полный текст произведения, а фортепианное переложение нельзя считать полноценной формой существования Десятой симфонии, Карпентер решил начать работу над

факсимильным изданием Десятой симфонии и даже начал работу над четырёхручным переложением первой части [2, с. 46].

¹⁶ Полное имя – Джозеф Хью Уилер младший (Joseph Hugh Wheeler Jr.)

собственным оркестровым вариантом. Первоначально он не предполагал возможности концертного исполнения своей версии, рассматривая её скорее как основу для наиболее полноценного изучения набросков Малера. В связи с этим он сначала оставил в неприкосновенности части, записанные Малером в виде партитуры (первую, вторую и начало третьей), оркестровав лишь то, что осталось в рукописи в виде партичеллы. Эта первоначальная оркестровка была завершена в 1949 г. Однако при сравнении с завершёнными малеровскими партитурами эта версия выглядела сильно недоработанной. Тогда Карпентер погрузился в тщательное изучение оркестровки Малера, прежде всего Пятой и следующих симфоний, а также его артикуляционных приёмов, характерных темповых обозначений и т.д. После этого Карпентер принялся за переделку своей партитуры в более свободном стиле, в ряде случаев дополняя текст Малера новыми голосами и временами прибегая к его изменениям. После целого ряда переработок в 1966 г. был завершён окончательный вариант его редакции. Версия Карпентера долгое время оставалась неисполненной. Впервые она прозвучала 8 апреля 1983 г. в Чикаго под управлением Гордона Петерса [114, с. 229-231; 60].

Во второй половине 1950-х гг. работу над завершением Десятой симфонии вёл в Вене **Ханс Вольшлегер** (Hans Wollschläger, 1935–2007). Его версия осталась неоконченной – он прервал работу, вероятно, не без влияния Эрвина Ратца, убеждённого противника завершения симфонии (Вольшлегер совместно с Ратцем работал над изданием собрания сочинений Малера). Свою роль сыграло также исполнение ранней версии Д. Кука в 1960 г., после которого Вольшлегер, по-видимому, счёл, что Кук справится с задачей лучше, чем он. Во всяком случае, он принял решение оставить свою работу и никогда к ней больше не возвращался [35, с. 487; 65, с. 8-9].

Дэрик Кук (Deryck Cooke, 1919-1976), работавший над симфонией независимо от Карпентера, Уилера и Вольшлегера, начал изучение материалов Десятой симфонии в 1959 г. В это время он работал над буклетом к планировавшемуся в Лондоне празднованию столетия со дня рождения Малера. Знакомясь с материалами, он постепенно пришёл к убеждению, что невозможно

составить представление об этом произведении по изданным к тому времени первой и третьей частям и что рукописные источники содержат достаточно материала для того, чтобы и другие части могли быть доработаны и исполнены. Несмотря на то, что Д. Кук никогда не говорил о возможности полноценного «воссоздания» симфонии и свою версию называл «концертной обработкой эскизов Малера», он придерживался мнения, что только в виде пятичастного цикла, пусть даже несовершенно реализованного, произведение может быть полноценно воспринято слушателем.

Первоначально идея Д. Кука состояла в том, чтобы в рамках юбилейных мероприятий создать радиопередачу, посвящённую Десятой симфонии, в которой бы в качестве иллюстраций прозвучали две изданные в 1951 г. части, а также те фрагменты остальных трёх, которые можно было бы исполнить при минимальной редакторской обработке. В подготовке партитуры принимал энергичное участие дирижёр Бертольд Гольдшмидт (Berthold Goldschmidt, 1903-1996). В результате в рамках этой передачи прозвучала значительная часть музыкального материала симфонии, лишь несколько фрагментов во второй и четвёртой частях были выпущены¹⁷. Это было первое публичное представление Десятой симфонии как полного пятичастного цикла, хотя и с небольшими лакунами.

Программа Д. Кука вышла в свет с разрешения Альмы Малер. Однако вскоре после трансляции она, в значительной степени под влиянием Бруно Вальтера, поменяла свою позицию и наложила запрет на дальнейшие исполнения. Но она приняла это решение, не имея возможности (также как и Вальтер) прослушать радиопередачу или её запись и не ознакомившись с партитурой Д. Кука. Последний, впрочем, был к этому времени настолько увлечён музыкой симфонии, что решил продолжать работу над созданием полноценного исполнительского варианта партитуры даже в том случае, если она не сможет прозвучать никогда.

¹⁷ Передача прозвучала по Третьей программе Би-Би-Си 19 декабря 1960 г., исполнением дирижировал Б. Гольдшмидт.

Через некоторое время после смерти Б. Вальтера, в апреле 1963 г. дирижёр Гарольд Бёрнс (Harold Byrns), входивший в круг общения Альмы Малер, убедил её прослушать запись радиопередачи Д. Кука. Альма Малер была настолько впечатлена услышанным, что отменила свой запрет на исполнение симфонии. Более того, её дочь Анна Малер выслала Д. Куку фотокопии отсутствовавших в факсимильном издании листов рукописи (тех, что были обнаружены ею и А.-Л. де Ла Гранжем), которые он использовал при доработке своей версии. Премьерное исполнение полномасштабной редакции Д. Кука, ставшее первым в истории полным исполнением Десятой симфонии Малера, состоялось в Лондоне 13 августа 1964 г. под управлением Б. Гольдшмидта [47, с. XII-XIII].

На этом история редакции Д. Кука не закончилась. В последующие годы он и Б. Гольдшмидт продолжали вносить коррективы в партитуру (частично связанные с исправлением ошибочно расшифрованных деталей рукописи, частично – с усовершенствованием инструментовки). Со временем накопилось достаточно большое количество изменений и Д. Кук счёл нужным подготовить новую партитуру. На этот раз он привлёк в качестве сотрудников не только Б. Гольдшмидта, но и двух молодых композиторов: Дэвида Мэтьюза (David Matthews, p. 1943) и его брата Колина Мэтьюза (Colin Matthews, p. 1946). Новая версия, подготовленная ими, прозвучала в Лондоне 17 октября 1972 г. под управлением Уина Морриса. В 1976 г. партитура была издана в Лондоне и Нью-Йорке¹⁸.

После смерти Д. Кука в 1976 г. его сотрудники продолжали вносить в партитуру коррективы (в основном, небольшие изменения инструментовки и исправление ошибок), в результате появилась ещё одна редакция, изданная в 1989 г.¹⁹

¹⁸ Gustav Mahler. A performing version of the draft for the Tenth Symphony prepared by Deryck Cooke in collaboration with Bertold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. – New York: Assotiated Music Publishers, INC; London: Faber Music LTD, 1976.

¹⁹ Gustav Mahler. A performing version of the draft for the Tenth Symphony prepared by Deryck Cooke in collaboration with Bertold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. – New York: Assotiated Music Publishers, INC; London: Faber Music LTD, 1989.

Поскольку все четыре версии редакции Д. Кука были исполнены и все они получили распространение в виде аудиозаписей, существует необходимость в их различении. А.-Л. де Ла Гранж [81, с. 1468] обозначает их следующим образом:

Cooke 0 – незавершённый вариант, прозвучавший по радио в 1960 г.;

Cooke I – версия 1964 г., подготовленная при участии Б. Гольдшмидта;

Cooke II – версия 1972 г., подготовленная при участии Б. Гольдшмидта, Д. и К. Мэтьюзов;

Cooke III – версия 1989 г., подготовленная Д. и К. Мэтьюзами и Б. Гольдшмидтом после смерти Д. Кука.

Появление редакции Д. Кука ознаменовало новый этап в «биографии» Десятой симфонии, сделав это произведение неотъемлемой частью концертной жизни. Несмотря на вызванные исполнением симфонии разногласия среди музыкантов²⁰ и неприятие её многими, сам факт *звукового осуществления* симфонии оказался решающим для судьбы произведения. Исполнение редакции Д. Кука открыло путь для исполнения других версий и для широкого распространения этой музыки.

В последующие годы появился ещё целый ряд новых вариантов окончания Десятой симфонии Малера. Приведём краткие сведения о каждом из них.

Ремо Мадзетти (Remo Mazzetti, р. 1957) предпринял работу над новой версией после изучения редакций Д. Кука, К. Карпентера и Дж. Уилера. Первый вариант партитуры был создан в 1980-1985 гг. Первая, вторая и третья части впервые прозвучали в Утрехте в рамках малеровского симпозиума 14 ноября 1986 г., премьера полного варианта состоялась в том же городе 3 февраля 1989 г. (оба исполнения прошли под управлением Г. Делогу).

Позднее, в 1997 г., услышав исполнение версии Дж. Уилера, Мадзетти был настолько впечатлён прозрачностью его партитуры и её близостью к тексту манускрипта, что решил переработать свою редакцию в направлении разрежения оркестровой фактуры. Вторая версия Р. Мадзетти была впервые исполнена в

²⁰ Описание этой полемики дано у И. А. Барсовой [5, с. 413-414].

Барселоне в октябре 1999 г. (дирижёр Х. Лопес-Кобос). [114, с. 244-248; 73, с. 1485-1486].

Рудольф Баршай (1924-2010) начал работу над своей редакцией в процессе репетиций версии Д. Кука с Симфоническим оркестром Австрийского радио (ORF-Symphonieorchester) в середине 1980-х гг. Поскольку оркестровка Д. Кука в целом ряде случаев казалась ему неудовлетворительной, он начал вносить изменения в его редакцию. Впоследствии, придя к убеждению, что этих изменений недостаточно для получения желаемого результата, Р. Баршай приступил к созданию собственной партитуры, которая была завершена осенью 2000 г. 12 октября 2000 г. в Любляне Р. Баршай дирижировал премьерным исполнением первых четырёх частей [114, с. 249-250]. Полностью свою редакцию Р. Баршай впервые исполнил 23 ноября 2000 г. в Санкт-Петербурге. Партитура его версии издана в 2001 г. «Универсальным издательством» в Вене²¹.

Дирижёр **Никола Самале** (Nicola Samale, р. 1941) и композитор **Джузеппе Мадзука** (Giuseppe Mazzuca, р. 1939), известные также своей совместной работой над завершением финала Девятой симфонии Брукнера, создали собственную оркестровую версию Десятой симфонии Малера в 1999-2001 гг. Первым исполнением, состоявшимся 22 сентября 2001 г. в Перудже, дирижировал Мартин Зигхарт [114, с. 251-254].

Автор последней на данный момент реконструкции Десятой израильско-американский дирижёр **Йоль Гамзоу** (Yoel Gamzou, р. 1987) впервые продирижировал своей версией в Берлине 5 сентября 2010 г. [80].

На основе описанных здесь версий также был создан ряд дирижёрских редакций, в большей или меньшей степени отличающихся от исходных. Упомянем о редакции Курта Зандерлинга, осуществлённой на базе версии Д. Кука, об изменениях, внесённых в партитуру К. Карпентера Харольдом Фарберманом и о доработке версии Дж. Уиллера дирижёром Робертом Олсоном.

²¹ Gustav Mahler. Symphony Nr. 10. Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf von Rudolf Barshai (2001). – Wien: Universal Edition, 2001.

2. РУКОПИСЬ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ

При сочинении Десятой Малер следовал привычному для него порядку работы. Этот порядок, установившийся, согласно Й. Роткамму²², после создания Третьей симфонии, характеризуется наличием нескольких стадий сочинения, последовательно фиксируемых в рукописях. Композитор фактически прорабатывает всё произведение от начала до конца несколько раз, на каждом этапе всё более детализировано фиксируя нотный текст. Работа Малера над новой симфонией, как правило, включала следующие стадии:

1. Краткие **фрагментарные наброски** отдельных тем и мотивов, иногда с элементами гармонизации, на одной или двух нотных строках. Такие наброски обычно находятся в особых нотных записных книжках.
2. Более **развитые фрагменты**, в которых темы излагаются в виде связных построений с более или менее ясно выписанной гармонией и первоначальной проработкой полифонических элементов. Запись производится на нотных листах в виде партителлы.
3. **Подготовительная партителла**, в которой фрагменты соединяются и целая часть в приблизительном виде последовательно излагается от начала до конца. На этой стадии намечаются общие контуры формы (которая в дальнейшем может быть скорректирована, а некоторые разделы заметно расширены или, наоборот, сокращены). Гармония, фактура, контрапунктическая ткань могут быть записаны только в самых общих чертах.
4. **Полная партителла**, где текст произведения фиксируется практически в полном объёме. Включает последовательное

²² Наблюдения над последовательностью работы Малера изложены в его монографии. [114, с. 17-18]. Далее воспроизводится предложенная Роткаммом классификация и терминология.

изложение нотного текста в виде, близком к окончательному, содержит запись всех тематически значимых голосов, полную (или с небольшими лакунами) гармонизацию, с намеченной фактурой и инструментовкой, в ряде случаев с существенными темповыми, динамическими, штриховыми обозначениями. Как правило, записывается на четырёх нотоносцах.

5. **Черновая партитура** или **партитурный эскиз**, включающий полный текст сочинения за исключением некоторых второстепенных элементов, таких как дублировки, удвоения оркестровых голосов, некоторые элементы фактуры и контрапунктической ткани.
6. **Чистовая партитура**, где текст записывается во всех подробностях. Эта партитура передаётся в издательство переписчику.
7. Переписчик готовит рукописный **проект для гравировки** партитуры и голосов, который Малер корректирует.
8. После проверки на основе этого проекта производится набор печатного нотного текста. Малер получает **корректирный оттиск**, в который, помимо исправления ошибок, может вносить те или иные изменения, касающиеся оркестровки иногда довольно многочисленные (в особенности в тех случаях, когда Малер уже исполнял новое произведение).
9. **Печатная партитура**, появление которой не означает окончания работы над сочинением. Практически при каждом новом исполнении Малер прибегает к новым ретушам и исправлениям инструментовки, которые должны быть учтены при переиздании произведения.

До какой же стадии была доведена работа над Десятой симфонией? В сохранившихся рукописях замысел симфонии, помимо предварительных эскизов, *полностью* зафиксирован в виде четырёхстрочной партителлы.

Следующую стадию работы – запись черновой партитуры – Малер успел выполнить лишь частично. Он полностью записал партитуру первой части, проработав её во всех подробностях, включая динамические и штриховые обозначения. Лишь в нескольких тактах этой огромной медленной части можно без особой уверенности предполагать наличие незафиксированных второстепенных голосов, однако в тексте нет ни одного явного пробела.

Дальнейшая работа над партитурой проходила, по-видимому, в крайней спешке. С этим, скорее всего, связана менее тщательная проработка партитуры второй части, в которой временами отсутствуют побочные голоса (главным образом, при повторении уже звучавшего материала). Также временами можно предполагать более плотную окончательную инструментовку, то есть невыписанные удвоения голосов, на подробную фиксацию которых у Малера не оставалось времени.

Партитура третьей части в известных на сегодняшний день манускриптах доведена лишь до 30-го такта. Остальной текст приходится реконструировать на основе партителлы. Любопытно, что третья часть была признана Э. Кшенеком и Ф. Шальком, готовившими премьеру двух частей симфонии в 1924 г. в достаточной мере завершённой и при минимальной редактуре пригодной для исполнения, тогда как партитура второй части была сочтена ими недостаточно полной.

Наконец, четвёртая и пятая части цикла так и остались записанными лишь в виде партителлы.

Таким образом, для завершения сочинения необходимо (помимо внесения определённых дополнений в партитуру второй части) создание партитуры четвёртой, пятой частей и в значительной мере третьей части на основе партителлы, излагающей текст произведения последовательно, но не везде одинаково подробно.

3. ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. РАБОТА МАЛЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Если внимательно сравнить партичеллу и черновую партитуру первой части симфонии, можно выяснить, является ли для Малера процесс создания партитуры на основе партичеллы в той или иной мере процессом *сочинения* музыки или же основная, существенная для фиксации замысла часть творческого процесса была осуществлена уже на предыдущей стадии.

В последнем случае ту работу, которую необходимо выполнить для завершения симфонии, можно определить как поиск тембровых средств для наиболее отчётливого воплощения однозначно зафиксированного интонационно-драматургического содержания произведения; этот процесс по своей сути сродни внесению дирижёрских ретушей – то есть поиску наиболее адекватного тембрового воплощения идеализированных представлений о звучании произведения.

Иначе говоря, такое сравнение позволяет понять, *как сам Малер в первой части выполнил ту работу, которую редактор²³ должен произвести при завершении следующих частей симфонии*. Так мы получаем возможность оценить, в какой степени можно считать работу по завершению симфонии творческой, требующей непосредственного участия малеровского *гения*, и в какой степени она относится к области *профессионального мастерства*, которым тот или иной *выдающийся музыкант* может владеть в мере, сопоставимой с уровнем самого Малера.

Таким образом, прослеживая на примере первой части процесс реализации замысла, можно делать выводы о потенциальной возможности (или невозможности) завершения всей симфонии. Мы можем на основе партичеллы

²³ Здесь и при дальнейшем изложении мы будем называть авторов реконструкций Десятой симфонии *редакторами* произведения, несмотря на всю условность этого наименования.

попытаться представить себе, какой могла бы быть завершённая чужой рукой первая часть, если бы Малер не написал партитуру? Насколько эта моделируемая версия отличалась бы от авторской? В какой мере эти отличия могут препятствовать адекватному восприятию произведения? Будет ли это «менее совершенное воплощение», или другое произведение, или полноценный «вариант»? Постараемся найти ответ на эти вопросы.

Но сначала обратимся к характеристике этой музыки и краткому анализу особенностей её развития, без понимания которых невозможно объяснить некоторые существенные для малеровского нотного текста явления.

3.1. Форма и гармония

Начнём с описания музыкальной формы (см. схему 1, с. 41).

В крупном плане первая часть представляет собой своеобразный сплав медленной сонатной формы с двойной экспозицией (и весьма специфическим тональным планом) и второй формы рондо (с повторением частей) в той модификации, которая сложилась в медленных частях симфоний Брукнера. В то же время исследователи усматривают здесь черты своеобразной строфической формы²⁴ и вариаций на две темы²⁵. Схема формы отображает все три объяснения в качестве параллельно развивающихся процессов²⁶.

С точки зрения сонатной формы *Fis-dur'*ная тема *A* (т. 16) является главной партией, тема *B* (*fis-moll*, т. 32) – побочной. Примечательно, что в ладогармоническом отношении контраст тем заключается не в сопоставлении двух разных тональностей, а в различии двух используемых ладовых структур, имеющих *общий центр*. В главной теме это расширенная тональность с мажорным трезвучием в качестве центра, но с ослабленными за счёт преобладания линейности функциональными связями; иногда эти связи настолько размываются, что гармоническая система начинает приближаться к децентрализованной хроматической модальности, а местами также к двенадцатитоновой гармонии с диссонантными, хотя и терцовыми в основе вертикалями. В побочной теме господствует минор с явно выраженным центром *fis* и более «обычным» гармоническим наполнением, хотя и с преобладанием неустойчивой гармонии.

Важную роль в произведении играет также вступительная тема, появляющаяся впоследствии на многих важных границах формы, в частности, разделяющая две экспозиции, предваряющая разработку и т. д. (на схеме обозначена буквой *t*).

²⁴ И. Барсова [5, с. 423].

²⁵ Й. Роткамм [114, с. 97].

²⁶ О различных интерпретациях этой формы см.: [56, с. 297-301].

В этой теме обращает на себя внимание огромное количество дубль-диезов, которые вроде бы естественнее было энгармонически заменить на бекары (как это и сделано в некоторых изданиях²⁷). Возможно, что желание Малера нотировать вступительную тему через дубль-диезы связано с ощущением того, что мелодия находится где-то в области высоких обертонов, в районе «завышенных» 11-го и 13-го натуральных звуков. При этом почти всю тему (начиная с т. 4) в гармоническом отношении можно слышать как реализацию обертонового спектра подразумеваемого основного тона *Cis* (примеры 1а, 1б).

Функционально это доминантовый предыкт к *Fis-dur'*ной главной теме. Впрочем, функциональная неустойчивость проявляется лишь ретроспективно, после разрешения в *Fis-dur*, и фактически не ощущается во время развёртывания обертонового звукоряда, звуки которого являются в равной степени устойчивыми и не стремятся к разрешению одного в другой. Из-за отсутствия почти на всём протяжении темы выраженных тяготений ей свойственна некая отстранённость, нейтральность, бесстрастность – по-видимому, она воплощает внечеловеческое, объективное начало²⁸.

При повторных появлениях вступительной темы обертоновый звукоряд несколько размывается, появляются экспрессивные хроматизмы, связанные с модусом страдания, полутоновые тяготения, разрушающие ощущение основного тона (в частности, его полное растворение можно наблюдать в т. 193-194 [ц. 25 т. 9-10 – ц. 26] – необыкновенный процесс линейно осуществлённой модуляции из одной *гармонической системы* в другую, из натурального звукоряда от *Gis* в минор с тем же самым центральным тоном, $as \approx gis$, см. последние 3 такта примера 2).

²⁷ Например, в двухчастной редакции симфонии, изданной в 1951 г.; в пятичастной версии Д. Кука.

²⁸ Из ряда обертонов выстраивается своеобразный звукоряд с двумя увеличенными секундами (см. [6, с. 180]), действующий не только на участке темы с основным тоном *Cis*, но и в начале построения (тт. 1-3), которое функционально опирается на гармонию субдоминанты с низкой секстой (неаполитанская субдоминанта с проходящими и вспомогательными неаккордовыми звуками). За пределы этого звукоряда Малер выходит только в самых последних тактах темы.

ПРИМЕР 1а

1 часть, т. 1-15

(цифры над нотами обозначают номера обертонов, составляющих натуральный звукоряд; знаком * отмечен звук, не входящий в состав обертонового ряда – неприготовленное задержание)

Viola

16 19 17 16 13 11

(основной тон обертонового ряда)

* 10 17 13 11 10 13 12 10 13 11 13 10 13 11 13

8^{vb}-----

ПРИМЕР 1б

обертоновый ряд от звука *Cis*,

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

1 2 3 4 5 6 7 8

8^{vb}-----

ПРИМЕР 2

1 часть, т. 187-194 [ц. 25, т. 4-10] (схема гармонии)

(номера обертонов)

20 22 21 17 20 21 24 22 *

16 19 17 16 13 11 * 10 17 14 13 11 10 *

ppp *p* *fff* *fff*

(основной тон обертонового ряда)

8^{vb}-----

обертоновый ряд от *Gis* -----> *as-moll*

Вслед за сопоставлением тем *A* и *B* в первой экспозиции следует их значительно более развитое повторное проведение в тех же тональностях, образующее вторую вариантную экспозицию сонатной формы. В процессе развития тема *B* модулирует в *b-moll* (т. 91 [4-й т. после ц. 10]), так что образуется замыкающий экспозицию относительно самостоятельный раздел, выполняющий функцию заключительной партии (чего не было в первой экспозиции).

В т. 112 [ц. 13] следует разработка, построенная на развитии и противопоставлении элементов экспозиционных тем, в частности, на постоянном сопоставлении медленных кантиленных фрагментов темы *A* и более энергичных кратких мотивов из темы *B*.

Реприза (т. 141 [ц.19]) в точности повторяет общий план строения и тональный план второй экспозиции, хотя все разделы воспроизводятся в виде новых вариантов. В т. 178 [ц. 24] начинается вторая реприза (неполная), она включает лишь проведение главной партии и вступительной темы.

Таким образом, до сих пор форма первой части была основана на многократном чередовании двух тем, каждый раз излагаемых в новом, более развитом виде. Именно такое чередование медленных тем, а также постепенное развитие-разрастание и динамизация каждой из них воспроизводит характерный принцип устройства брукнеровских медленных частей.

Это чередование ощущается как незамкнутое и потенциально бесконечное, так что нарушить его способно только внезапное вторжение нового контрастного материала в *as-moll* (начало первого раздела коды, т. 194 [ц.26]). Оно прерывает вторую репризу и начинает обширный кульминационный раздел. Вскоре после *as-moll'ной* кульминации достигается новая вершина – т. 203-208 [ц. 27 т. 5 – ц. 28], где появляется знаменитый девятитоновый аккорд (вторая, ещё более сильная кульминация).

Второй раздел коды – возвращение материала главной и побочной тем, но на этот раз в виде медленного угасания.

Многократное циклическое возвращение материала, составляющее основу конструкции всей части, напоминает строфическую форму увеличенного

масштаба, где огромную строфу образует одно проведение пары тем *A* и *B*. Это родство с песенной строфой усиливается кантиленным характером начальных тактов обеих тем (который, правда, исчезает по ходу их развёртывания) и их тональным соотношением *Fis-dur – fis-moll*, сохраняемым во всех проведениях. Здесь возникает аналогия с обычными тональными планами песенной двухчастной формы типа «куплет-припев»: общий центр при смене лада во второй части. А постоянное обновление облика обеих тем позволяет говорить о присутствии черт такой формы (или скорее принципа формообразования), как развивающие вариации²⁹ на две темы.

В дальнейшем ради удобства изложения мы будем пользоваться терминологией, связанной с сонатной формой, не делая оговорок, касающихся признаков других форм и функциональной многозначности разделов, однако следует помнить, что форма *Adagio* – весьма нестандартная и не может быть сведена только к сонатной.

²⁹ Термин «развивающие вариации» использовал Шёнберг. Несмотря на несколько иное воплощение этого принципа у Малера – ещё одна параллель в творчестве двух композиторов.

СХЕМА 1: первая часть (схема формы)

тематический материал	t	A	B	t	A₁	B₁	(C)	t	R	A₂	B₂	(C₁)	A₃	t	D (кульм. раздел)	A₄	B₃	A₅	(B₄)	(A₆)	
тональный план	(D→)Fis	Fis	fis	(D→)Fis	Fis	fis	b	b – (D→)Fis	a – Es – (D→fis) – A – fis – dis – F	Fis	fis	b	Fis – Des	(D→)Cis ≈Des	as – (D→)Fis	Fis	Fis	Fis	Fis	Fis	
номера тактов [цифры]	1-15	16-31 [ц.1]	32-39 [ц.2]	40-48 [ц.3]	49-80 [ц.5]	81-90 [ц.9]	91-104 [ц.10 т.4]	105-111 [ц.12 т.4]	112-140 [ц.13]	141-152 [ц.19]	153-171 [ц.20 т.3]	172-177 [ц.22]	178-183 [ц.24]	184-193 [ц.25]	194-212 [ц.26]	213-216 [ц.29]	217-229 [ц.30]	230-257 [ц.32]	258-259 [3 т. до ц.36]	259-275 [2 т. до ц.36]	
СОНАТНАЯ ФОРМА	<i>вступ.</i>	<i>ГП</i>	<i>ПП</i>	<i>вступ.</i>	<i>ГП</i>	<i>ПП</i>	<i>ЗП</i>	<i>вступ.</i>	<i>развив. раздел</i>	<i>ГП</i>	<i>ПП</i>	<i>ЗП</i>	<i>ГП</i>			<i>1-й раздел</i>	<i>2-й раздел</i>				
	<u>экспозиция</u>			<u>вторая экспозиция</u>				<u>разработка</u>		<u>реприза</u>			<u>вторая реприза (прерванная)</u>		<u>кода</u>						
СТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА	<u>строфа 1</u>			<u>строфа 2</u>				<u>(развивающий раздел)</u>		<u>строфа 3</u>			<u>строфа 4 (неполная)</u>		<u>вторгающаяся кульминация</u>	<u>строфа 5</u>		<u>строфа 6</u>		<u>(строфа 7)</u>	
ВАРИАЦИИ НА ДВЕ ТЕМЫ	<i>t</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>t</i>	<i>A₁</i>	<i>B₁</i>	<i>t</i>	<i>развив. раздел</i>	<i>A₂</i>	<i>B₂</i>	<i>A₃</i>	<i>t</i>	<u>вторгающаяся кульминация</u>	<i>A₄</i>	<i>B₃</i>	<i>A₅</i>	<i>B₄</i>	<i>A₆</i>			
		<u>тема 1</u>	<u>тема 2</u>		<u>вариации</u>					<u>вариации</u>					<u>вариации</u>						

t – вступительная тема;

R – развивающий раздел разработочного характера

(D→) означает доминанту к следующей тональности (в т.ч. основной тон обертонового ряда, оказывающийся доминантой для тональности следующего раздела)

Если тональность представлена только доминантовой функцией, её обозначение тональности тоже берётся в скобки: **(D→fis)**

3.2. Особенности развития материала

В первой части Десятой симфонии больше, чем где бы то ни было воплотилась склонность Малера к однонаправленному, «векторному» развитию музыкального материала. Проявляется это преимущественно в области гармонии и в тембровом плане.

В главной теме можно «в чистом виде» наблюдать явление гармонического роста, связанного с постепенным и неуклонным усложнением вертикали. Тема начинается с трезвучия, расположенного и инструментованного так, что оно звучит насколько возможно ровно, цельно и полнозвучно (т. 16 [ц. 1], см. пример 5). Мелодический голос у первых скрипок выделяется непосредственно из этого аккорда и некоторое время движется только по аккордовым звукам, являясь как бы продолжением и расширением аккордового слоя фактуры и вместе с тем незаметно отделяясь от него и обретая большую самостоятельность. Постепенно зарождаются контрапунктирующие голоса, так же незаметно отделяясь от аккордового слоя. Гармония между тем развивается по пути включения в вертикаль всё более высоких тонов натурального звукоряда и постепенного образования многотерцовых структур: таким образом готовится кульминационный девятизвучный аккорд, также основанный на наложениях терций (т. 203-208).

Это созвучие смягчённом виде воспроизводится в заключительных тактах *Adagio*, где многотерцовый аккорд с тем же основным тоном *Cis* как бы встраивается в натуральный звукоряд от этого же звука. Обертоновая структура вертикали в то же время оказывается отражением вступительной обертоновой темы. Пример 14 (с. 61) позволяет сопоставить оба аккорда.

Проследим более внимательно процесс усложнения гармонической вертикали в начальных тактах главной темы (полная партитура приведена в примере 4, схема первых тактов – в примере 3).

Уже в т. 16 за трезвучием следует квинтсектаккорд (вернее, созвучие, энгармонически равное малому с уменьшённой квинтой квинтсектаккорду: $fis - gisis \approx a - cis - dis$; по существу это вспомогательное созвучие линейного происхождения, но нас в данном случае интересует наличие в вертикали трёх терцовых шагов, как в септаккорде)³⁰. В следующем такте на третьей доле – проходящее созвучие, энгармонически равное ($fisis \approx g$) неполному терцквартаккорду с тритоном (функционально – дубль-доминанта на низкой второй ступени). Во второй половине т. 18 на основном тоне dis появляются в качестве не требующих разрешения аккордовых звуков e^1 у вторых скрипок (нона) и gis^2 у первых (ундецима), а на сильной доле следующего такта достигается 11-й обертон (eis^3 при основном тоне H).

ПРИМЕР 3

1 часть, т. 16-19 [ц. 1]

Все эти диссонирующие аккордовые тоны располагаются на достаточно большом расстоянии от трезвучной или септаккордовой основы в нижнем регистре, так что структура вертикали всё время остаётся сходной с натуральным звукорядом: к широко расположенным консонирующим интервалам в нижнем регистре добавляются диссонансы в верхнем, причём чем выше они звучат, тем теснее могут быть расположены (см., например, исключительно экспрессивную

³⁰ В примере 3 это и другие обсуждаемые здесь созвучия выделены рамками.

большую секунду между партиями первых и вторых скрипок на третьей четверти т. 26, пример 4).

В то же время в аккорде могут быть поочерёдно или даже одновременно использованы ступени, составляющие полутоны: большая и малая секста; чистая квинта и пониженная квинта (например, звуки ais^1 и $gisis^1 \approx a^1$ в партии альтов при основном тоне dis в т. 18, при этом *чистая квинта* оказывается скорее *проходящим*, чем опорным аккордовым звуком); большая нона, малая нона, чистая октава и большая септима (в т. 19 на третьей доле происходит разрешение в принципе консонирующего звука dis^3 , дающего октаву от основного тона dis , в острый диссонанс $cisis^3$). Это позволяет использовать в горизонтали движение по имеющимся в вертикали секундам. Примечательно, что в таких случаях Малер предпочитает консонирующим по отношению к основному тону звукам последование близко расположенных диссонирующих тонов, как, например, в партии первых скрипок во второй половине т. 23.

Параллельные процессы происходят в сфере тембрового развития. В начале главной темы (т. 16, см. пример 4) ради максимальной слитности Малер не просто распределяет звуки аккорда между партиями струнных, а соединяет первые и вторые скрипки с частью альтов, а другую часть альтовой группы с половиной виолончелей, нивелируя таким образом тембровые различия между инструментами смычковой группы. Слитности звучания способствует и дублировка всех гармонических голосов тромбонами.

Из максимально цельного и однородного в тембровом отношении первого аккорда у первых скрипок вырастает мелодический голос, очень близкий ему по тембровым характеристикам (звучание скрипичной струны *соль* хорошо сливается со звуком низких смычковых инструментов, исполняющих гармонию). Постепенно верхний голос поднимается в более высокий регистр и обретает тембровую самостоятельность – высокие струны скрипок звучат значительно светлее, чем соединённые с тромбонами альты и виолончели.

ПРИМЕР 4

1 часть, т. 16-27 [ц. 1]

16 17 18 19 20 21

Fl.

Kl. in B

Fag.

Hrn. in F

Pos.

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

Kb.

22 23 24 25 26 27

Fl.

Kl.

Fag.

Hrn. in F

Pos.

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

Kb.

p *cresc.* *p* *poco cresc.*

p *div.* *unis.* *cresc.* *p* *poco cresc.*

p *div.* *cresc.* *f*

p *cresc.* *p* *poco cresc.*

f *f* *f* *f* *f*

molto cresc. *f* *p* *cresc.* *f*

div. *molto cresc.* *unis.* *p* *cresc.* *f*

ff *f* *div.* *cresc.* *f*

molto cresc. *f* *p* *cresc.* *cresc.* *f*

molto cresc. *f* *p* *cresc.* *cresc.* *f*

molto cresc. *f* *p* *cresc.* *f*

В т. 18 отделяется от гармонического слоя альтовая группа. В следующем такте обретает самостоятельность первый тромбон, до сих пор игравший в унисон со струнными; его линия затем передаётся солирующей валторне – это уже тембровая полифония, состоящая из трёх слоёв: гармония (виолончели и контрабасы, соединённые с духовыми инструментами), два переплетающихся мелодических голоса (первые скрипки и альты), контрапункт у валторны.

И гармоническое, и тембровое развитие каждый раз достигает местной кульминации в последних звуках построения (не в точке золотого сечения) и разрешается в начальный аккорд следующего построения, откуда начинается новый этап роста (первая в череде таких кульминаций приходится на т. 22-23, завершающие первое предложение темы *A*, пример 4). Длинная цепь этих нарастаний, с каждым разом всё более продолжительных и масштабных, составляет основу формы всей части, накладываясь на постоянное чередование двух основных тем. Эта цепочка в какой-то момент начинает казаться бесконечной и безысходной, остановить её способно только неожиданное мощное вторжение чужеродного материала в коде.

Такой принцип формообразования – цепь нарастаний, приводящих к развёрнутой генеральной кульминации – нередко использовался в позднеромантической музыке. Но дело в том, что Малер не уравнивает нарастания спадами, а находится постоянно в состоянии однонаправленного движения, прилагая всё большие усилия в стремлении достичь предела полноты звучности и полноты чувства. И, в отличие от предшественников, этот приём становится у него не локальным средством, а одним из главных факторов формообразования, что позволяет структурировать форму за счёт динамического рельефа и последовательности ведущих к главной кульминации вершин.

Это средство становится не менее значимым, чем тонально-тематическая организация музыки; оно позволяет компенсировать некоторую статичность тонального плана, заключающуюся в почти постоянном преобладании центрального тона *Fis* как в главной, так и в побочной темах (в экспозиции, в

репризе, в коде – практически все проведения начинаются в *Fis-dur* или в *fis-moll*; это тоже создаёт ощущение безысходности).

В этом *Adagio* Малер понимает всякое динамическое нарастание как *процесс усложнения, добавления всё новых элементов* в области гармонии, тембровой организации, формы, ритмики и т.д. Казалось бы, такое развитие должно привести к обогащению звучания и наибольшей полноте выражения. Но Малер доводит эти процессы до такой стадии, что они начинают выполнять деструктивную функцию. Обогащение гармонии путём «освоения» более высоких обертонов постепенно приводит к накоплению в вертикали диссонансов и совершающемуся буквально на глазах разрушению привычных тонально-гармонических связей. Так, уже в т. 55-57 [3 такта перед ц. 6] начинает исчезать ощущение тонального центра, гармонические голоса движутся линейно; на следующих этапах развития гармония всё больше приближается к некой двенадцатитоновой модальности, когда каждый аккорд фактически может перейти в любой другой без оглядки на их функциональное соотношение.

Тембровое развитие, появление всё новых тембровых элементов поначалу позволяет охватить наибольший акустический объём и достигнуть максимальной экспрессии (т. 58 [ц. 6] и следующие с тремя широко разнесёнными фактурно-тембровыми пластами: аккордовый в нижнем регистре, мелодический голос в среднем и контрапункт в третьей октаве). Но это продолжается только до тех пор, пока целое не выходит за пределы явного тембрового родства. При дальнейшем развитии тембровой самостоятельности голосов в побочной партии и в разработке оркестровое звучание постепенно распадается на темброво независимые линии. Оно истончается и вместо полнозвучного и цельного, как в начале, превращается в ансамбль разрозненных тембров (см. например т. 118-121 [4 т. перед ц. 15]), неспособный к той полноте выражения, которую Малер постоянно пытается восстановить.

То же можно сказать и о ритмике, становящейся на протяжении любого построения всё более дробной; о формальных структурах, эволюционирующих от компактных периодобразных в начале (т. 16-27 [ц. 1]) к более протяжённым,

стремящимся превратиться в ход (т. 49-57 [ц. 5] и следующие построения) или к структурам с прогрессирующим незамыкаемым дроблением (т. 85-91 [ц. 9 т. 5 – ц. 10 т. 3]), иначе говоря – к разомкнутым построениям с избеганием завершающих движение каденций.

В семантическом отношении все эти процессы можно обрисовать следующим образом: гармоничное начало, его поступательное развитие, обещающее достижение наибольшей полноты. Но на какой-то стадии этого развития рождаются акустические противоречия между новыми элементами, начинаются разрушительные процессы, уничтожающие гармоничность и цельность, вместо обогащения музыкальной ткани приводящие её в состояние раздробленности и разобщённости элементов (см. например мелкие мотивы-«осколки» в т. 87 [1 т. до ц. 10] и далее). После каждого в той или иной мере разрушительного фрагмента следует попытка восстановить изначальное тембровое, гармоническое, структурное единство и заново начать линию развития (здесь нашёл своё продолжение столь характерный для Малера драматургический принцип «двух попыток» достижения кульминации, найденный им ещё в финале Первой симфонии).

Особенно впечатляющим этот процесс оказывается в разработке, где противопоставляются, сталкиваются протяжённые фразы из первой темы, воплощающие гармоничное начало, и элементы побочной, стремящиеся к дальнейшему раздроблению музыкальной ткани. После многократных противопоставлений этих элементов (звучащих как последовательно, так и одновременно) происходит лирический «прорыв» огромной эмоциональной силы (т. 137-140 [4 т. до ц. 19]) – краткое достижение полноты звучания основной темы, совершившееся в результате постепенного накопления темброво-динамической напряжённости при появлениях фрагментов главной темы³¹.

³¹ Можно проследить процесс этого накопления: см. тт. 116 [ц. 14] – тема звучит только в верхнем голосе; тт. 122-123 [ц. 15 тт. 1-2] – тихое звучание скрипок и флейты с добавлением гармонических голосов; тт. 126-127 [ц. 16 тт. 1-2] – более напряжённый унисон флейты и гобоя; тт. 133-134 [2 такта до ц. 18] – с трудом прорывающийся через звучание засурдиненных и застопоренных звуков медной группы унисон скрипок и флейт *forte*; и, наконец, перекрывающий остальную фактуру светлый звук скрипок в высочайшем регистр *fortissimo* (тт. 137-140 [4 такта до ц. 19]).

Если попытаться более сжато вербализовать общий смысл этой музыки (вернее, один из уровней её смысла), то можно сказать следующее. *Adagio* в целом предстаёт как сопоставление природного, объективного, *внечеловеческого* начала, связанного с периодически появляющейся обертоновой вступительной темой, и огромной сферой лирической (в широком смысле слова) музыки, воплощающей волю к жизни, страстное стремление прочувствовать её во всей полноте и трагическую невозможность этой полноты достичь. Длинная череда попыток такого достижения обрывается неподготовленной кульминацией с вторжением инородного материала и появлением как реакции на него второй кульминации с чудовищным девятитоновым аккордом, означающим прекращение всякого поступательного развития. После двух кульминаций весь материал «лирической» сферы возобновляется в «обессиленном» облике, в последних 9 тактах примирённо соединяясь с «природным» натуральным звукорядом и растворяясь в нём.

3.3. Рукописные партителла и партитура. Особенности творческого процесса Малера и соотношение нотного текста в рукописях, относящихся к разным стадиям работы над произведением

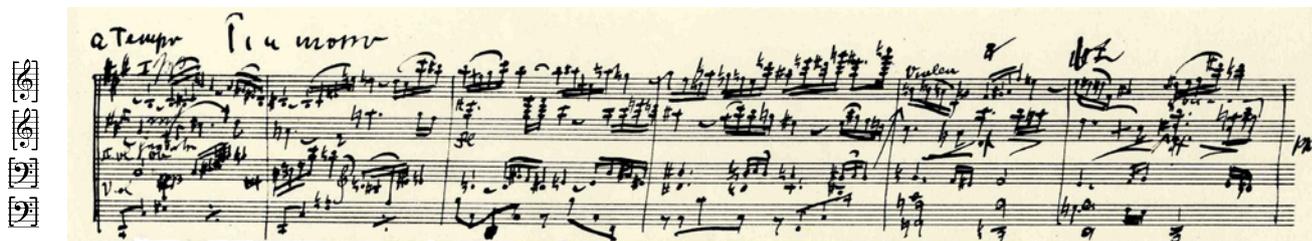
1. **Партителла первой части** отличается прежде всего *полнотой изложения материала*.

Все мелодические линии и многочисленные контрапункты почти полностью зафиксированы уже на этой стадии работы. Лишь второстепенные голоса на некоторых участках остаются непроработанными. В то же время во многих фразах в рукописи партителлы присутствуют несколько сходных мелодических вариантов, из которых Малер только на партитурной стадии выбирает окончательный, а в некоторых случаях находит новый (к тому же всегда остаётся вероятность, что при переписке чистовой партитуры или дальнейшем редактировании Малер нашёл бы ещё какие-то варианты или вернулся к ранее отвергнутым).

Гармония выписана очень тщательно, так что структура вертикали нигде не вызывает ни малейших сомнений. В особенности это касается всех проведений главной темы, в гармоническом отношении самой сложной и нестандартной темы симфонии. Только в некоторых случаях (главным образом, в побочной теме) Малер прибегает к схематической записи гармонических голосов, то есть после нескольких тактов, в которых гармония дана в определённом фактурно-ритмическом изложении, переходит к записи гармонической схемы, подразумевая сохранение намеченного фактурного рисунка. При этом схема фиксирует точное расположение каждого аккорда (пример 5, последние 2 такта, нижний нотоносец).

ПРИМЕР 5

1 часть, т. 81-86 [ц. 9, т. 1-6]

партичелла (факсимиле)³², с. 3, система 1

Инструментовка намечена достаточно определённо: указаны все важнейшие тембры при изложении тем, в ряде случаев подробно обозначены даже все необходимые дублировки и удвоения голосов, как например во фрагменте, соответствующем т. 58-60 (пример 6).

ПРИМЕР 6

1 часть, т. 58-60 [ц. 6, т. 1-3]

партичелла, с. 2, система 2, т. 2-4 (расшифровка рукописи)

A printed musical score for three measures. The top staff is for the first violin, marked 'ff' and 'II vl u F [II vl-ni und fl.]'. The middle staff is for the first horn, marked 'ff' and 'cl VI I vl Hörner [cl., vl-ni I, v-le, Hörner]'. The bottom staff is for the bassoon, marked 'ob.'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p', and various musical notations such as slurs and articulation marks.

Однако довольно часто Малер фиксирует только определяющие тембры, но не вдаётся в подробности тембрового развития раздела, предпочитая передачи

³² В факсимильных примерах из рукописной партичеллы, помимо ссылки на соответствующие такты изданной партитуры, указывается страница, система и такты по рукописи.

В партитуре же флейты отсутствуют. Это можно объяснять как тем, что Малер решил прибегнуть к более яркому тембру для следующего, более развёрнутого появления этой темы, так и тем, что у него не было времени выписывать в партитуре все удвоения голосов³³. Такая же ситуация в т. 35, где возле аккомпанирующей фигуры, порученной в партитуре альтам *pizzicato*, отчётливо обозначена арфа (см. пример 7). Но здесь уже с большой вероятностью можно утверждать, что Малер снял этот инструмент ради сохранения общего суховатого характера звучания аккомпанемента, которому больше соответствует исполнение *pizzicato*, а также для того, чтобы сделать более свежим появление сольной партии арфы в одном из важнейших эпизодов части, в коде (т. 221; подробнее об этом моменте ниже).

Необходимо отметить, что уже на этой стадии сочинения Малер заботится о штрихах и артикуляции, тогда как, например, обозначения динамики практически отсутствуют. Так, в главной теме Малер выписывает все лиги (которые более явно, чем тщательные динамические обозначения, указывают на правильную артикуляцию и фразировку), а также все глиссандо (из чего становится ясным его желание, чтобы начало темы у скрипок исполнялось на струне *соль*). Не менее тщательно обозначены все акценты на слабых долях такта во вступительной теме у альтов (пример 8).

Работа Малера над формой первой части на момент создания партителлы ещё не была окончательно завершена. Об этом свидетельствуют довольно многочисленные исправления, в частности, зачёркнутые и пересочинённые группы из двух или нескольких тактов, находящиеся всегда на границе разделов. Как правило, исправления связаны с сокращением протяжённости переходных и предыктовых участков формы. Видно, что Малер хорошо представлял себе общую конструкцию части и всегда точно знал, что должно следовать дальше, но иногда испытывал затруднения с сочинением переходов. Усовершенствование

³³ Хотя обычно Малер выписывает в партитуре хотя бы несколько нот в партии дублирующего инструмента с тем, чтобы при записи чистой партитурой дополнить соответствующую партию.

переходных участков продолжалось и далее – некоторые из них сокращены уже в процессе создания партитуры.

Ещё одно важное изменение, касающееся формы: при написании партитуры Малер поменял местами два варианта продолжения главной темы (фрагменты, соответствующие в окончательном тексте тактам 18-23 и 51-57).

В партителле имеются пометки Малера – римские цифры, обозначающие необходимость поменять местами эти два фрагмента: в первом случае материал, перенесённый во второе проведение темы, отмечен цифрой II (пример 8, вторая система, такт 3), а соответствующий фрагмент во втором, перемещённый на первое место – цифрой I (пример 9, такт 3).

Но если бы мы не имели партитуры и не знали результата, то вряд ли кто-либо смог бы разгадать значение этих помет.

Причины такой перестановки достаточно очевидны: Малер поместил вариант с более интенсивным развёртыванием темы (т. 51-57) на второе место, избрав для её первого появления несколько более сдержанное продолжение (т. 18-23), и обеспечил, таким образом, постепенность развития материала.

Наконец, нужно сказать о ещё одном существенном изменении, которое было внесено Малером в текст первой части уже после завершения партителлы всей симфонии (но до начала работы над партитурой). Это перенесение в первую часть кульминационного фрагмента из финала симфонии – фрагмента, первоначально здесь отсутствовавшего, а в итоге ставшего центральным пунктом всей первой части. Этот эпизод, включающий знаменитое девятизвучие (т. 203-208) был добавлен в первую часть только после сочинения финала³⁴.

³⁴ [114, с. 54-55].

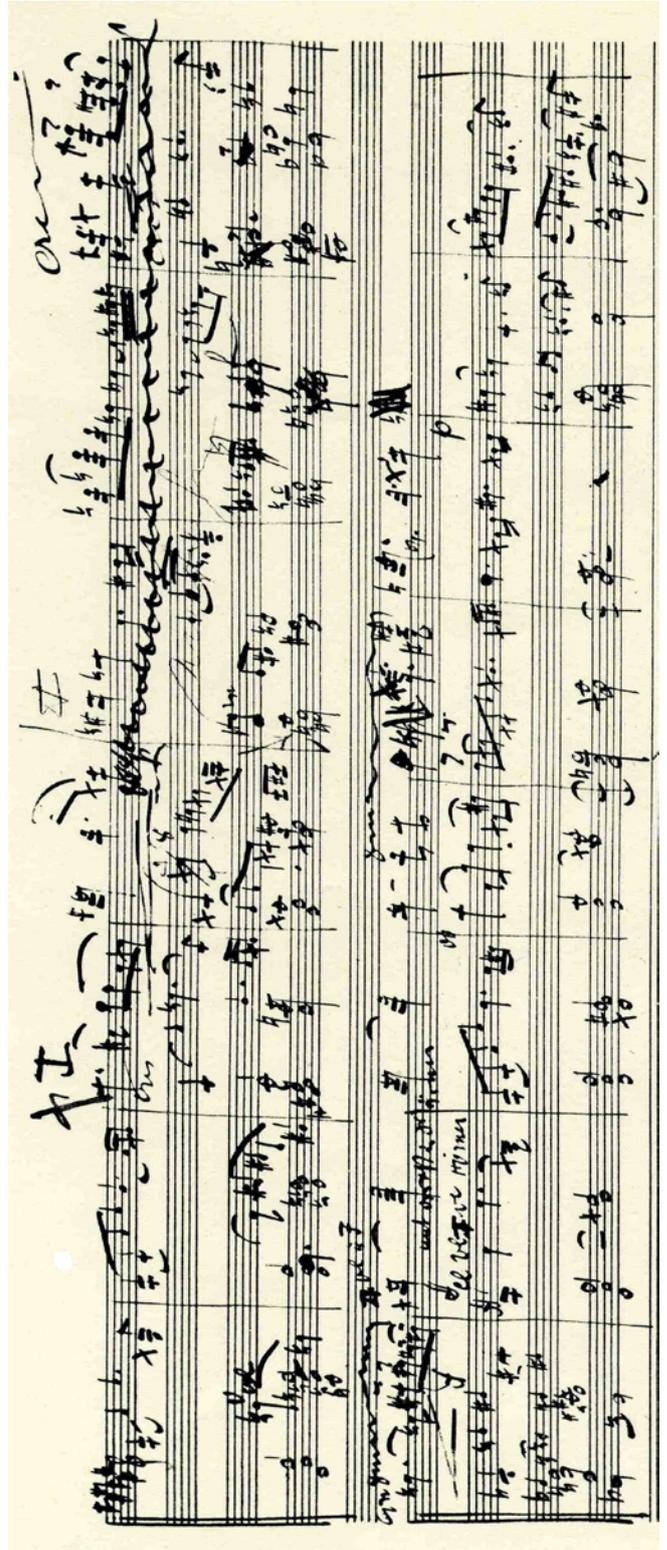
ПРИМЕР 8

партичелла (факсимиле), с. 1, системы 1-3
 (в окончательном варианте партитуры
 соответствует т. 1-17 → 51-57 → 24-29
 [т. 1-17 → ц. 5 т. 3-7 → ц. 2 т. 1-6])



ПРИМЕР 9

партичелла (факсимиле), с. 2, системы 1-2
 (в окончательном варианте партитуры
 соответствует т. 49-50 → 18-23 → 58-64
 [ц. 5 т. 1-2 → ц. 1 т. 3-8 → ц. 6 т. 1-7])



2. Теперь попытаемся определить, **что остаётся неясным в тексте партичеллы**, что было изменено и дополнено Малером только при создании партитуры.

Не вдаваясь в обсуждение всех потенциально спорных моментов, коснёмся наиболее существенных из них и постараемся определить, насколько возможный выбор неправильного решения (т. е. не соответствующего выбору самого Малера) повлиял бы на окончательный облик первой части и её восприятие.

А) Самое очевидное «несовершенство» партичеллы – наличие различных вариантов мелодических линий. Это касается как основного мелодического голоса, так и сопровождающих его контрапунктов. Поиск вариантов связан почти исключительно с главной темой первой части. Объясняется это, по-видимому, особыми гармоническими условиями, в которых оказываются в этой теме мелодические линии (постепенное усложнение вертикали с охватом сферы высоких обертонов, о чём говорилось выше). В таких случаях при сохранении общего рисунка мелодической линии появляется возможность использования различных диссонирующих тонов, принципиальная вариантность, так как из ряда находящихся в области высоких обертонов звуков хроматической гаммы *любой* звук с одинаковым успехом вписывается в диссонирующую вертикаль. Важным оказывается общий контур горизонтальной линии, взаимодействие нескольких перекрещивающихся контуров в полифонизированной фактуре и постоянное диссонантное напряжение в вертикали. При этом различные конкретные последовательности высот в горизонтальной линии могут в равной мере соответствовать желаемому результату.

Именно с этим явлением и связана большая часть мелодических вариантов в рукописи. Достаточно обратиться к приведённому выше примеру 8 (см. верхнюю строчку третьей системы и находящийся над ней свободный нотный стан, на котором набросаны возможные альтернативные варианты). Видно, что Малеру ясен общий горизонтальный контур и гармонический облик линии, но его слух подсказывает ему различные возможные варианты, которые, в общем-то, являются равноправными.

В) В партителле есть также несколько моментов, где Малер опускает контрапунктирующие голоса или же записывает их в чуть упрощённом по сравнению с партитурой виде. Это обстоятельство могло бы привести в некоторых тактах к образованию чуть менее насыщенной, чем у Малера, фактуре. Наиболее ощутимо это в последних двух тактах разработки (т. 139-140), где добавленные лишь в партитуре (и даже здесь не выписанные полностью³⁵, пример 11) контрапункты мелкими длительностями создают необычайное беспокойство, ощущение полного напряжения всех внутренних сил, буквально «продавливающих» вперёд и вверх парящий в высочайшем регистре мотив из главной темы. В партителле же (пример 10) записан только этот верхний голос и гармония – так что фактура уже здесь обретает облик, сходный с началом репризы.

ПРИМЕР 10

1 часть, т. 137-140 [ц. 3, т. 4-6]

партителла (факсимиле), с. 1, система 4, т. 6-8

137 138 139 140

The image shows a handwritten musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation is dense and complex, with many notes and accidentals. The score is divided into four measures, labeled 137, 138, 139, and 140. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a working draft.

³⁵ Из двух контрапунктирующих голосов нижний (партия виолончелей) в партитуре не дописан до конца – он обрывается в т. 139. Это один из немногих моментов, когда требуется минимальное досочинение. Впрочем, учитывая однозначно заданный в предшествующих тактах характер фактуры, ритмического движения, общий контур линии, а также ясно записанную Малером гармонию, достаточно сочинить пассажи, аналогичные предыдущим и опирающиеся на вполне определённые гармонии. Конкретные звуки здесь не столь существенны (они практически не воспринимаются во второстепенных голосах при столь насыщенной фактуре), важно поддержать ощущение бурлящего, успокаивающегося движения.

ПРИМЕР 11: 1 часть т. 138-140 [ц. 18, т. 4-6], партитура (факсимиле)

138

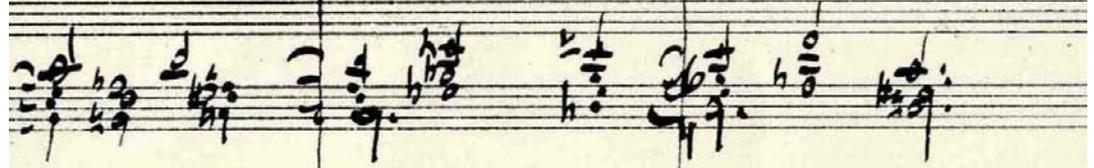
139

140

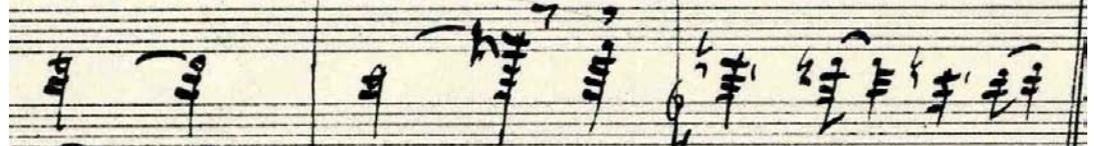
[Fl.]



[Tr-ni
e Tuba]



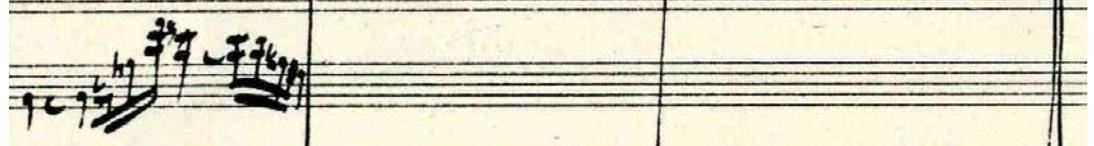
[V-ni I]



[V-ni II]



[V-c.]



[C-b.]



Таким образом, если исходить из партителлы, резкий «скол», обрыв музыкальной ткани здесь подменяется плавным перетеканием разработки в репризу. Фактурный контраст сохраняется, но «водораздел» уже не соответствует границам формы, да и сам по себе остаётся менее ярким, поскольку развитие фактуры прекращается, не достигнув «точки кипения».

Однако необходимость дополнения фактуры мелкими длительностями представляется очевидной, так что при восстановлении эта проблема вполне могла быть успешно решена.

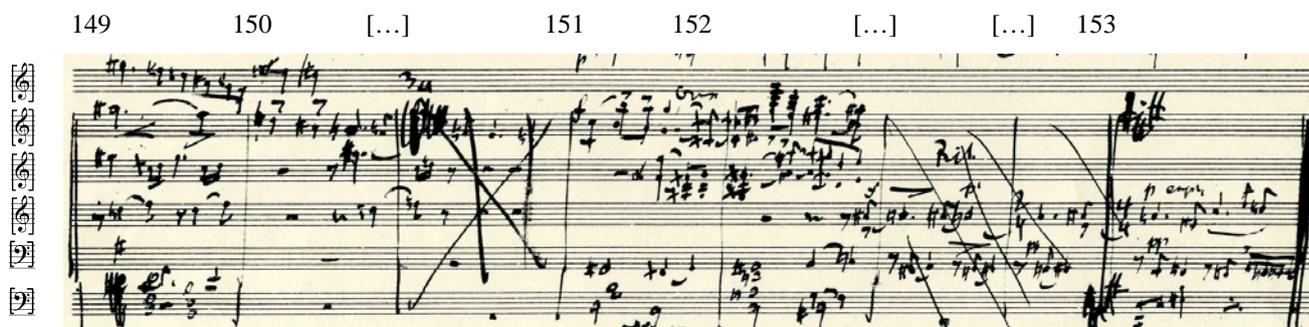
С) Среди проблемных моментов в инструментовке нужно обратить внимание на начало разработки. В первых тактах Малер не даёт достаточно подробных обозначений инструментов (как он делает это чуть дальше). В результате драматургически немаловажная тембровая раздробленность музыкальной ткани (в т. ч. по горизонтали) могла быть реализована менее отчётливо, но не исчезла бы: на эту дробность достаточно явно указывает само устройство фактуры, складывающейся из соединения сильно контрастирующих друг с другом мотивов. Инструментовка должна подчеркнуть контрастную разобщённость фактурных элементов. Но даже если это не будет сделано столь же последовательно, как у Малера, основная идея фрагмента всё же будет реализована, пусть и не столь внятно: сильнейший контраст ритмических рисунков и явное драматургическое противопоставление мотивов главной и побочной тем сами по себе достаточно явно демонстрируют прогрессирующую дробность и разобщённость.

Д) Определённые изменения были внесены в строение некоторых разделов формы только при работе над партитурой. Об этом уже говорилось выше: Малер сократил некоторые связующие построения и поменял местами два варианта изложения главной темы. Вызывает некоторое недоумение также один как бы «не связанный» с окружающими построениями фрагмент в т. 152-153. Дело в том, что в партителле зачёркнуты как предшествующие, так и следующие такты, при этом очень трудно связать этот фрагмент по голосоведению с незачёркнутыми участками текста (пример 12).

ПРИМЕР 12

(в окончательном варианте партитуры соответствует т. 149-153 [2 такта до ц. 20 – ц. 20 т. 3])

партичелла (факсимиле), с. 5, система 3



Этот эпизод выглядит как не связанная с окружающим «врезка», тем более что это почти единственный момент, когда Малер отказывается от столь характерного унисонного изложения линий и пользуется октавными удвоениями голосов.

Эти такты так и остались чем-то вроде неподготовленной вставки, хотя Малер и позаботился (довольно своеобразно, с помощью глиссандирования первых скрипок) о связном голосоведении (пример 13).

Вероятно, любой редактор сделал бы что-то в этом же роде ввиду отсутствия надёжных альтернативных вариантов.

Е) Наконец, наименее внятно записан второй раздел коды. Дело в том, что в партичелле имеются два варианта окончания части. Оба они представляют собой развитие одной и той же идеи – постепенное умиротворение, угасание, растворение, что по своему смыслу и приёмам напоминает завершение Девятой симфонии. Обе основные темы звучат здесь как реминисценции, и в последних тактах развитие завершается возникновением многотерцового аккорда (т. 267-271, пример 14б), который является отражением кульминационного девятизвучия (см. т. 204-206, пример 14а).

ПРИМЕР 13: 1 часть, т. 149-153 [2 такта до ц. 20 – ц. 20 т. 3]

партитура (расшифровка рукописи)

Ob. *f* *p*

Kl. in B *f*

Hr. in F

Tuba

Vi. I *f* *ff* *p*

Vi. II *f* *ff* *p*

Br. *f* *ff* *a 2*

Vc. *ff*

Kb. *ff*

ПРИМЕР 14 (схема гармонии)

а) т. 208 [ц. 28]; б) т. 270 [ц. 37, т. 5]

а) б)

sva - - - - -

Оба имеющиеся в партителле варианта коды идут по одному и тому же пути развития, но имеют различную протяжённость; сверх того, имеются пометы, явно указывающие на необходимость внесения изменений: вставки, перестановки, транспозиция фрагмента – пометы, точный смысл которых был ясен только

самому Малеру и которые нелегко понять, даже зная конечный результат его работы. Если бы Малер не написал партитуру, кода Adagio могла бы быть восстановлена только в приблизительном, сокращённом виде.

Действительно, Малер, записывая партитуру, комбинировал фрагменты из двух вариантов, сделав местами некоторые добавления и сокращения. Фактически он сочинил новый, третий вариант коды, более развёрнутый, чем любой из двух, имеющих в партителле, хотя общий ход развития довольно однозначно вырисовывается во всех трёх версиях.

Кроме того, в партителле не указан один из важнейших моментов в инструментовке Adagio – передача аккомпанирующей фигуры арфе (вместо pizzicato струнных) в т. 221 (пример 15).

ПРИМЕР 15

т. 220-223 [ц. 30, т. 4-7]

партитура (расшифровка рукописи)

The musical score for Example 15, measures 220-223, is presented in a standard orchestral layout. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score includes parts for Pos. (Positone), Harp, VI. I, VI. II, Br. (Bassoon), and Vc. (Violoncello). The Pos. part features a long note with a fermata. The Harp part has a melodic line. VI. I and VI. II have complex rhythmic patterns. Br. has a melodic line. Vc. has a pizzicato line. Dynamics include *ppp subito* and *p espr.*

Это не просто появление нового тембра, прежде звучавшего лишь в *tutti*, это один из существенных драматургических и семантических моментов произведения. Введение арфы вместе с неожиданным переходом в *D-dur* не только даёт эффект расширения пространства, но и переводит музыку в тот эмоционально-семантический ракурс, который по отношению к музыке конца XX века принято называть «постлюдийностью». Побочная тема благодаря одному появлению этого тембра предстаёт в несколько «размытом», растворяющемся в резонансах виде, как бы «омытая слезами», очищенная от присущего ей изначально неприятного гротескового оттенка и примирённая.

3. В результате всех этих наблюдений мы можем приблизительно представить, **какой была бы реконструированная первая часть Десятой симфонии в том случае, если бы она, как другие части, осталась записанной лишь в виде партителлы.** Если этот гипотетический вариант не будет иметь существенных изъянов по сравнению с малеровской партитурой, можно надеяться, что и следующие части, восстановленные редакторами, достаточно полно и адекватно воплощают замысел великого композитора.

На основании вышеизложенного вырисовывается следующая картина.

В экспозиции, по-видимому, никому не пришло бы в голову поменять местами два различных продолжения основной темы (т. 18-23 и 51-57), так как связанные с этой перестановкой пометки Малера неясны для постороннего глаза. Таким образом, до некоторой степени была бы нарушена последовательность поступательного развития; однако кульминация второго проведения темы (раздел A_1 , т. 58 и следующие) в любом случае превосходит высшую точку первого и общее соотношение двух построений всё равно было бы сохранено.

Другими, чуть более протяжёнными были бы некоторые переходы и связки между темами, так как Малер в нескольких случаях сократил их на 1-2 такта. Однако мелкие различия в продолжительности таких построений не представляются существенными. Объёмы основных разделов формы столь велики, что различие в 1-2 такта (при сохранении интонационного наполнения и

того же типа фактуры) фактически не оказывает влияния на восприятие пропорций и на характер соотношения частей формы.

Некоторые варианты мелодических фраз были бы иными, но далеко не в самых существенных чертах своего облика.

Инструментовка в целом оказалась бы близкой к малеровской, поскольку в партителле обозначены практически все определяющие тембры (за исключением арфы в коде). Наверняка был бы точно передан общий, несколько приглушённый тембровый облик части (неколористический, неблестящий оркестр, звучащий всегда как бы с сурдинами, под неким смягчающим покровом)³⁶. Однако многие частности, в том числе весьма существенные, могли бы быть упущены и общий план тембрового развития наверняка оказался бы не таким последовательным.

Наконец, кода была бы другой, по всей вероятности не такой протяжённой. Впрочем, начало коды и окончание части вполне ясны, как и общая направленность развития и, главное, общий характер музыки и смысл этого раздела в его отношении к предыдущим. Так что даже в случае буквального воспроизведения коды в одном из вариантов, представленных в партителле, концептуально она будет столь же успешно выполнять свою функцию, несмотря на сравнительную «недовысказанность».

Итак, можно сказать, что в партителле содержится весьма достоверный вариант текста *Adagio*. Он совершенно закончен в интонационном отношении, ясен по своей структуре, все закономерности развития отчётливо выражены (хотя бы как тенденция). То же можно сказать о тембровом облике целого, о характере звучания оркестра. Но множество частных, относящихся к процессам тембрового развития и, в особенности, к локальным процессам тембровой модуляции, не отражены в эскизах Малера. И всё же при вдумчивой работе над эскизами и настоящим мастерстве инструментовщика кажется невероятным создание *принципиально неверной, противоречащей замыслу автора*

³⁶ В этом отношении возникают параллели с оркестром вагнеровского «Парсифаля», звучание которого обладает сходными характеристиками. Это не единственная возможная параллель между двумя сочинениями. См. [94].

инструментовки – настолько она обусловлена параллельными, связанными с ней процессами гармонического, ритмического, фактурного развития.

Потенциальная реконструированная версия первой части симфонии представляется в большой степени адекватной тому, что сделал Малер, но несколько менее «внятной» – за счёт недоработанной коды и некоторой заложенной в рукописной партителле (и устранённой Малером на следующем этапе) непоследовательности в процессах развития.

Эти выводы в полной мере можно отнести и к остальным, недоведенным до партитурной стадии частям симфонии. Степень приближенности партителлы этих частей к предполагаемому результату пожалуй даже выше, чем в случае с первой частью, поскольку музыкальный язык этих частей не столь новаторский, достаточно типичный для творчества Малера, а такие неясно записанные эпизоды, как кода первой части, нигде больше не встречаются.

4. ВТОРАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. ПРОБЛЕМА НЕПОЛНОТЫ НОТНОГО ТЕКСТА

4.1. Характеристика второй части и её строение

Вторая часть Десятой симфонии в жанрово-стилистическом отношении связана с двумя характерными сторонами творчества Малера – скерцозно-бурлескной и жанрово-танцевальной.

Основная тема и её развитие выдержаны в характере драматического скерцо, не лишённого элементов зловещего гротеска. Скерцозное начало по мере развития материала предстаёт в различных ипостасях, но преобладает тревожное настроение. Оно вызвано прежде всего сочетанием непрерывного, настойчивого ритмического движения, доходящего временами до агрессивности, и нерегулярного метра, который создает впечатление опасной неуправляемости этого движения.

С другой стороны, трио относится к той области творчества Малера, которая связана с бытовой танцевальной музыкой. В данном случае это скорее венский вальс, чем лендлер, однако довольно подвижный темп и безостановочное движение иногда (см. например т. 185 и следующие) приближают музыку к характеру беспокойного *perpetuum mobile*, близкому скерцо из Второй симфонии. Одно из главных средств противопоставления этой музыки основной теме – *регулярный* трёхдольный метр.

Форма части (см. схему 2, с. 68) представляет собой исключительно развитую и сложно устроенную трёхчастную форму с трио, точнее – двухтемную трёх-пятичастную с двумя трио и большой кодой. Темы при повторении каждый раз появляются в существенно обновлённом виде.

Постоянное вариантное чередование двух разделов роднит эту форму с первой частью. В ней также присутствует принцип движения по кругу или по

спирали с многократным возвращением к исходному состоянию (но каждый раз переживаемому совершенно по-новому).

Особым свойством этой формы является постепенное сокращение частей при повторениях – почти каждое возвращение темы заметно короче предыдущего. Это можно проследить на схеме, где указана продолжительность основных разделов (основная тема обозначена буквой *A*, тема трио – буквой *B*). Нужно обратить внимание, что принцип чередования продолжает действовать и в коде, многочисленные секции которой поочерёдно опираются на материал первой и второй тем, хотя его развитие здесь более свободное. При этом сохраняется тенденция ко всё большему сокращению проведений. Если конкретизировать сопоставление с круговым принципом, то можно сравнить структуру этой части симфонии с движением по спирали в направлении центра, со всё более узкими виткам. Или, если использовать более свободную аналогию – с постепенно засасывающим водоворотом.

Схема 2: вторая часть (схема формы)

А (основная тема) 159 тактов									→	В (трио) 80 тактов						
«простая» трёхчастная форма										простая трёх-пятичастная форма						
начальный период			«середина»					реприза	начальный период		1-я середина	1-я реприза	2-я середина	2-я реприза		
1-й раздел (развивающий)			2-й раздел (устойчивый) (простая 3-частная форма)						1-е предл.	2-е предл.				1-е предл.	2-е предл.	
1-е предл.	2-е предл.	3-е предл.		1-е предл.	2-е предл.	середина	реприза		1-е предл.	2-е предл.				1-е предл.	2-е предл.	
fis	fis	fis	B →	F	F	A	F	fis	→	Es	Es	g	Es	H	Es	Es
т. 1-22	23-42	43-59 [43-58]	60-75 [59-74]	76-96 [75-95]	97-110 [96-109]	111-116 [110-115]	117-130 [116-129]	131-162 [130-161]	163-164 [162-163]	165-177 [164-176]	178-185 [177-184]	186-201 [185-200]	202-211 [201-210]	211-223 [210-222]	224-232 [223-231]	233-245 [232-244]
струнные, медные			деревянные духовые					тромбоны, струнные		струнные, деревянные духовые		деревянные духовые	струнные	струнные, деревянные духовые		

А ₁ (первая реприза) 46 тактов			→	В ₁ (второе трио) 65 тактов						А ₂ (вторая реприза) 49 тактов				CODA 79 тактов							
простая трёхчастная форма				простая трёхчастная форма						простая трёхчастная форма						1-й разд.	2-й разд.	3-й разд.	4-й разд.	5-й разд.	6-й разд.
начальное предложение	середина	реприза		начальный период		середина	реприза			начальное предложение	середина	реприза	дополн. и переход	В ₂ 27т.	→	А ₃ 10т.	В ₃ 8т.	→	А ₄ 20т.		
				1-е предл.	2-е предл.		1-е предл.	2-е предл.	дополнение и переход												
fis → Es	Es → C	fis (Fis)	D	D	D	C	D	D	D	F	C	F	F →	Fis	B	Fis	D	→	Fis		
246-255 [245-254]	256-265 [255-264]	266-292 [265-291]	293- 299 [292- 298]	300- 311 [299- 310]	312- 319 [311- 318]	320-330 [319-329]	331- 338 [330- 337]	339- 348 [338- 347]	349-365 [348-364]	366-380 [365-378]	381-391 [379-387]	392-406 [388-402]	407-415 [403-411]	416- 443 [412- 439]	444- 457 [440- 453]	458- 468 [454- 464]	469- 477 [465- 473]	478- 502 [474- 498]	503- 522 [499- 518]		
струнные, медные			струнные, валторны		струнные			дерев. духовые, струнные		валторны, тромбоны, струнные			дерев. духовые, струнные		медн. дух., струн.	стр., медн.	дер. дух., стр.	гоб., стр.	стр., медн.	tutti	

Структура формы и тональный план сопровождаются в схеме номерами тактов и указаниями на преобладающую в данном разделе оркестровую группу. В тех случаях, когда нумерация в разных изданиях не совпадает, сначала даются номера тактов по партитуре Д. Кука, а затем по версии Р. Баршья. Необходимо учитывать, что все структуры более мелкого уровня (обозначенные как периоды, предложения, простые формы) построены не так, как обычно, они не опираются на метрический восьмитакт, а представляют собой более масштабные и свободные построения. Мелкие подробности структуры (такие как строение предложений, небольшие дополнения, миниатюрные связки-переходы) в схеме не отображены. Тональный план представлен только основными вехами, без модуляционных подробностей.

4.2. Состояние рукописных материалов

Рукописные материалы, относящиеся ко второй части симфонии, довольно многочисленны. Они включают, помимо фрагментарных набросков, последовательное изложение текста в виде партителлы и партитурного эскиза.

Однако, в сравнении с материалами первой части, мы имеем значительно менее проработанный текст. Это может объясняться двумя причинами.

С одной стороны, работа над партитурой второй части происходила уже в последние дни лета 1910 г., незадолго до отъезда композитора в Мюнхен 3 сентября для подготовки первого исполнения Восьмой симфонии. В последние свободные дни Малер стремился зафиксировать хотя бы наиболее существенные черты партитуры, общий тембровый план без тщательной детализации. Отсюда возникающее при просмотре рукописи впечатление некоторого однообразия оркестровки, её схематичности: Малер намечает основное тембровое соотношение голосов в каком-либо разделе (например, в главной теме верхний голос звучит у скрипок, гармонические голоса – у низких струнных и валторн) и затем до начала следующего построения просто переписывает материал из партителлы на соответствующие партитурные строчки, почти не заботясь о более тонких градациях инструментовки.

С другой стороны, сам характер второй части – уклонение в сторону «жанрово-бытовой» музыки, меньшая, в сравнении с первой частью или финалом, концентрированность выражения – делали возможным при достаточно полном изложении основной музыкальной идеи менее тщательно прорабатывать неосновные разделы (такие как середины простых форм или небольшие связки). Кроме того, скерцозно-танцевальная музыка, имеющая в качестве структурной основы традиционную трёхчастную форму с трио (хоть и выполненную чрезвычайно сложно) подразумевает периодическое возвращение уже звучавшего материала, более или менее точных повторений (немыслимых, скажем, в первой

части симфонии), которые фиксируются Малером лишь в самых общих чертах, часто – в виде одноголосной мелодической линии.

Интересно, что рукописная партитура очень немного добавляет к материалу, изложенному в партителле – помимо того, что голоса расписаны по партиям. Пробелы в фактуре почти нигде не восполнены: даже в тех случаях, когда изложение в партителле ограничивается одноголосием, партитура чаще всего воспроизводит лишь этот единственный мелодический голос. Иногда в партителле дан даже более полный вариант: например, гармонические голоса в начале трио имеются только там (впрочем, гармония здесь настолько очевидна, что Малер, вероятно, не счёл возможным тратить время на вписывание в партитуру тоники и доминанты). В других случаях Малер, наоборот, снимает голоса, причём не всегда можно точно установить, делает ли он это намеренно или просто не дописывает какие-то детали.

В единичных случаях партитура даёт новый вариант изложения некоторых тактов. Можно привести несколько ситуаций такого рода.

В т. 284-285 [283-284]³⁷ в партителле имеется дополнительный контрапунктирующий голос (восьмые в малой октаве), тогда как в рукописной партитуре этот контрапункт вписан только во втором из этих тактов (в примерах 16а и 16б эти фигуры выделены прямоугольными рамками).

Трудно сказать, было ли это намеренное разрежение фактуры или случайное упущение, возникшее при записи партитуры.

Куда более существенные разночтения имеются в одном из проведений главной темы (раздел А₂, примеры 17а и 17б).

³⁷ В партитурах Д. Кука и Р. Баршая во второй части симфонии имеются небольшие различия, касающиеся тактового деления (например, некоторые сложные и неудобные для чтения в оркестре метры могут быть разделены на два самостоятельных такта с простыми метрами). Вследствие этого нумерация тактов в двух партитурах не вполне совпадает. В тексте данной главы в ряде случаев приводится двойная нумерация тактов, сначала по партитуре Д. Кука, а затем, в квадратных скобках, по версии Р. Баршая (в описаниях к нотным примерам и ссылкам). Непосредственно в нотном тексте примеров даётся только одна нумерация (по Д. Куку).

ПРИМЕР 16а

2 часть, т. 283-285 [282-284]

партичелла (факсимиле),

с. VIb, сист. 1, т. 6-8³⁸

283 284 285

ПРИМЕР 16б

2 часть, т. 284-285 [283-284]

партитура (факсимиле)

с. 22, т. 6-7

284 285

³⁸ Малер собственноручно пронумеровал страницы этой части рукописи, но в процессе работы в нумерации возникла небольшая путаница, в результате чего оказалось, например, несколько шестых страниц подряд. Малер обозначил их как VI, VIa, VIb (в приводимом фрагменте факсимиле виден этот номер) и т.д. При ссылках на факсимиле партичеллы второй части номера страниц даются в соответствии с малеровскими пометами. Для факсимильной партитуры второй части симфонии даётся самостоятельная порядковая нумерация страниц (не малеровская), начиная с первой страницы нотного текста (титольный лист части не учитывается).

ПРИМЕР 17а

2 часть, т. 365-376 [364-375]

партичелла (факсимиле), с. VII, сист. 1

365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376

ПРИМЕР 17б

2 часть, т. 366-376 [365-375]

партитура (факсимиле), с. 28

366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376

Здесь Малер, перерабатывая партичеллу в партитуру, сохранил в относительно неизменном виде основной мелодический голос (хотя и он в т. 374-375 [373-374] тоже пересочинён). На протяжении всего построения почти полностью изменён бас: удалены характерные кварто-квинтовые ходы в конце

т. 367-368 [366-367] (в примерах выделено прямоугольной рамкой), в следующих тактах гемиольная ритмическая основа заменена более интенсивным ритмическим движением (выделено овалом) и т.д. Местами были изменены также контрапункты и сопровождающие голоса. Так, в т. 369 [368] вместо двух линий в средних голосах сочинена одна новая одnogолосная линия у валторны, причём на месте тематически значимого материала появляется простое движение по гамме (выделено ромбами). Примечательно, что этот такт в партии валторны содержит в партитуре лишнюю четверть, которая не может быть перенесена и в следующий такт – она явно не вписывается в его гармонию. Таким образом, этот голос и в партитуре нуждается во внесении уточнений, он также не может считаться окончательным решением Малера.

Но, несмотря на подобные разночтения и явную недоработанность партитуры, в рукописях ясно зафиксированы основополагающие параметры нотного текста: изложение тем; приёмы и характер развития даже там, где они не проработаны во всех подробностях; характер взаимодействия мотивов и тем, в т.ч. их различные контрапунктические соединения. Форма безусловно ясна от начала и до конца. Инструментовка неполна, но общий тембровый план выстроен (он отражён в схеме формы второй части). Артикуляция формы на этом этапе сочинения намечена у Малера не столько средствами оркестра, сколько с помощью плотности гармонии.

4.3. Проблема неполноты рукописного нотного текста

В этой главе мы рассмотрим трудности, связанные с восполнением имеющихся в рукописях пробелов, не вдаваясь специально в вопросы инструментовки.

Такие пробелы можно разделить на два основных вида: 1) сокращённая запись текста при повторении уже звучавшего материала; 2) намеченная, но не выписанная до конца фактура (как правило, в развивающих и связующих построениях).

Повторения ранее звучавшего материала.

Как уже было сказано, при возвращении уже звучавшего материала Малер иногда выписывает лишь основную мелодическую линию, которая в точности или с небольшими изменениями воспроизводит фрагмент музыки, до этого записанный более полно, то есть с гармонизацией и ясным голосоведением.

Казалось бы, наиболее очевидное решение в этих случаях – по возможности буквальное воспроизведение при повторениях более полного варианта, так как это обеспечивает минимальное вмешательство в подлинный малеровский текст. Этим принципом обычно руководствовался Д. Кук в своей обработке эскизов Десятой симфонии.

Однако такой подход вряд ли можно считать безусловно верным. Известно, что Малер почти никогда не прибегал в своих произведениях к *точному* повторению материала, предпочитая постоянное обновление. В поздний период творчества эта тенденция становится ещё более очевидной. При стремлении к точным повторениям, как в редакции Д. Кука, музыка становится довольно статичной, лишается единой целенаправленной линии развития.

В то же время внесение каких-то добавлений в партитуру требует огромной осторожности. Чтобы хотя бы приблизительно разобраться в ситуации, необходимо обратить внимание на то, как сам Малер действует в подобных случаях: рукописная партитура второй части даёт такую возможность.

Первый и наиболее элементарный случай такого рода – изложение двух предложений при экспонировании основной темы. За исключением каденционного участка это почти буквальный повтор (в отношении мелодического и гармонического материала). Но есть и различия: мелодия во втором предложении удвоена октавой выше; верхний голос (струнные) в первом случае дублируется гобоями, а во втором – флейтами (в верхней октаве); гармонию поначалу исполняют низкие струнные, удвоенные валторнами, но в ряде тактов второго предложения валторны заменяются на тромбоны; на участке дробления (т. 11-12 и 35-36 соответственно) звучание струнных во втором предложении поддерживается валторнами. В целом, благодаря таким небольшим, но действенным изменениям оркестровки второе предложение заметно превосходит первое по интенсивности и плотности звучания, расширяется звуковое пространство, появляется ощущение большей глубины и объёмности.

Более интересные наблюдения можно сделать, когда у Малера в партителле зафиксирован точный повтор какого-либо ранее звучавшего построения, например, в виде сокращённой одноголосной записи.

Пример такого рода можно найти в F-dur'ном эпизоде раздела А (т. 76-130 [75-129]). Этот фрагмент складывается из проведения четырёх вариантов одного и того же построения, причём первый и второй из них составляют период из двух предложений, третий, наиболее заметно варьированный и перенесённый в тональность A-dur, выполняет функцию середины простой трёхчастной формы, а четвёртый снова возвращает тональность F-dur и становится репризой. Варианты эти достаточно сильно различаются по конкретным деталям изложения, но во всех выдерживается узнаваемая последовательность появления мотивно-тематического материала.

В данном случае нас интересует соотношение первого предложения и репризного проведения, прежде всего – фрагмента, в котором совпадает гармонический план этих построений (т. 84-88 [83-87] и 119-124 [118-123], см. примеры 18 и 19б).

ПРИМЕР 18

2 часть, т. 84-91 [83-90]

партитура (факсимиле), с. 8

84 85 86 87 88 89 90 91

[Ob.]

[Kl. in B]

[Fag.]

[Cor. in F]

[V-ni I]

[V-ni II]

[V-le]

Если начальный период этого раздела был сразу записан Малером в довольно полном виде, то в отношении репризы и рукописи зафиксированы три этапа работы. Первый – одноголосная запись в партителле (пример 19а, верхняя строка системы), воспроизводящая мелодическую линию первого предложения почти без изменений (ср. партию гобоя в примере 18).

ПРИМЕР 19а

2 часть, т. 119-125 [118-124]

партичелла (факсимиле), с. II, сист. 4, т. 7-13

119 120 121 122 123 124 125

[Дополнительная строка]

[Верхняя строка системы]

ПРИМЕР 19б

2 часть, т. 119-125 [118-224]

партитура (факсимиле), с. 9-10

119 120 121 122 123 124 125

[Ob.]

[Kl. in B]

[Fag.]

Затем в партичеллу был вписан альтернативный вариант мелодии, с добавлением более широких интервальных ходов при сохранении общего мелодического контура (пример 19а, дополнительная строка). Это уже не повторение, а самостоятельный вариант изложения, более динамичный. Партитура (пример 19б) основана именно на этом, втором варианте, к нему лишь добавлены гармонические голоса. Интересно, что Малер даёт здесь самую элементарную гармонизацию, причём сопровождающие голоса ритмически полностью зависят от мелодического, тогда как при первом проведении темы они были более развиты и самостоятельны.

Таким образом, Малер при более тщательной проработке эпизода ушёл от точного повторения и добился большей энергичности изложения темы (за счёт введения активных интервальных ходов в мелодии при неизменной гармонической основе), несмотря на некоторое упрощение фактуры.

Ещё один небольшой фрагмент, претерпевший своеобразные метаморфозы в ходе работы композитора, можно найти в музыке трио (раздел В₂, т. 335-337 [334-336]).

ПРИМЕР 20а

2 часть, т. 334-337 [333-336], партитура (факсимиле), с. VIc, система 1, т. 1-4

334 335 336 337

ПРИМЕР 20б

2 часть, т. 334-339 [333-338], партитура (факсимиле), с. 26

334 335 336 337 338 339

[Pos.]

[V-ni I]

В партителле в этих тактах намечена кратковременная смена метра, создающая небольшой перебой в общем вальсообразном движении (пример 20а). Однако в партитуре Малер по каким-то причинам счёл нужным устранить эту деталь и записал весь фрагмент в неизменном трёхчетвертном метре (пример 20б). Нужно отметить, что при более раннем изложении этой же темы встречались варианты как со сменами размера (т. 216-221 [215-220]), так и без них (т. 167-175 [166-174])

Пробелы в фактуре.

Другая серьёзная проблема – нехватка второстепенных голосов, из-за которой либо чувствуется неполнота фактуры, либо ощущаются остановки пульса, «провалы» в течении ритмической энергии. Такие моменты встречаются и в тех эпизодах, текст которых выписан достаточно полно.

Задача редактора в этих случаях состоит в том, чтобы в подобных «провальных» местах создать полноту звучания и поддержать движение, как можно меньше вмешиваясь в текст в отношении мотивно-тематического состава и гармонизации.

Показательный случай можно найти в т. 66 [65] (пример 21). В этом разделе элементы главной темы (например, в партиях альтов и валторн в т.60-63 [59-62]) соединяются с контрапунктирующими скерцозными фигурами, образованными восьмыми длительностями (скрипки и контрабасы в т. 62-63 [61-62]).

В т. 66 [65] элементы темы не выписаны Малером, в манускрипте есть только соединение двух скерцозных фигур: первая из них звучит у скрипок, вторая у контрабасов, причём и вторые скрипки в конце такта, и контрабасы играют в достаточно тускло звучащем регистре. Такое внезапное «потускнение» фактуры слышится как нечто «неполноценное» после куда более насыщенного четырёх- и пятиголосия предшествующих тактов. Это кратковременное разрежение могло бы остаться не таким заметным, но в следующем такте альты, начинающие новое построение, тоже звучат однострунно (здесь однострунное намеренное, также начинается и предшествующее построение в т. 60 [59]). В

сумме образуется достаточно заметное и неожиданное, неподготовленное разрежение фактуры.

При составлении полной партитуры на этом участке приходится вносить некоторые дополнения во избежание акустической «ямы».

Д. Кук выходит из положения путём укрепления тембров: дублирует контрабасы фаготом, а вместо вторых скрипок вписывает виолончели, у которых те же звуки кажутся более яркими и объёмными (пример 22, добавления Кука выделены прямоугольниками). Это – практически незаметное вмешательство, но в то же время оно не вполне решает проблему этого «провального такта».

Чтобы по крайней мере сократить это фактурное разрежение, Д. Кук решился на внесение добавления в следующем, 67-м такте. На сильную долю он вписал дополнительный звук контрабасам и фаготу, избежав таким образом «голового» одноголосия, а во второй половине такта добавил новый мотив валторнам, опираясь на аналогичную контрапунктическую комбинацию, данную самим Малером в т.60 [59].

Р. Баршай в этом случае поступает совершенно иначе, хотя и отталкивается от некоторых решений Кука (пример 23). Он оставляет в неприкосновенности всю малеровскую фактуру струнных, не прибегая ни к дублировкам, ни к изменениям намеченной автором инструментовки (единственная перемена – использование скрипки соло вместо группы первых скрипок в сопровождающей фигуре т. 67-68).

Вместо этого Баршай распространяет идею введения контрапунктирующего мотива у духовых на чуть больший промежуток времени, добавляя валторновый мотив уже в т. 66 (валторны также поддерживаются виолончелями). Образуется почти непрерывная череда тематических элементов у духовых инструментов и, соответственно, сохраняется пятиголосный склад. Нежелательного разрежения фактуры не происходит.

ПРИМЕР 21

2 часть, т. 60-69 [59-68]

партитура (расшифровка рукописи)

The image displays a musical score for Example 21, Part 2, covering measures 60 to 69. The score is presented in two systems. The first system includes the following instruments: Horn in F, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The second system includes: Hn., Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score shows the progression of the music across these measures, with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

ПРИМЕР 22

2 часть, т. 66-68 [65-67]

редакция Д. Кука (выделены редакторские добавления и изменения)

1 Fag. 68

3 Hn. in F *p* *cresc.*

VI. I *mf*

VI. II

Br. *f*

Vc. *mf* *mf*

Kb. *f*

ПРИМЕР 23

2 часть, т. 66-68 [65-67]³⁹

редакция Р. Баршая (выделены редакторские добавления и изменения)

3 Kl. in B 66 67 68

3 Hn. in F *mp* *cresc.*

VI. I *f* *solo*

VI. II *f*

Br. *f*

Vc. *p espr.*

Kb. *f* *f*

³⁹ В нотном тексте примера нумерация тактов ради наглядности приведена в соответствие с партитурой Д. Кука.

В других случаях выписанная Малером фактура достаточно полнозвучна, но чувствуется недостаток ритмического движения. Тогда редактору приходится принимать решение, имеет ли такая остановка пульса художественный смысл или же её нужно аккуратно устранить.

В этом отношении показательна судьба одного из мотивов трио, который поначалу появляется лишь в виде намёка (т.174-175 [173-174] – первые скрипки, затем имитация у духовых; в примере 24 мотив выделен прямоугольными скобками).

ПРИМЕР 24

2 часть, т. 170-179 [169-178]

редакция Д. Кука (редакторские добавления набраны мелким шрифтом)

При следующих проведений темы трио этот мотив постепенно развивается, занимает всё больше места и приобретает самостоятельный интонационный оттенок, который может быть охарактеризован как вопросительно-сомневающийся (см. пример 20б, т. 336-339 [335-339]).

Обычно его появление совпадает в рукописи Малера с разрежениями (или пропусками) в ритмической пульсации. Редактор должен определиться, сделано это намеренно или это лишь неполнота эскизной записи.

Р. Баршай при первом появлении мотива заполняет ритмические пробелы гармонической фигурацией у арфы. Но в последующем он постепенно всё больше подчёркивает *противопоставление* этого элемента основному танцевальному материалу трио, его обособление, в том числе фактурное и тембровое. Фигурация при последующих проведениях не добавляется, наоборот, сохраняется статичность аккордового сопровождения.

Д. Кук, по-видимому, старается отрешиться от каких-либо концептуальных соображений, которые неизбежно субъективны и несут на себе след личного восприятия редактора. Он в каждом случае исходит из нужд конкретного момента.

Можно проиллюстрировать эту ситуацию, обратившись к т. 224-233 [223-232]. Это очередное проведение темы трио с более развитым участком, основанным на «сомневающемся» мотиве (т. 229-332 [228-331]). В примере 25 показано, как выглядит этот эпизод в манускрипте Малера.

Д. Кук добавляет в т. 229-232 [228-231] гармоническую фигурацию у кларнета, объединяя весь рассматриваемый эпизод в нечто более цельное и единообразное по характеру движения (пример 26, добавление Д. Кука выделено прямоугольником).

Р. Баршай в этом фрагменте не делает никаких добавлений, сохраняет прерывистость пульса четвертей в аккомпанирующих фигурах, заданную в партии виолончелей. Таким образом подчёркивается контраст между танцевальностью основного материала трио и некоторой оцепенелостью движения этого мотива. Противопоставление подчёркивается и инструментовкой: начало раздела исполняется группой первых скрипок, «мотив сомнения» – солирующей скрипкой в унисон с гобоем (пример 27).

Таким образом, то или иное обращение с ритмической пульсацией в неясных местах (даже когда она запрятана во второстепенные слои фактуры)

может оказать довольно значительное влияние на облик части. Не затрагивая интонационную основу музыки, сохранение, изменение или прерывание ритмического движения способно подчеркнуть или сгладить контрасты между построениями, обратить слуховое внимание на тот или иной тематический элемент или наоборот, затушевать появление контрастного материала.

ПРИМЕР 25

2 часть, т. 224-232 [223-231]

партитура (факсимиле), с. 17-18

224 225 226 227 228 229 230 231 232

[Corni in F]

[Tr- ni e Tuba]

[V-ni I]

[V-ni II]

[V-le]

[V-c.]

ПРИМЕР 26

2 часть, т. 228-233 [229-232]

редакция Д. Кука (редакторские добавления набраны мелким шрифтом)

228

1.2.3. Fl.

1. Ob.

Kl. in Es

1.2. Kl. in B

1.2. Fag.

1. 2

Hr. in F

3

1.2.

Pos.

3

Btb.

228

1. Vi.

2. Vi.

Br.

Vlc.

Kb.

p

pp

f

fp

pp

Btb pp

p

f

arco

f

p

ПРИМЕР 27

2 часть, т. 225-233 [224-332]

редакция Р. Баршя

1.2.3.4. Fl. *f* *a4*

1. Ob. *f* *p* *cresc* *f*

2. Ob. *f* *f*

3. Ob.

1.2. Kl. (B) *f* *a2*

1.2. Fg. *f* *a2* *f*

1.2. Hr. (F)

3.

1.2. Pos. *m.Dpf.* *pp* *fp* *Dpf. ab*

3. *m.Dpf.* *pp* *Dpf. ab*

4. *m.Dpf.* *pp* *Dpf. ab*

VI. I *am Ton bleiben* *1. Solo* *alle* *f*

VI. II *nicht get.* *f*

Br. *alle* *f*

Vc. *zus. pizz.* *f* *p* *arco* *f*

Cb. *p*

5. ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. СРАВНЕНИЕ ВЕРСИЙ Д. КУКА И Р. БАРШАЯ

5.1. Характеристика части и её строение

Форма всей части может быть определена как трёхчастная с трио, но с противоположным привычному соотношением частей (т.н. инверсионная форма): размеренная по характеру движения, легко расчленяемая на построения типа периода, с почти невыраженной тенденцией к поступательному развитию музыка крайних частей – и возбуждённая, прерывистая, неквадратная и структурно несимметричная музыка трио, с развитием разработочного типа и впечатляющими динамическими нарастаниями и спадами (трио начинается в т. 62, реприза – в т. 122). Такая «вывернутая наизнанку» форма – одно из сильных выразительных средств, связанных с ощущением «потустороннего» мира, расположенного как бы с другой стороны зеркала, с обратной стороны реальности. В то же время непрерывное, однообразное, неизменное и ни к чему кроме повторения той же «вращательной» формулы не приводящее движение шестнадцатых (далёкий отголосок различных «прялок» в немецкой музыке XIX века) в сочетании с однотипными периодическими структурами, неизменно завершающимися возвращением начального мелодического оборота, создают образ непрерывного движения по кругу⁴⁰, движения, ни к чему не ведущего и никогда не прекращающегося – образ вечности, лишённой земной жизненной изменчивости, тёплой человечности, надежды. В трио же – резкий взрыв субъективных эмоций – реакция на «услышанный» образ, по эмоциональному содержанию сочетающая чувство ужаса и бессильный протест.

Несмотря на миниатюрность этой части (в особенности в сравнении с окружающими её четырьмя гигантскими конструкциями остальных частей),

⁴⁰ В этой части именно по кругу, а не по спирали, как в предшествующих: каждый новый этап – это не обновление, не обогащение, а простое повторение предыдущих кругов.

Purgatorio выполняет в цикле симфонии ряд важнейших функций. С одной стороны, это центр цикла, с другой – здесь в т. 84 впервые появляется одна из основных тем симфонии. В следующих частях она будет энергично развиваться, модифицироваться и взаимодействовать с другими тематическими элементами⁴¹. Как пишет Й. Роткамм, эта тема – цитата из «Песни жатвы» Альмы Малер, с которой Малер познакомился во время работы над симфонией (и которую, в числе других песен Альмы, вскоре подготовил к печати, а возможно и отредактировал). В песне мотив, основанный на нисходящем поступенном движении, неоднократно появляется в вокальной партии и в фортепианном сопровождении. Можно встретить его различные модификации, связанные с добавлением затакта или секвенцированием мотива. В примере 28а этот мотив приведён в том варианте, который оказывается ближе всего к первому появлению этой темы в симфонии Малера. Хотя облик соответствующего построения в симфонии заметно изменён, общий мелодический контур очерчен вполне узнаваемо и сходство темы симфонии с одним из эпизодов песни несомненно (ср. примеры 28а и 28б).

⁴¹ Это первое «оформленное» проведение темы готовится уже в начале среднего раздела, где её основной нисходящий мотив звучит в уменьшении (т. 66, 74).

ПРИМЕР 28 а

Альма Малер. «Песня жатвы» (фрагмент)

ruft er mich an sei-ne Brust em-por,

f

espress.

ff

p

ruft er mich an sei-ne Brust em por!

ff

p

7

Detailed description: This musical score is for a vocal and piano piece. It consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with the lyrics 'ruft er mich an sei-ne Brust em-por,' and a piano accompaniment. The piano part features a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *espress.*. The second system continues the vocal line with 'ruft er mich an sei-ne Brust em por!' and the piano accompaniment, with dynamic markings of *ff* and *p*. A bracket above the first system indicates a specific section. A small number '7' is written below the piano part in the second system.

ПРИМЕР 28 б

3 часть, т. 83-89

партителла (расшифровка рукописи)

83 84 85 86 87 88 89

f VI.

f Hörn

f

p sub.

Detailed description: This is a piano part score for measures 83 through 89. It features three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The top staff has a dynamic marking of *f* and a fingering 'VI.'. The middle staff has a dynamic marking of *f* and the word 'Hörn'. The bottom staff has a dynamic marking of *f*. In measure 89, there is a dynamic marking of *p* and the word 'sub.'. A bracket above the score spans from measure 83 to 89.

5.2. Рукописные материалы третьей части

На момент создания редакций Д. Кука и Р. Баршя были известны три рукописи Малера, последовательно фиксирующие текст третьей части Десятой симфонии.

Одна из них — черновая партитура, доведённая только до 30-го такта. Здесь мы имеем дело с подробно зафиксированным текстом произведения. Тематизм, гармония, фактура и голосоведение записаны со всеми необходимыми подробностями, несмотря на то, что местами запись носит сокращённый характер. Инструментовка детально разработана, довольно тщательно обозначены исполнительские нюансы и штрихи. Нет сомнения, что этот вариант изложения очень близок к окончательному, хотя, по всей вероятности, Малер впоследствии ещё более подробно разработал бы артикуляцию и уточнил некоторые детали оркестровки и голосоведения.

Во второй рукописи, относящейся к более ранней стадии работы над произведением, представлен полный текст третьей части симфонии от первого до последнего такта в виде четырёхстрой партичеллы. Единственный незаписанный фрагмент текста — начало репризы, обозначенное как *da capo*, при этом вписаны первый и последний такты повторяющегося фрагмента, в точности совпадающие с первым и последним тактами соответствующего построения в первой части формы. Изложение материала поначалу очень подробное, так что в черновой партитуре нет практически никаких добавлений, кроме расстановки штрихов. Чем дальше, тем менее подробным становится нотный текст: некоторые голоса только намечены, местами можно предполагать более развитую фактуру (как, например, в начале трио). В трио по существу записаны лишь мелодически значимые голоса и гармоническая схема. Детали голосоведения зачастую неясны. Инструментовка указана только в самых общих чертах. В заключительном построении (начиная с т. 154) не выписана фактура, поэтому неясно, подразумевается ли продолжение

фигурации по аналогии с предшествующими тактами, или же происходит смена фактуры, подчёркивающая начало нового раздела⁴².

Третья рукопись — подготовительная (эскизная) партителла, отражающая ещё более ранний этап работы над сочинением⁴³. Здесь нотный текст фиксируется значительно менее подробно, только в своих самых основных чертах, и излагается попеременно на трёх или четырёх нотных строчках. Ясно записан мелодический материал, гармонизация часто даётся лишь схематически. Фактура только намечена, указаний на инструментовку практически нет.

Расхождения между партитурой и четырёхстрочной партителлой практически отсутствуют. Очевидно, что текст начального фрагмента уже полностью зафиксирован в партителле, в партитуре же фактически лишь более тщательно проставлены штрихи и уточнены некоторые детали инструментовки. Наиболее существенное уточнение: передача одного из мотивов мелодической линии другой группе инструментов в т. 17-18: появляется унисон трёх флейт, прерывающий линию скрипок с флейтой (партителла – пример 29, партитура – пример 30).

Более существенны расхождения между 2-й и 3-й рукописями (полной партителлой и эскизной партителлой).

Первая страница эскизной партителлы содержит 61 такт, но при этом музыкальный материал соответствует 81 такту полной партителлы. Это различие объясняется следующим образом: в полной партителле Малер увеличил количество вступительных тактов с трёх до шести; заметно расширены ещё два построения (добавлены первоначально отсутствовавшие т. 51-61 в первой части формы и т. 74-76 в трио).

⁴² Особенностью этой рукописи является также наличие авторских ремарок, сделанных Малером в процессе работы над произведением и отражающих его душевное состояние. Ремарки эти носят характер отрывочных дневниковых записей и не являются составной частью нотного текста симфонии. Подробнее о них см.: [5, с. 411].

⁴³ Здесь принимается во внимание только первый из двух листов этой рукописи, так как на момент создания обеих рассматриваемых редакций симфонии ещё не был известен второй лист, на котором эскиз доведён до конца части. Этот лист был опубликован только в 2003 г. в исследовании Й. Роткамма [114, с. 24].

Помимо этого есть отличия в изложении первых тактов трио, где подготовительная партичелла даёт не предварительный набросок, а полноценный вариант, причём даже более полный, чем в другой рукописи.

ПРИМЕР 29⁴⁴

3 часть, т. 13-22, партичелла

а) факсимиле



б) расшифровка

13 14 15 16 17 18

Fl. *tr.*

19 20 21 22 23

tr.

⁴⁴ Часть примеров, воспроизводящих рукописи Малера, даётся в этой главе сразу в двух вариантах: факсимиле и его расшифровка.

ПРИМЕР 30

3 часть, т. 13-22, партитура

а) факсимиле

A facsimile of a musical score for three staves. The notation is dense, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The score spans approximately 13 measures.

б) расшифровка⁴⁵

An expanded musical score for various instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Bass (Br.). The score is divided into two systems, with measures 13-18 in the first system and measures 19-24 in the second. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The notation includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *pizz.*, as well as trills (*tr*) and slurs. A bracket above measures 17 and 18 indicates a specific section.

⁴⁵ В примере 30б (расшифровка рукописи) не воспроизводится ошибка, сделанная Малером при переписывании партии кларнета из партителлы в партитуру, из-за которой эта партия на небольшом участке записана на такт позже, чем необходимо. То, что это именно ошибка, однозначно следует из текста партителлы и общего гармонического движения, а также и из собственноручно намеченных Малером исправлений (см. в примере 30а зачёркнутый такт в партии кларнета и в конце строки два такта, вписанные вместо одного).

Можно утверждать, что сохранившиеся рукописи третьей части симфонии Малера в совокупности содержат вариант нотного текста, очень близкий к окончательному. Полностью зафиксировано мотивное и гармоническое строение, форма и практически на всём протяжении фактура; инструментовка же намечена неравномерно: она вполне ясна в начале, но почти не указана в трио (хотя и здесь её в наиболее существенных чертах можно восстановить, исходя из обычного для Малера оркестрового изложения некоторых характерных для его музыкальной «лексики» мотивов, которые встречаются в других его симфониях). Очевидно, что при восстановлении сочинения за основу необходимо брать текст четырёхстрочной партителлы (а для начальных 30 тактов — партитуру), и лишь в неясных местах обращаться к тексту подготовительной партителлы.

5.3. Сравнение версий Д. Кука и Р. Баршя

Процесс (вос)создания партитуры третьей части в целом носит характер технически-ремесленной композиторской работы в рамках вполне определённого оркестрового стиля. К счастью, нигде нет необходимости заниматься собственно «сочинением» музыки, и задачи, как правило, ограничиваются уточнением и детализацией инструментовки. Тем не менее перед редакторами симфонии встаёт ряд вопросов, на которые невозможно найти определённого ответа в рукописях, но то или иное разрешение которых оказывает значительное воздействие на облик всей части в целом, а в конце концов и всей симфонии.

Первое, с чем сталкиваются редакторы — трудности, связанные с чтением рукописи. В случае с данной частью они сводятся к правильной *расшифровке эскиза* и, на первый взгляд, мелким частным моментам, которые на самом деле оказываются немаловажными. Рассмотрим некоторые из них более подробно.

1. Первое встречающееся затруднение — расстановка штрихов в начальных тактах основной темы. В партителле (пример 31) и в партитуре (пример 32) первый мотив записан неодинаково: в партителле имеются две лиги, одна из которых объединяет затактовые шестнадцатые, а другая — мотив на сильной доле такта; в партитуре же эти лиги отсутствуют.

Если лига, объединяющая две восьмые на сильной доле, достаточно очевидна и перенесение её в партитуру из партителлы выглядит совершенно оправданным и подкрепляется малеровскими лигами в ряде аналогичных мотивов, то исполнение затактовых шестнадцатых — вопрос не такой однозначный.

ПРИМЕР 31

3 часть, т. 6-8

партичелла

а) факсимиле



б) расшифровка

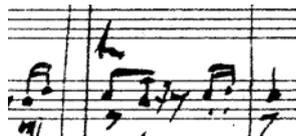


ПРИМЕР 32

3 часть, т. 6-8

партитура

а) факсимиле



б) расшифровка



Можно предположить, что в затакте Малер просто не проставил штрихи. То, что они должны быть указаны, следует из того, что *практически во всех* встречающихся впоследствии затактовых фигурах такого рода Малер счёл необходимым проставить точки над шестнадцатыми нотами (см. пример 30, верхний нотоносец). То есть если Малер желал исполнения этих нот в том же характере, что и далее, он должен был бы поставить точки и здесь. Если же он подразумевал артикуляционное разграничение, как это сделано в партичелле (с лигой в затакте в первом случае и точками при последующих появлениях главного мотива), то следовало бы здесь поставить лигу.

Это далеко не такая ничтожная деталь текста, как может показаться на первый взгляд. Дело в том, что выбор тех или иных штрихов в корне меняет характер темы, а в виду того, что её начало — один из ключевых моментов интонационного развития произведения, этот выбор в значительной мере определяет окраску «генеральной интонации» всей части.

Различие заключается в следующем: если две шестнадцатые играть под лигой, то, исходя из естественного распределения смычка, акустический и логический акцент в рамках начального мотива подчеркнуто ложится на сильную долю такта. В этом случае воспринимается прежде всего интонация *c-b*, в характере *lamento*.

При исполнении затакта без лиги, с точками (*spiccato*) акцент на ноте *c* (сильная доля) становится намного менее заметным, так как по характеру атаки звука он уже не является существенно более тяжёлым, чем затактовые ноты. Таким образом, интонация *lamento* подаётся менее подчеркнуто, уходит на второй план, а использование более жёсткой атаки звука, связанной с игрой *spiccato*, придаёт всему мотиву, а вместе с тем и всей теме характер более твёрдый, мужественный и делает его эмоционально более сдержанным.

При исполнении затакта с лигой смысл темы может быть приблизительно передан как жалоба, мольба, надежда, при игре *spiccato* — это скорее мужественное смирение и вместе с тем внутренний, явно не высказываемый протест и может быть даже скрытое отчаяние (которое в конце концов найдёт выход в трио).

И Д. Кук, и Р. Баршай в своих редакциях предпочли второй вариант, с отдельным исполнением затактовых нот. При этом Д. Кук добавляет нюанс *subito piano* на сильную долю, что придаёт музыке ещё большую нервозность и делает интонацию *lamento* ещё более затаённой, как бы не высказанной до конца. Эта деталь безусловно вписывается в стиль Малера, но соответствует ли она его намерениям в данном конкретном случае — судить трудно.

2. В т. 20-23 редакторы по-разному расшифровывают текст, связанный с передачей фигурации шестнадцатыми от кларнета к альтам. В примере 30 (последние такты) можно видеть, как записано это место Малером.

Представляется очевидным предположение, что половинные ноты у кларнета в т. 21-22 — всего лишь сокращённая запись фигурации шестнадцатыми

нотами, не предполагающая фактурных изменений. Именно так расшифровывает этот эпизод Р. Баршай (пример 33).

Однако Д. Кук придерживается другой точки зрения. Он интерпретирует половинные ноты именно как аккорды трёх кларнетов, что заставляет его передать движение шестнадцатыми нотами в партию альтов на два такта раньше, чем это происходит в рукописи Малера (что очевидным образом не соответствует намерениям автора, ясно обозначавшего в партитуре все вступления новых инструментов). При этом Д. Кук постарался сделать передачу шестнадцатых другому инструменту максимально незаметной, поначалу лишь присоединив альты к кларнету и только после этого закрепив фигурацию за альтами (пример 34).

С текстологической точки зрения в пользу решения, принятого Д. Куком говорит то, что эти два такта записаны половинными нотами как в партителле, так и в партитуре, наводит на мысль о фиксации Малером сознательно принятого решения. Конечно, в партителле появление этих половинок можно объяснить стремлением к сокращённой записи фактуры, а в партитуре — нехваткой места на строчке, произошедшей вследствие упомянутой выше ошибки при переписке партии кларнета и не позволяющей уместить необходимое количество мелких нот на отведённом им пространстве. Но в то же время действительно трудно объяснить, почему именно в этих двух тактах Малер прибег к сокращённой записи фигурации, если в следующих он снова выписывает её полностью — как в партителле, так и в партитуре.

Кроме того, выбор Д. Кука может быть подкреплён тем, что такие трёхзвучные pedalные аккорды у кларнетов, сопровождающие фигурированное движение у струнных, появляются у Малера несколько тактов спустя, в начале нового раздела формы (т. 25). Таким образом, Кук не только делает незаметной передачу фигурации альтам, но и предвосхищает фактуру следующего построения, делая движение музыки более связным и текучим, предпочитает осуществлять фактурные изменения в середине построений, а не на их границах, таким образом ещё более нивелируя, сглаживая эти границы.

ПРИМЕР 33

3 часть, т. 18-23, редакция Р. Баршя

18 19 20 21 22 23

1 Fl. *p*

2 Kl. (B) *pp* a 2

VI. I *pp* *pizz.* *p* *tr*

VI. II get. *pizz.* *p*

Br. *get., pizz.* *pp* *pp*

ПРИМЕР 34

3 часть, т. 18-23, редакция Д. Кука

18 19 20 21 22 23

1 Fl. *p*

3 Kl. (B) *pp* 1. 2. a 2

VI. I *pp* *tr*

VI. II get. *get., pizz.* *p*

Br. *get., pizz.* *pp* *unis., arco* *pp*

В художественном отношении наибольшее значение для выбора того или иного решения имеет именно различие между сглаженностью, текучестью или большей расчленённостью. Вариант, принятый Р. Баршаем, подчёркивает периодичность строения этой музыки, ту особенность её структуры, которая и создаёт ощущение бесконечного, безысходного вращения, непреодолимости этого движения. Д. Кук, напротив, предпочёл сгладить эту специфическую организованность, нивелировал эффект неизбежности при возвращении начального мотива и сделал музыку более связной, однонаправленной, так что её характер несколько приблизился к «земной лирике» в противоположность холодной организованности движения в «потустороннем мире».

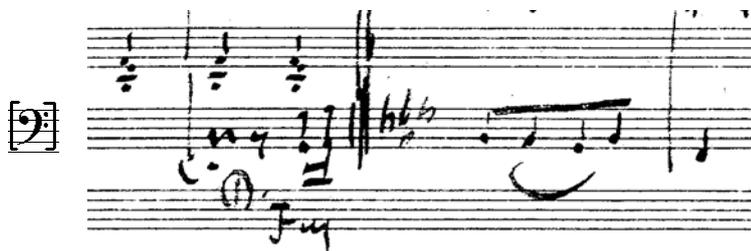
3. В партителле при появлении новой темы в басовом голосе в т. 41-42 шестнадцатые в затакте записаны с октавной дублировкой, а продолжение темы — без дублировки, унисонами, причём продолжается линия в нижнем голосе, а прерывается в верхнем. Возле затактовых нот Малер указывает инструменты: С-В., Fag. Эти указания довольно явно относятся к нижнему голосу.

ПРИМЕР 35

3 часть, т. 40-43

партителла (факсимиле)

(прочие голоса опущены)



Это место можно трактовать следующим образом: либо как сокращённую запись октавного изложения, которое в этом случае должно быть выдержано до конца темы; либо как своего рода *sforzando* на двух первых нотах с последующим

subito piano (которое подчеркивается линией у гобоя⁴⁶, исполняющего две шестнадцатые ноты одновременно с басовыми инструментами и выключающимся в начале нового такта); наконец, если принять во внимание то, что штили у октавных нот написаны неровно, как будто сначала Малер написал верхние ноты и только после этого добавил нижние, можно считать, что это всего лишь исправление, то есть Малер начал записывать партию контрабасов октавой выше, как при партитурной нотации, но тут же переписал её в реальном звучании.

Последний вариант подтверждается соответствующими тактами предварительной партичеллы, где тема полностью изложена унисонно. Однако это можно объяснять эскизностью рукописи.

Д. Кук избрал наиболее банальное решение и продублировал всю тему, присоединив к контрабасам и фаготам виолончели, играющие октавой выше, тем самым высветлив и смягчив общее звучание, сделав этот раздел более лирическим.

Р. Баршай, напротив, предпочёл сосредоточенное, углублённое звучание унисона контрабасов с тремя фаготами, добавив к ним также и бас-кларнет, что придаёт совокупному тембру ещё большую насыщенность и особый холодный, inferнально-фантастический характер.

До сих пор мы рассматривали проблемы, связанные с текстологией, с трактовкой сомнительных мест в рукописях. Теперь обратимся к рассмотрению следующего этапа «редакторской» работы. Это **окончательная инструментовка произведения**, создание определённого оркестрового стиля, по возможности максимально приближенного к малеровскому.

Если начальные 30 тактов, существующие в виде рукописной партитуры, ясны во всех деталях (хотя и здесь местами могут быть внесены те или иные штриховые и артикуляционные уточнения), то в партичелле не всё так однозначно. Как правило, у Малера отмечены вступления голосов с новыми партитурными функциями, почти всегда с указанием на инструментовку, хотя бы

⁴⁶ В примере эта линия опущена.

на определяющий тембр. Но для второстепенных голосов (гармония, непродолжительные контрапункты, педали) такие указания могут отсутствовать, в особенности в тех случаях, когда подразумевается сложная и развитая инструментовка, требующая тщательной проработки и участия большого числа инструментов, в связи с чем в партителле было бы затруднительно осуществить подробную разметку.

Кроме того, Малер в рукописи явно не всегда отмечает дублировки и октавные удвоения, так что редакторы нередко вынуждены делать их на свой страх и риск и принимать решение, не имея никаких определённых указаний в манускрипте и исходя из собственных представлений о тембровом плане сочинения.

Аналогичным образом редакторам приходится решать проблему достижения полноты гармонии, когда она выписана схематически, заботиться о тембровом развитии и тембровой модуляции, при необходимости выстраивать оркестровое *crescendo*, артикулировать форму средствами оркестра и т. д.

Один из случаев, требующих определённого редакторского вмешательства – т. 84-88. Первоочередной задачей здесь является максимально выпуклая подача в высшей степени экспрессивной темы и организация сильного *crescendo*, после которого в т. 89 следует резкий спад звучности (пример 36).

В целом Д. Кук и Р. Баршай решают этот эпизод сходным образом: тему поручают струнным, постепенно присоединяя к ним деревянные духовые, а в последнем такте — трубы; гармонию исполняют низкие деревянные духовые, поддержанные контрабасами, фигурацию — виолончели, а контрапунктирующий мотив в начальных тактах (по указанию Малера) – валторны (обозначены в рукописи как «Hörn», см. пример 36).

ПРИМЕР 36

3 часть, т. 83-89

партичелла

а) факсимиле



б) расшифровка

Тема поначалу звучит одногласно, затем с терцовыми дублировками. Д. Кук (см. пример 37) поручает начальный двутакт первым скрипкам, во втором (с началом дублировок) подключает вторые, причём отдаёт им верхний голос с тем, чтобы в кульминационном последнем такте снова ярко зазвучали первые. Этот приём (перекрещивание партий первых и вторых скрипок) вполне соответствует стилю Малера и довольно часто встречается в его партитурах. В данном случае он имеет смысл, если считать, что первые скрипки всегда звучат несколько ярче, чем вторые. Но ожидаемый эффект несколько нивелируется не слишком естественной в результате возникающих перекрещиваний линией у первых скрипок (вяловатый для такой напряжённой темы скачок с *d* на *a* при переходе из т. 85 в т. 86 и интонационно невыразительный, резкий скачок на нону

в конце) и использованием довольно бледного среднего регистра вторых скрипок, не дающего достаточно напряжённого звучания в кульминации (т. 88). Положение спасают только дублирующие духовые (сначала гобои, а затем трубы с сурдинами), они заметно укрепляют звук струнных и делают его более резким, но не более выразительным (пример 37).

ПРИМЕР 37

3 часть, т. 83-89

редакция Д. Кука

Etwas gehalten a tempo

83 84 85 86 87 88 89

Ob.

2 Kl. (B)

Fg.

Hr. in F

Trp. in F

Pos.

1. VI

2. VI

Br.

Vlc.

Kb.

f *f* *f* *f* *f* *f* *f*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p*

mf *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p*

pizz.

sub. *sub.* *sub.* *sub.* *sub.* *sub.* *sub.*

unis.

G-Satte *D-Satte* *Sord.*

a 2 *a 2* *a 2*

Etwas gehalten *a tempo*

ПРИМЕР 38

3 часть, т. 83-89, редакция Р. Баршя

2 Fl. *p*

3 Ob. *p sempre*

Eh. *f* *p sub.*

4 Kl. in B *p* *f* *pp* *pp*

Bkl. *f*

4 Fg. *f* *a 2*

4 Hr. in F *f* *a 2* *gestopft* *p sempre (offen)* *f*

2 Trp. in F *p* *f*

3 Pos. *p sempre* *f*

Cel. *pp*

VI I *G-Saite* *espr.* *f* *pp sub.*

VI II *G-Saite* *espr.* *f* *pp sub.*

Br. *G-Saite* *f* *espr.* *pp sub.*

Ve. *div.* *f* *deutlich* *f* *pp sub.*

Kb. *f*

Р. Баршай достигает необходимого напряжения другими, значительно более действенными способами (пример 38). Он сразу поручает тему унисону огромной массы струнных (все скрипки, альты и половина виолончелей), во втором двутакте распределяя её на два голоса, причём нижний поручен альтам и виолончелям, которые в этом регистре звучат значительно более насыщенно, чем использованные Куком скрипки; в кульминационном такте виолончели, играющие во второй октаве, звучат с колоссальным напряжением. Дублирующие духовые инструменты выбраны таким образом, чтобы их звучание трансформировалось от более прозрачного (кларнеты и флейты) к более резкому в последнем такте (трубы, поддержанные тихими гобоями и закрытыми валторнами). Они эффективно поддерживают общее *crescendo*, оставаясь при этом практически незаметными.

При изучении рукописи *трио* бросается в глаза, что фактура этого раздела в манускрипте выглядит чрезвычайно сухо и даже несколько разрежено, «узко». В частности, практически отсутствуют педали и указания на тембровое развитие на мелком, мотивно-тематическом уровне.

Это совершенно не соответствует впечатлению, производимому интонационным содержанием трио, которое носит характер крайне напряжённый, взвинченный, чрезвычайно экспрессивный и эмоциональный. Противоречит этому и интенсивное развитие разработочного типа, которое явно должно быть поддержано фактурно-тембровыми средствами.

Приходится признать, что в рукописи этого раздела зафиксирована преимущественно интонационная фабула и гармония (вертикаль и горизонталь), но при этом остаётся не проработанным то, что связано с глубиной звучания и фактурно-оркестровыми планами. Это обстоятельство делает ещё более значимой роль редактора, задача которого — донести до слушателя интонационное содержание музыки, как можно более адекватно воплотить его в живом звучании.

Здесь наиболее выпукло проявляется различие установок и принципов, которым следуют Д. Кук и Р. Баршай.

Подход Д. Кука можно условно определить как «метод невмешательства». Как правило, он стремится избежать внесения каких-либо дополнений в малеровский текст и делает минимальные добавления только в тех случаях, когда рукопись носит явно эскизный характер и без введения дополнительных голосов невозможно обойтись.

Такая осторожность позволяет представить наброски Малера в «незамутнённом» посторонним вмешательством виде, что вроде бы должно способствовать максимально точному отображению авторских намерений. Но во многих случаях результат оказывается совершенно противоположным. Дело в том, что осторожность часто заставляет Кука выбирать из нескольких потенциально возможных вариантов наиболее бледный и банальный, а в отдельных случаях даже вносить довольно сомнительные поправки в малеровский текст, как он делает это в т. 93, приближая необычное голосоведение Малера к стандартам «школьной» гармонии и жертвуя при этом постепенным ростом диссонантности и гармонического напряжения на протяжении фразы. Д. Кук подменяет напряжённые линейные созвучия обычными аккордами терцовой структуры. В примере 39 можно видеть, как выглядят т. 92-94 в партичелле у Малера, в примере 40 – вариант, предложенный Д. Куком.

К сожалению, такого рода удручающе бледных решений в редакции Кука достаточно много. Конечно, он очень редко позволяет себе менять малеровский текст (хотя приведённый здесь пример не единственный) и чаще подобные проблемы возникают в области инструментовки. Достаточно вспомнить некоторые рассмотренные выше эпизоды.

ПРИМЕР 39

3 часть, т. 91-95, партичелла

а) факсимиле

б) расшифровка

ПРИМЕР 40

3 часть, т. 91-95

редакция Д. Кука (гармоническая схема)

Но самый существенный недостаток инструментовки Кука заключается, на наш взгляд, не в этих локальных решениях, а в том, что на протяжении всего произведения сохраняется некий усреднённый уровень звучания оркестра: Кук, стремясь вносить как можно меньше «своего», довольно бледно инструментует кульминации и, соответственно, сnivelированными оказываются связанные с ними нарастания и спады. Рельеф формы, таким образом, остаётся практически не выявленным средствами оркестра, в результате чего симфония производит впечатление чего-то растянутого и однообразного. Иногда оркестровка Кука до такой степени лишена глубины, что больше напоминает инструментальный стиль Стравинского среднего периода творчества (см. например, сухое и блёклое звучание духовых в т. 78-79). Так что, в конечном счёте, звучание версии Д. Кука не так соответствует малеровскому замыслу, как этого можно было бы ожидать. При максимальной верности тексту фактически остаются невоспроизведёнными стиль и техника Малера, страстность и нервность его музыки подменяются умеренностью и скованностью выражения.

Р. Баршай исходит из совершенно других предпосылок: он пытается как можно точнее представить желаемый Малером результат (поскольку имеющиеся рукописи позволяют с большой степенью достоверности понять его *намерения*) и контролирует слухом конкретное звуковое воплощение, пытаясь привести его в соответствие с рождающимися в процессе изучения рукописи внутренними звуковыми представлениями. Как выдающийся практик Р. Баршай очень точно чувствует, в чём заключается несоответствие желаемого результата и реального звучания и изыскивает эффективные средства для устранения этих несоответствий.

К примеру, Р. Баршай различными способами сглаживает имеющиеся в рукописи провалы в ритмическом движении, которые ощущаются в некоторых тактах трио. Так происходит, в частности, в т. 67 и 69 (пример 41).

В первом случае Баршай добавляет имитирующий голос на второй и третьей восьмых (валторны), во втором – ритмическую имитацию того же мотива у малого барабана.

Ещё один случай – т. 77, где Р. Баршай в связи с наличием смысловой цезуры между построениями не стал вводить дополнительные голоса, а воспользовался простейшим приёмом – продлил звучание гармонических голосов на весь такт; это позволило добиться большей связности «изложения» по сравнению с версией Д. Кука, где общая пауза в т. 77 производит впечатление резкой остановки «повествования», нарушает общий «вектор» течения интонационно-ритмической энергии, так что дальнейшее воспринимается не как «продолжение и развитие», а как попытка «начать заново неудачно сказанное» – ненужное повторение, топтание на месте.

Трудно сказать, каким именно образом заполнил бы все эти паузы сам Малер, но можно с большой уверенностью утверждать, что он не оставил бы их пустыми, не позволил бы в таком драматическом эпизоде, каким является трио, прерываться потоку ритмического движения.

Хочется также отметить некоторые черты инструментовки Р. Баршай, развивающие характерные стороны малеровского оркестрового письма.

Прежде всего нужно обратить внимание на чрезвычайно разработанные и утончённые средства оркестровки, позволяющие тонко контролировать практически все особенности звучания: не только тембровую окраску, но и характер атаки звука, артикуляцию, фразировку, мелкие и крупные нарастания и спады, даже отзвуки и резонансы.

Достаточно взглянуть на то, как варьируется инструментовка при повторении начального мотива. При сохранении тембровой краски, данной Малером при первом появлении главного мотива в т. 7-8 (скрипки с сурдинами), а затем в т. 39-40 (гобой), Р. Баршай добивается, во-первых, постепенного «углубления» и интенсификации звучания, выстраивая таким образом линию постепенного тембрового развития; во-вторых, достигает контроля над артикуляцией и характером фразировки.

ПРИМЕР 42

3 часть, т. 48-50, редакция Р. Баршая

48 49 50

3 Fl. *a 3* *tr* *tr*

3 Ob. *a 3* *ff* *tr*

3 Kl. (B) *f*

Bkl. (B) *f*

3 Fg. *a 3* *f*

Hr. (F) 1. *gest.* *ff* *p* *ff*
2. *gest.*

3. *gest.*

Trp. (F) *m. Dpf.* *tr* *f* *tr*

gr.Tr. *p*

2 HF *a 2* *p. d. t.* *secco* *ff*

VI. I *am Frosch* *tr* *tr*

VI. II *am Frosch* *tr* *tr*

pizz. *ff* *pizz.*

Vc. *ff* *pizz.*

Kb. *f*

В первом случае (т. 48-50, пример 42) скрипки «укрепляются» сразу тремя способами: к первым присоединяются вторые; скрипачам предписано исполнение в нижней части смычка, у колодки (*am Frosch*), то есть с более жёсткой атакой звука и отчётливой артикуляцией; к скрипкам также добавляются три гобоя, а на сильную долю три флейты и труба с сурдиной. Различие инструментовки затакта и первой доли технически обеспечивает необходимую фразировку и выразительность, так что уже не приходится надеяться исключительно на понимание и мастерство артистов оркестра.

Ещё более тщательно разработана инструментовка при следующем появлении того же мотива в т. 59-61 (пример 43). Здесь происходит не усиление, а «обострение» звучания, прежде всего за счёт гармонических голосов, порученных закрытым валторнам (на них есть указание у Малера), которые играют раструбом вверх, с присоединением *pizzicato* альтов, отчего начало звука становится ещё более резким. Одновременно флейты и гобои в мелодическом голосе снимаются, так как они создают более мягкое звучание; остаются только струнные и (на двух последних звуках) труба с сурдиной. Примечательно, как выполнен здесь «эффект эхо» при повторении мотива: вместо привычно предписываемой в таких случаях игры «сначала погромче, потом потише» меняется инструментовка. Унисон обеих скрипичных групп заменяется альтами (на сильной доле присоединяются и вторые скрипки), которые звучат в этом регистре более тускло, как отзвук или «бледная тень» скрипичной группы. Таким образом создаётся эффект пространственного расслоения звучания, двух различных по глубине звуковых планов. Это тоже вписывается в общую линию тембрового развития.

ПРИМЕР 43

3 часть, т. 59-61, редакция Р. Баршя

59 a 3 60 61

Fl. *p*

Ob. *pp*

Eh. *p*

Kl. (B) *p*

Bkl. (B) *f*

Fg. *f*

Hr. (F) 1. 2. *ten.* *sf* *ten.* *sf*
+ +
3. *ten.* *sf* *ten.* *sf*

Trp. (F) m. Dpf. *tr*

VI. I *f* *tr* *pizz.* *arco*
marcato

VI. II *f* *tr* *tr* *marcato*

Br. get. *f* *pizz.* *arco* *tr*

Vc. *f*

Kb. *f*

Важнейшую роль играют у Р. Баршая приёмы, связанные с техникой тембровой модуляции, разработанной прежде всего в творчестве Вагнера и Малера и вслед за тем воспринятой многими композиторами XX века⁴⁷. Часто используются разнообразные тембровые мосты или ненавязчивые предвестники вновь появляющихся тембров. Так, введение трубы с сурдиной в качестве дублирующего инструмента в первом разделе формы (см. примеры 42, 43) подготавливает вторжение труб соло в начальных тактах трио (пример 41). В то же время появление этого соло непосредственно подготовлено крещендирующим тремоло тарелок, на которых играют палочками, в самом первом такте трио — их металлическое звучание превосходит сходный с ними по яркости и резкости звук труб (в особенности близкий тарелкам при исполнении трелей). Вместе с тем это вступление нового ударного инструмента отчётливо маркирует важную грань формы.

Как важнейшие черты, сближающие работу Р. Баршая со стилем Малера, в частности, с его поздними произведениями, хочется отметить гипертрофированность средств оркестровой выразительности и в то же время чрезвычайно тонкое и эффективное использование тембровых особенностей различных инструментов, тщательно продуманную штриховую палитру, позволяющую добиться от оркестра максимальной экспрессии. Необходимо также сказать о подробно разработанном тембровом развитии, выявляющем как интонационное содержание музыки, так и рельеф формы, об общей глубине и многоплановости звучания.

Вместе с тем нельзя не заметить, что Р. Баршай не просто пользуется малеровскими приёмами, а делает это с учётом опыта композиторов XX столетия, таких как Шостакович, Барток, отчасти даже Веберн. Конечно же нельзя сказать, что версия Р. Баршая (или любая другая из существующих) представляет собой точное воспроизведение того, что мог бы сделать сам Малер, но по стилю и, что наверное важнее всего, по яркости выявления интонационного содержания,

⁴⁷ В частности, Альфредом Шнитке, который не только применял эту технику в своих партитурах, но и разрабатывал теорию тембровой модуляции. См. [21; 22].

концепции, музыкальных *смыслов* эта версия представляется в высшей степени адекватной. Может сравнить её с таким явлением, как оперы Мусоргского в инструментовке Шостаковича.

Хочется ещё несколько слов сказать о редакции Д. Кука. При всех её слабых сторонах и спорных моментах её значение трудно переоценить. Не говоря уже об огромной работе, связанной с расшифровкой эскизов, она остаётся решающим шагом на пути к осуществлению замысла Малера. В качестве первой завершённой попытки воссоздания симфонии она важна прежде всего как текстологическое исследование, а неизбежная работа по оркестровке произведения — это уже следующий шаг, который теперь могут осуществить и другие музыканты.

**6. ЧЕТВЁРТАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ.
УКАЗАНИЯ НА ВОЗМОЖНУЮ ИНСТРУМЕНТОВКУ
В РУКОПИСНОЙ ПАРТИЧЕЛЛЕ.
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ МАЛЕРА**

6.1. Рукописные материалы четвёртой части

Нотный текст четвёртой части Десятой симфонии Малер успел записать только в виде четырёхстрочной партитуры (сохранились также листы рукописи, относящиеся к более ранним стадиям работы). При этом указания на инструментовку довольно малочисленны (за исключением окончания части – эпизода, предназначенного, главным образом, для ансамбля ударных инструментов; в этом нестандартно задуманном разделе Малер оставил подробные указания относительно оркестровки).

В целом рукопись представляет собой связный нотный текст, который, однако, несёт явный отпечаток спешки и крайнего эмоционального возбуждения, даже какого-то душевного смятения. Это касается не только известных словесных пометок на титульном листе и на последней странице⁴⁸, но и самого текста, написанного крайне неаккуратным, торопливым почерком.

Результатом такой поспешности стал ряд неопределённостей. Нотный текст в ряде случаев содержит варианты изложения отдельных мотивов и целых построений, местами зачёркнутых или, наоборот, восстановленных после зачёркивания. В некоторых случаях Малер так и не сделал выбор между альтернативными вариантами, очевидно, намереваясь принять решение это уже при работе над партитурным эскизом.

При первом знакомстве с рукописью даже создаётся впечатление, что она не является полной и что текст части изложен не вполне последовательно: в конце второй страницы изложение прерывается, после пробела идёт некая вставка

⁴⁸ См.: [5, с. 411].

(пример 44), а следующая страница содержит лишь несколько тактов музыки (пример 45).

ПРИМЕР 44

4 часть, т. 103-114 и возможная вставка между т. 106 и 107⁴⁹

партичелла (факсимиле), с. II, система 4

место для вставки

103 104 105 106 ↓ 107 108 109 110 111 112 113 114 ↓ вставка

ПРИМЕР 45

4 часть, т. 115-122 (два варианта переходного построения)

партичелла (факсимиле), с. III

⁴⁹ В четвёртой части, как и во второй, встречаются несоответствия в нумерации тактов у Д. Кука и Р. Баршая. Расхождения происходят оттого, что Д. Кук, в отличие от Р. Баршая, счёл нужным выпустить такт, следующий в рукописи Малера за т. 393. Д. Кук мотивирует своё решение тем, что Малер вычеркнул соответствующий такт в аналогичном построении в экспозиции (такт, следовавший первоначально за т. 14). Также Кук удалил такт, следующий в рукописи после т. 549 (по нумерации Баршая – после т. 550), посчитав его идентичным первому такту следующей страницы. См. комментарии Д. Кука к т. 393 и 549 в издании партитуры его редакции [45, с. 175-176]. В случае расхождений мы в тексте и в описаниях нотных примеров приводим двойную нумерацию тактов: сначала по версии Д. Кука, затем в квадратных скобках – по редакции Р. Баршая (в случае совпадения номеров тактов даётся один вариант нумерации, общий для обеих редакций).

По-видимому, Малер не сразу нашёл переход ко второй теме (трио) и, не дописав последние такты предыдущего раздела, перешёл к сочинению трио и следующих за ним разделов. Таким образом, главная тема в рукописи оказалась записана на двух начальных страницах (с. I-II⁵⁰, причём в конце второй было оставлено небольшое количество свободного места, пригодное для записи ещё нескольких тактов музыки). Тему трио Малер начал записывать на следующем листе, причём на нём же выписал и затакт к теме (этой странице был первоначально присвоен порядковый номер III). Примечательно, что гармонически последний такт на с. II практически никак не вяжется с началом темы трио и, в частности, с затактовой нотой этой темы (которая должна прозвучать на последней четверти материала, записанного на с. II).

Малер, очевидно, вернулся к этому фрагменту позднее, когда четвёртая часть в виде наброска была или уже полностью закончена или близка к завершению. Он дописал переходные такты к теме трио, но так как свободное пространство в конце с. II к этому моменту оказалось заполнено небольшой вставкой в текст предшествующего построения⁵¹, этот досочинённый переход пришлось выписать на отдельном листе. Примечательно, что и тут мы встречаем сразу два варианта последних тактов, выписанных один под другим⁵² (пример 45).

Появление дополнительного листа, получившего теперь порядковый номер III, заставило Малера исправить нумерацию следующих листов: с III на IV, с IV на V и т.д. Эти исправления отчётливо прослеживаются вплоть до с. VIII.

⁵⁰ Мы приводим авторскую нумерацию нотных листов. В партителле четвёртой части Малер вёл её римскими цифрами, проставляя их в верхней части листа. Нумерация доведена до с. XI, но при этом включает две десятые страницы (Xa и Xb), т.к. вторая из них – вставка, добавленная уже после завершения основной части партителлы.

⁵¹ Четыре дополнительных такта предполагались между т. 106 и 107. Малер, по-видимому, сомневался в необходимости этой вставки и отметил её знаком вопроса. По этой причине она не фигурирует в расшифровке Д. Кука.

⁵² В окончательный текст Д. Кука вошёл второй из них, приписанный снизу. Р. Баршай в этом случае, как и в отношении вставки после т. 106, разделяет точку зрения Д. Кука и следует его расшифровке текста.

6.2. Строение четвёртой части

Форма четвёртой части (схема 3, с. 124) по своей общей конструкции соответствует обычному плану сонатной формы. Но ей присущи и некоторые нехарактерные для сонаты свойства:

- исключительно сложное строение главной партии;
- характер соотношения двух основных тем, более соответствующий сложной трёхчастной форме с трио (и напоминающий соотношение двух основных тем второй части симфонии);
- периодическое возвращение материала главной партии в основной тональности (в частности, в пределах разработки).

Кода модулирует из e-moll (основной тональности части) и закрепляется в d-moll – это тональность, в которой начинается финал симфонии. Таким образом, форма четвёртой части тонально разомкнута, а кода является одновременно и переходом к следующей части.

Специального внимания заслуживает **устройство главной партии**⁵³ при её экспозиционном изложении. Два развитых мотивно-тематических комплекса образуют в пределах главной партии довольно сложно организованное построение (см. схему формы).

Первый комплекс (на схеме 3 обозначен как **a-1**) включает основное motto этой части (вводное построение), неоднократно возвращающееся позднее, и ряд контрапунктически взаимодействующих мотивов, являющихся основой для дальнейшего развития. В целом этот мотивный комплекс организован как огромный период из трёх предложений, каждое из которых подобно, соответственно, начальной части, середине и репризе простой трёхчастной формы (на схеме этот раздел назван *Hauptsatz*⁵⁴).

⁵³ В схеме формы везде используется обозначение «главная тема» (ГТ), но в тексте, когда речь идёт о проведений в рамках экспозиции и репризы, мы используем для неё и термин «главная партия». То же касается «побочной темы» (ПТ) и «побочной партии».

⁵⁴ Мы прибегаем к немецкоязычным обозначениям разделов *внутри главной партии*, чтобы не возникло путаницы между аналогичными терминами, обозначающими, с одной стороны, главную тему *всей четвёртой части* как

Второй мотивно-тематический комплекс (на схеме 3 – **a-2**) также имеет трёхчастную структуру, но здесь устойчивым участком изложения является как раз второе построение, которое в схеме формы обозначено как *Seitensatz*. Его обрамляют два неустойчивых, модулирующих построения, выполняющие функцию уводящего и возвратного ходов (на схеме – *Gang*).

Наконец, в качестве завершения главной партии, её репризы возвращаются мотивы её основного комплекса (**a-1**) – кратко воспроизводится материал вводного построения и второго предложения *Hauptsatz*. Здесь появляется также новый для этой части элемент, заимствованный из *Purgatorio* – тема из песни Альмы Малер (на схеме обозначен буквой **n**).

На основную сонатную схему в четвёртой части накладывается и другой принцип – общая с первыми двумя частями симфонии конструктивная особенность, основанная на многократном чередовании двух контрастных тем, в данном случае драматической и танцевально-бытовой.

Помимо появления в качестве главной и побочной партий в экспозиции и в репризе, материал двух тем многократно сопоставляется в разработке, а затем в коде⁵⁵. Существенно, что в большинстве случаев при их сопоставлении сохраняется тип контраста. Темы противопоставлены по своему общему характеру музыки: (остродраматическое наклонение в главной – жанрово-танцевальное в побочной). Сохраняется и контраст в отношении структурных особенностей: главной теме как в экспозиции, так и в разработочных разделах примерно в равной степени присущ ходообразный, трудно соотносимый с классическим метрическим восьмитактом тип изложения, а побочная тема, напротив, почти во всех случаях сохраняет свою песенную структуру. Учитывая, что главная тема в большинстве случаев, в том числе и в начале разработки, появляется в основной тональности *e-moll* (что, разумеется, не исключает последующего активного модулирования), а побочная, напротив, проводится в

целое и, с другой стороны, её составные разделы, также являющиеся *относительно друг друга* главной темой (в тексте – *Hauptsatz*) и побочной темой (в тексте – *Seitensatz*).

⁵⁵ В схеме формы тематические сопоставления в рамках разработки и коды не отражены.

различных тональностях, образуется чередование двух тем, напоминающее о сложной трёхчастной форме с трио с повторением частей⁵⁶ (наподобие формы второй части симфонии).

Сверх того, тематическое развитие четвёртой части осложняется постепенным внедрением тематического материала предшествующих частей симфонии. Это, во-первых, мотив из второй части, который был охарактеризован нами как «сомневающийся» (см. примеры 24 на с. 83 и 26 на с.86). Теперь он проникает в мотивно-тематический комплекс побочной темы и при новых повторениях постепенно вытесняет её основные песенно-танцевальные элементы.

Другой мотив – упоминавшаяся тема из песни Альмы Малер, впервые появившаяся в *Purgatorio* (тема n). Она первоначально появляется в рамках главной партии, а затем многократно повторяется и обретает самостоятельное значение, превращается в самостоятельную тему и становится материалом для ряда трагических кульминаций (одна из наиболее сильных – в т. 432-443 [433-444]). Тема эта постепенно начинает соединяться и взаимодействовать и с другими тематическими элементами. Так, в упомянутой кульминации, начинающейся в т. 432 [433], происходит сближение темы n с материалом побочной темы.

⁵⁶ Иначе говоря, форма с несколькими трио, основанными на одном и том же тематическом материале.

СХЕМА 3: четвертая часть (схема формы)

ЭКСПОЗИЦИЯ										переход	РАЗРАБОТКА			РЕПРИЗА			КОДА								
ГТ					ПТ						развив. раздел	эпизод	развив. раздел	ГТ	ПТ, тема n	→	ГТ, тема n	ПТ							
ТОНАЛЬНЫЙ ПЛАН: e					→	g →	→	e →	C			→	e →	C	→	e	H	→	h	D → d					
quasi экспозиция рондо-сонаты										простая трёхчастная форма				период											
мотивно-тематический комплекс a-1 (Hauptsatz)					мотивно-тематический комплекс a-2 (Gang - Seitensatz - Gang)			мотивно-тематич. комплекс a-1 (реприза Hauptsatz: материал 2-го предл. и motto + мотив n)						сопоставл. и развитие материала ГТ и ПТ, темы n			развитие материала ГТ и ПТ			мотивно-тематич. комплекс a-1			мотивно-тематич. комплекс a-2		
начальный период					дополнение и ход		предл.	дополнение и ход		предл. и переход	начальный период	серед.	репр.												
вводн. постр. (motto)	1-е предл.	2-е предл. (серед.)	вводн. постр. (motto)	3-е предл. (репр.)																					
т. 1-4	5-24	25-40	41-44	45-56	57-72	73-82	83-106	107-122	123-137	138-144	145-151	152-165	166-290	291-311	312-379	380-409 [380-410]	410-431 [411-432]	432-443 [433-444]	444-494 [445-495]	495-578 [496-580]					

n – мотив из третьей части симфонии (цитата из песни А. Малер).

В тех случаях, когда нумерация тактов у Д. Кука и Р. Баршая не совпадает, сначала приводятся номера тактов по партитуре Д. Кука, а затем в квадратных скобках – по редакции Баршая.

6.3. Прямые и косвенные указания на инструментовку в рукописи Малера

Возвращаясь к исследованию малеровского манускрипта, отметим некоторые свойства содержащегося в рукописи музыкального материала, чтобы на основании этих наблюдений обрисовать ситуацию, в которую попадает оркестратор четвёртой части и обсудить некоторые пути, позволяющие реализовать замысел Малера насколько возможно достоверно. Мы рассмотрим, какой материал для оркестровки заключён в самой рукописи, какие идеи можно почерпнуть, ориентируясь на стиль и технику оркестрового письма Малера и что неизбежно остаётся на усмотрение редактора.

С первых же тактов четвёртой части в рукописи вырисовывается чрезвычайно любопытный склад фактуры. При изложении главной темы преобладает линейный стиль, причём с переменным количеством голосов (пример 46).

ПРИМЕР 46

4 часть, т. 5-14

партичелла (факсимиле), с. I, система 1

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14



The image shows a handwritten musical score for strings, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is numbered 5 through 14. The notation is dense and complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles, particularly in measures 11-14, where the notation is heavily crossed out with dark ink.

Музыкальная ткань основной темы складывается из взаимодействия различных мелодических линий, тематически и ритмически довольно

самостоятельных. Голоса неожиданно включаются и выключаются, местами они сплетаются в сложный полифонический клубок.

Специфическая особенность голосоведения – широкий диапазон мелодического движения каждой линии, обилие скачков на широкие интервалы. Важной характеристикой является также значительная регистровая разнесённость линий. Так, в начале главной партии (пример 46) можно наблюдать интенсивное развитие мелодических линий с быстрым захватом огромного диапазона. Примечательно, что преобладает унисонное изложение каждой линии, довольно редко появляются октавные дублировки.

Такой тип голосоведения соединяет в себе и экспрессивное мелодическое движение и достаточно полнозвучную вертикаль, которая образуется в результате контрапунктических соединений. На значительном протяжении главной темы гармония очерчена только как сумма таких горизонтальных линий. В других случаях Малер дописывает дополнительные гармонические голоса, например, терцию e^2-g^2 в т. 11, присоединённую к начинающему имитацию звуку c^2 (пример 46).

Иногда они превращаются в тесно расположенный аккордовый слой, который напоминает ещё один «утолщённый» контрапунктирующий голос (пример 47, две нижние нотные строки).

ПРИМЕР 47

4 часть, т. 45-58

партичелла (факсимиле), с. I, система 4

45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58

Подобный тип фактуры – с плотной гармонической основой в более низком регистре и с перекрещивающимися контрапунктами в верхних голосах –

возвращает нас к типу изложения, встречавшемуся в первых частях симфонии, например, в главной теме начального Adagio.

Важно отметить, что гармония почти на всём протяжении рукописи выписана Малером очень определённо. Даже бегло зафиксированных линий (как в примере 46) оказывается достаточно для создания полной картины гармонического движения. Интересно, что в одном из эпизодов (вероятно, в целях как можно более скорой фиксации текста) Малер прибегает к записи гармонии в виде цифрованного баса, как это было принято в музыке эпохи барокко⁵⁷.

ПРИМЕР 48

4 часть, т. 428-431 [429-432]

партичелла, с. IX, система 4

а) факсимиле



б) расшифровка

The image shows a printed musical score. The top staff is a treble clef with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with numbers (4, 2, 6, 4, 3, 4) and other symbols (0, 9) indicating figured bass. The notation is clean and printed.

Центральным вопросом для нас является **инструментовка**. В этом отношении рукопись четвёртой части содержит довольно мало определённых указаний. Однако остаётся возможность ориентироваться на различные косвенные признаки.

Несмотря на то, что наши дальнейшие рассуждения имеют под собой довольно зыбкую фактологическую почву, попытаемся, по причине отсутствия более твёрдых оснований, сделать какие-то выводы из косвенных данных и

⁵⁷ Известно, что Малер был хорошо знаком с техникой исполнения basso continuo. Так, говоря об исполнении сочинений И. С. Баха в Нью-Йорке в 1909 г., он пишет: «Я дирижировал, сидя за спинетом с очень сильным звуком, который “Стейнвей” подготовил специально для этого случая, и импровизировал на нём – совсем как старые мастера» (письмо к П. Хаммершлагу от 19 ноября 1909 г.) [11, с. 662-663].

признаков, полностью сознавая всю их условность и необязательность. Тем самым мы сможем приблизительно обрисовать «условия работы» редактора-оркестратора и ту степень вмешательства в имеющийся малеровский текст, которая требуется при создании оркестровой версии в этой части.

Рассмотрим, какие указания на инструментовку (помимо редких обозначений инструментов) можно тем или иным образом извлечь из рукописи Малера.

Наиболее надёжные и достоверные пометки – те, что касаются артикуляционных и штриховых подробностей. Так, местами в рукописи обозначен дубль-штрих (см. нижнюю строку в последних двух тактах примера 47) и игра глиссандо (первый такт примера 50), что определённо указывает на струнные. В другом случае над одним из голосов встречается обозначение «gest[opft]», очевидно относящееся к валторнам (т. 448 [449]).

Но чаще приходится ориентироваться на такие признаки, как плотность фактуры, используемые регистры, равномерность заполнения вертикали или, наоборот, наличие широких промежутков между голосами, а также на немногочисленные указания динамических оттенков. При этом в отношении предполагаемой плотности и тембровой «сгущённости» фактуры, помимо фактического звуковысотного насыщения вертикали, в какой-то степени можно полагаться даже на такой признак, как характер почерка и нажим пера: более утончённые и изящные линии могут указывать на лёгкое и более прозрачное звучание, более жирное, порывистое и неаккуратное письмо – на плотное и динамичное.

Наконец, необходимо принимать во внимание сам характер тематизма и возможные аналогии с другими произведениями Малера.

К примеру, в главной теме (примеры 46, 47) энергия движения мелодических линий (упругий ритм и экспрессивная интервалика с широкими скачками) требует определённой плотности тембра. Наиболее общее и напрашивающееся решение – соединение струнных с духовыми, поскольку чистое звучание струнной группы не соответствует заявленной ритмической

энергии движения (струнные сделают тему слишком вялой и расплывчатой), а отдельно взятые духовые (даже соединённые в мощные унисоны) при отсутствии pedalных голосов будут звучать чрезмерно камерно, не создадут необходимого общего «резонанса», который даёт ощущение «глубины» оркестрового звучания. Помимо достаточно плотного и мощного звука, унисонное соединение струнных и духовых может подчеркнуть такие свойства темы, как сочетание экспрессии (свойство струнной группы) с общим чётким и жёстким контуром линий (укрепляющие и «сужающие»⁵⁸ звучание струнных духовые инструменты). Вероятно, что таким образом будут инструментованы все тематические голоса, но возможно, что один из них будет исполнен, скажем, только духовыми инструментами – это позволит темброво разделить различные контрапункты, но не повлияет на общий характер звучания.

Подобные предположения перестают быть голословными, если удаётся подкрепить их аналогиями с другими сочинениями Малера. В данном случае существует близкое родство между главной темой четвёртой части Десятой симфонии и главной партией первой части Седьмой симфонии (прежде всего с эпизодом, следующим после ц. 7, см. пример 49).

Сопоставляя две темы, мы можем провести ряд параллелей: это сходный характер тематизма с широкими мелодическими скачками и энергичным ритмом; преобладание двух- и трёхголосия; преимущественно линейно-контрапунктический склад фактуры.

⁵⁸ Более «широкий» звук большой группы струнных обычно образуется за счёт минимальных интонационных расхождений между исполнителями, которые неизбежно возникают при игре на нетемперированных инструментах скрипичного семейства. Эффект интонационно «расширенного» унисона усиливается при использовании интенсивного вибрато. Добавление духовых инструментов (не говоря об очевидном тембровом «укреплении» унисона) сглаживает этот эффект, поскольку в общем звучании появляется отчётливый звуковысотный «центр», воспринимаемый слухом как «основной» и очень конкретный интонационный путь. Это приём настолько действенный, что им иногда пользуются для скрытия интонационных погрешностей струнной группы в технически сложных местах (например, присоединяя к скрипкам в высоком регистре флейты).

ПРИМЕР 49

Седьмая симфония, 1 часть, т. 56-63

56

7

Fl. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$

Ob. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ *sempre ff*

E.H.

Cl. A $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ *sempre ff*

Fag. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$

C. Fag.

Hr. $\frac{1}{3}$ *sempre ff*

$\frac{2}{4}$ *sempre ff*

Trp. I.F.

Pos. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$

Tuba

Pk.

56

I.

VI. II.

Va. *dim.*

Celli

B.

Основа оркестра в теме Седьмой симфонии – струнные, но с различными дублировками (так, в ц. 7 верхний голос исполняют все скрипки и 4 флейты, октавой ниже дублировка у альтов; бас в октавном изложении – виолончели с тремя фаготами, контрабасы с контрафаготом; средний голос – только валторны, местами соединённые с гобоями). Эти дублировки позволяют в рамках определённого тембрового единства достичь особого тембрового оттенка для каждой линии. Важное, хотя практически не влияющее на основной принцип оркестровки *различие* – обилие октавных дублировок в Седьмой симфонии и преобладание чисто унисонного изложения в Десятой.

Более конкретный выбор духовых инструментов для дублировок в теме четвёртой части Десятой симфонии тоже может быть приблизительно определён характером музыкального материала. Самая общая идея состоит в том, что духовые должны придавать унисонам *большую* пронзительность и ни в коем случае не должны смягчать их. Так, в высоком регистре (выше второй октавы) это скорее всего будут флейты (вероятно, несколько в унисон), может быть укрепленные кларнетами или малым кларнетом. В среднем регистре (первая и вторая октавы) – прежде всего трубы, валторны, соединение кларнетов с гобоями (но вряд ли только гобои или только кларнеты), в более низком – тромбоны или низкие кларнеты. Вообще кларнеты скорее могут быть использованы на высоких или низких нотах, где они обладают более ярким звуком, чем в среднем регистре. Маловероятно, что возникнет необходимость в использовании фаготов и гобоев, по крайней мере на их обычных «комфортных» участках диапазона.

Если же говорить о более танцевальных фразах (2-е предложение, т. 28 и следующие, см. пример 50), то здесь, в отличие от начала темы, могут подойти струнные без обострения, т.е. без дублировок, которые здесь не так необходимы (или вообще не нужны); во всяком случае это не должен быть такой же резкий унисон, какой кажется подходящим в начале темы.

ПРИМЕР 50

4 часть, т. 28-31

партичелла, с. I, системы 1-2 (расшифровка рукописи)

Помимо сопоставления с близкими по характеру фрагментами других сочинений Малера, могут оказаться полезными сравнения с оркестровкой предшествующих частей Десятой симфонии. К примеру, в тех фрагментах, где имеется соединение унисонных линий с самостоятельным гармоническим «слоем», возникают аналогии с фактурой и оркестровкой первой и второй частей. В них в большинстве случаев Малер поручает гармонию медным инструментам – тромбонам, иногда соединённым с валторнами и с низкими струнными, а унисонные линии поручает инструментам, сравнительно однородным в тембровом отношении (см. примеры 4, 11, 13, 20б, 25). Логичное решение – использовать этот принцип и в четвёртой части, например, во фрагменте, приведённом в примере 47.

Существуют аналогии и для побочной темы четвёртой части. Прежде всего нужно сказать о её очевидной связи с трио второй части. Это не только общий характер движения и сходство фактуры, но и непосредственное мотивное родство: во вторую тему четвёртой части проникает «сомневающийся» мотив из трио второй (ср. фрагмент из второй части, приведённый в примере 20б, и один из эпизодов четвёртой в примере 48).

Сходным является не только облик самих тем, но и характер их соотношения с главными темами соответствующих частей (сопоставление драматического и жанрово-бытового)⁵⁹.

Более элементарно устроенная и сравнительно разреженная фактура, контрастный по отношению к главной теме характер музыки, значительно менее энергичный, явные ассоциации с бытовыми танцевальными жанрами и довольно ясно ощущающийся насмешливо-скептический оттенок этой танцевальности, а также и сопоставление с характером и инструментовкой трио второй части – всё это позволяет говорить о необходимости отличного от основной темы темброво-оркестрового решения. Скорее всего, это должно быть сольно-ансамблевое музицирование, которое будет резко противопоставлено туттийному драматическому звучанию главной темы.

Из всего сказанного здесь видно, что даже не слишком богатая непосредственными указаниями на инструментовку рукопись позволяет достаточно определённо представить тембровый облик этой музыки, хотя бы в его основных чертах. Нужно отметить, что нами были рассмотрены только доводы умозрительного характера. Но нельзя забывать, что процесс постижения замысла композитора на основе нотного текста опирается и на интуитивное восприятие материала. Так что при условии глубокого вникания в стиль композитора, освоения его языка, музыкальной лексики, стиля и техники оркестровки можно надеяться, что соединение логических выводов и интуитивного постижения интонационного содержания музыки позволит дать достаточно адекватную оркестровую реализацию авторского замысла.

Однако, если мы можем более или менее достоверно представить себе тембровый облик обеих тем, то в отношении по крайней мере двух существенных аспектов работы приходится больше полагаться именно на интуитивное

⁵⁹ Вторая и четвёртая части вообще представляют собой симметричные участки концентрически построенного цикла Десятой симфонии. Отсюда происходят многие сходные черты их облика, как в целом, так и в ряде подробностей. Однако не нужно забывать, что помимо кругообразного (или спиралеподобного) концентрического принципа цикл симфонии пронизывает и общее поступательное движение, вектор которого в эмоциональном отношении можно определить как всё усиливающееся отчаяние и ужас перед неизбежным (это движение прекращается только ближе к окончанию финала). В этом отношении четвёртая часть симфонии, конечно, намного более мрачная и смятенная, чем вторая. Следовательно, и выразительные средств, в том числе и тембровые, не могут быть в этих двух частях совершенно аналогичны.

постижение замысла сочинения и мастерство оркестратора. Это, во-первых тембровое развитие на протяжении части, и во-вторых, артикуляция музыкальной формы средствами оркестра.

Однако и здесь существуют определённые ориентиры.

Поскольку четвёртая часть симфонии, также как первая и вторая, построена на принципе многократного чередования двух контрастных тем, одной из главных задач становится изменение оркестрового облика тем при ряде повторений.

Поскольку оркестровка является одним из многих средств реализации и конкретизации замысла композитора, можно предполагать, что оркестровые силы действуют совокупно с прочими выразительными средствами и имеют с ними тесную связь, некое общее направление развития. Если принять этот тезис, можно определить те или иные тенденции развития для каждой из двух основных тем части и попытаться при работе над партитурой оказать «поддержку» этим тенденциям чисто оркестровыми средствами.

Примечательно, что на протяжении всей части Малер лишь однажды прибегает к однополосной записи повторяющегося фрагмента (т. 455-504 [456-505]), в остальных случаях довольно тщательно фиксируя изменения при возвращении материала. Благодаря этому мы можем получить достаточно определённое представление о «судьбе» обеих основных тем.

Очевидное направление варьирования главной темы (если не говорить о возвращении её фрагмента в коде) – всё более плотное и концентрированное изложение, то, что обычно обозначают словом «динамизация». По форме она становится всё более компактной и сжатой, а её гармония – более неустойчивой и острой (если в первом проведении преобладали трезвучия или их обращения, то в репризе господствуют септаккорды). При этом Малер не забывает при каждом возвращении темы писать обозначение *fortissimo*. Очевидно, что и оркестровка при возвращениях темы должна изменяться в сторону обострения, уплотнения и динамизации.

При повторениях второй темы на первый план выходит другая тенденция. При её новых появлениях постепенно меняется соотношение двух мотивно-

тематических элементов – основной песенно-танцевальной темы и «мотива сомнения» из второй части симфонии. Танцевальная тема характеризуется непрерывным и связным мелодическим движением и, несмотря на потенциальную возможность гротескного или пародийного освещения, обладает поначалу отчётливо выраженной лирической окраской. Мотив из второй части, напротив, приносит в музыку дробность, иногда переходящую в ощущение нерешительного «топтания на месте», скрытую нервозность и какой-то неприятный «недоброжелательный» оттенок.

Важно отметить, что если при первом проведении второй темы этот мотив незаметно запрятан в контрапунктирующем голосе (см. т. 135-137), то в следующих он постепенно выходит на первый план, а в коде окончательно замещает танцевальную тему. Фактура же вместе с тем понемногу «опустошается», танцевальные фигурации сменяются отдельными аккордами или даже только тонико-доминантовыми басами. Характер изложения «иссушается» и приближается к совершенно необычному заключительному разделу коды, который предназначен, главным образом, для ансамбля ударных инструментов: литавр, тарелок и двух различных больших барабанов (обычного и засурдиненного, который появляется в последнем такте⁶⁰). Возникает впечатление, что музыкальная тема, утратив сначала полнокровную теплоту фактуры, а затем и звуковысотность, почти полностью «разложилась», лишилась своей звуковой «плоти» и остался лишь её ритмический «скелет».

В этом русле, по-видимому, может быть реализовано и оркестровое развитие – если с первого проведения темы используется ансамблевое письмо с участием сольных тембров, то при повторениях, очевидно, этот ансамбль будет модифицироваться от кантиленного звучания в сторону более сухого, цепкого и характерного, будет постепенно «истощаться» к концу, чтобы в коде превратиться в окончательно «иссохший» ансамбль с преобладанием ударных инструментов.

⁶⁰ Он обозначен Малером как «vollständige gedämpfte Trommel». Как уже было сказано выше, оркестровка этого эпизода подробно расписана в партителле.

6.4. Воспроизведение оркестрового стиля Малера в редакции Р. Баршя

Изложенные в предыдущей главе идеи и доводы могут служить ориентирами при оркестровке. Но вслед за проблемой рационального и интуитивного *постижения* авторского замысла встаёт проблема его *выполнения*, реализации почерпнутых из рукописи интонационно-семантических представлений в виде конкретной оркестровой партитуры. И здесь одним из условий достижения адекватного звучания является умение воспроизвести оркестровый стиль Малера и его технику оркестровки.

Мы рассмотрим этот вопрос на материале оркестровой версии Р. Баршя, так как его партитура содержит более яркие примеры воспроизведения стиля Малера, чем версия Д. Кука.

Напомним о некоторых характерных чертах оркестрового письма Малера⁶¹, причём обратим внимание именно на те свойства, которые не заложены непосредственно в фактуре и голосоведении и которые, следовательно, должны быть «додуманы» (или «дослышаны») оркестратором Десятой.

Одна из наиболее общих характеристик, которая может быть применена к оркестровой «манере» Малера, в особенности в последний период творчества – это поразительная интенсивность тембровой жизни, насыщенность партитуры оркестровыми «событиями»⁶², которые сопровождают жизнь каждого построения и даже отдельного звука. Малер пользуется оркестровыми ресурсами для того, чтобы поддержать и подчеркнуть повороты музыкального «повествования» на самых разных уровнях – от формообразующего до контроля «поведения» отдельного аккорда или даже звука.

В поздних произведениях стремление к контролю над артикуляцией и желание обеспечить правильную фразировку заставляют Малера прибегать к

⁶¹ Ниже приводится достаточно сжатый перечень свойств оркестрового стиля Малера, причём в большинстве случаев мы не ссылаемся на конкретные примеры из его сочинений. Более полный и тщательный анализ оркестрового письма композитора с многочисленными примерами легко найти в монографии И. Барсовой [5, с. 479-530].

⁶² В меньшей степени это относится к медленным частям, где неспешному темпу развёртывания темы соответствует менее интенсивное тембровое развитие.

экстраординарным средствам, вроде соединения *ricochet'a* у первых скрипок *pianissimo* с игрой *frullato* у четырёх флейт *piano* на каждом звуке мелодической линии в финале Седьмой симфонии (2 такта перед ц. 265).

Чрезвычайно интенсивными становятся также тембровые модуляции на протяжении каждой линии, что позволяет Малеру путём изменения тембровой окраски отдельных звуков или мотивов высветить все изгибы и повороты фразы. При этом часто можно наблюдать несовпадение тембровых изменений с границами синтаксических построений в масштабе периода или темы, хотя более крупное членение музыкальной формы, напротив, подчёркивается средствами оркестра: возобновление темы может сопровождаться возвращением её узнаваемого тембрового облика либо оркестровым событием, резко отграничивающим новое построение от предшествующего.

Тенденция к полифонизированному складу фактуры, тематической и семантической насыщенности каждого фактурного слоя или голоса заставляет Малера заботиться и о выпуклом тембровом соотношении линий и пластов, добиваться достаточно контрастного звучания всех фактурных элементов, благодаря чему их можно членораздельно воспринимать даже при большом количестве тематически значимых голосов. Такое слуховое расчленение фактуры тоже может иметь различные градации: от достаточно тонких тембровых различий внутри единого тембрового комплекса до полной тембровой независимости голосов, воспринимающихся при слушании настолько «раздельно», что их вертикально-гармоническое соотношение чуть ли не полностью теряет своё значение.

Кроме того, противопоставление более «цельной» и единой оркестровой фактуры, с одной стороны, и оркестровой ткани, состоящей из темброво независимых элементов, с другой, становится для Малера одним из средств контраста, и может быть использовано, в частности, как средство подчёркивания граней формы.

С этими же свойствами связано и сосуществование двух «формаций» оркестра Малера – сверхоркестра огромного состава и почти камерного ансамбля солирующих инструментов.

Практически все эти свойства малеровского оркестрового стиля мы находим в партитуре Р. Баршай.

Рассмотрим, какие приёмы Баршай использует при оркестровке начальных тактов первой темы.

Выше мы отмечали, что фактура этой темы образована соединением нескольких развитых и сравнительно самостоятельных мелодических линий и что гармонические голоса вписаны Малером только в отдельных тактах (см. пример 46). Остродраматический характер музыки требует, в частности, событийной насыщенности партитуры и достаточно интенсивного развития. Достичь этого можно, либо прибегая в той или иной степени к досочинению, либо путём тщательной темброво-артикуляционной разработки материала. В идеале задача оркестратора состоит в том, чтобы, как можно меньше прибегая к *дописыванию* голосов, получить насыщенное и интенсивное звучания; в тех же случаях, когда в фактуре ощущаются пробелы, необходимо извлекать дополнительные голоса (например, педали) из уже имеющейся фактуры.

Р. Баршай местами прибегает к добавлению гармонических голосов, однако делает это с большой аккуратностью. Так, в т. 8-10 он счёл необходимым добавить гармонические ноты в первой и второй октавах (их можно проследить по партиям 2-го и 3-го кларнетов, валторн и труб, пример 52). Причиной этого стал, вероятно, огромный разрыв между вторым и третьим голосами, наметившийся в т. 8 и увеличивающийся в двух следующих (см. пример 46). Заслуживает внимания момент появления педальных нот в т. 8: e^2 и fis^2 задерживаются в фактуре у кларнетов и труб с сурдинами как акустический след соответствующих мелодических звуков второго голоса, причём первоначально участвующие в исполнении этой мелодии второй и третий кларнет в буквальном смысле «останавливаются» на этих нотах, создавая эффект резонанса, превращающегося в педаль. Только после такого незаметного введения новой

фактурной функции к этой секунде присоединяются дополняющие её новые гармонические голоса валторн и труб.

Дополнения в фактуре требовал также т. 6, фактически не содержащий интонационно значимого мотива: обе заключённые в нём мелодические фигуры имеют затактовый характер, то есть относятся, по существу, к мотиву следующего такта, а на сильной доле мы видим в рукописи лишь четвертную паузу. Таким образом, 6-й такт воспринимается как «провал», поскольку для начального участка столь драматического музыкального высказывания нет ничего более неуместного, чем неожиданное молчание в середине фразы.

Д. Кук в своей партитуре заполнил этот такт арпеджированной фигурой у виолончелей, фаготов и бас-кларнета:

ПРИМЕР 51

4 часть, т. 6-7, редакция Д. Кука (партии бас-кларнета, фаготов и виолончелей)

4 Fag., Bkl.

V-c.

ff

ff

Р. Баршай (см. пример 52) воспользовался этой идеей Кука, но развил её таким образом, что арпеджио превратилось из обычной гармонической фигурации в микроцитату из первой части «Песни о земле» (воспроизводится фигура фаготов, бас-кларнета, виолончелей и контрабасов, звучащая в ц. 1, см. пример 53). Различие лишь в том, что в «Песни о земле» арпеджио идёт по звукам *e-moll'*ного секстаккорда, а здесь – по трезвучию. Примечательно, что Баршай сохранил даже распределение начальных звуков между басовыми и «контрабасовыми» инструментами: первые три ноты удвоены контрафаготом, также как в «Песне о земле» три начальные ноты играют контрабасы.

ПРИМЕР 52 (окончание примера на следующей странице)

4 часть, т. 1-19 (редакция Р. Баршя)

Allegro pesante (ganze Takte, nicht zu schnell)

1. kleine Flöte
1.2.3. Flöte
1.2.3. Oboe
1. Englischhorn
1. kleine Klarinette in Es
1. Klarinette in B
2.3.
1. Bassklarinette in B
1.2.3.
Fagott
4.
1.2.
Horn in F
3.4.
Kornett in Es
1.2. (C)
Trompete
3.4. (B)
Tenorhorn in B
1.2.
Posaune
3.4.
1. Pauken
2. Pauken
1. Xylophon
kleine Trommel
Becken
große Trommel
1.2. Harfe
Violinen I
Violinen II
Bratschen
Violoncelli
Kontrabässe

Allegro pesante (ganze Takte, nicht zu schnell)

*) Dem Kornettspieler wird empfohlen, diesen Takt im Stehen zu spielen und sich erst nach dem Einsatz der Streicher (Takt 5) wieder zu setzen.

[Корнетист должен исполнить этот такт стоя

и со вступлением струнных в т. 5 снова сесть]

- 1.kl.Fl.
- 1.2.3. Fl.
- 1. Ob.
- 2.3.
- 1. Eh.
- 1.kl.Kl. (Es)
- 1. Kl.(B)
- 2.3.
- 1.Bkl. (B)
- 1.2.3.Fg.
- 1.2. Hr.(F)
- 3.4. Hr.(F)
- 5.6.
- 1.(C) Tpt.
- 2.(C) Tpt.
- 3.4.(B) Thr.(B)
- 1.2. Pos.
- 3.4.
- 1.Xyl.
- kl.Tr.
- 1.Hf.
- 2.Hf.
- VI. I
- VI. II
- Br.
- Vc.
- Kb.

The musical score for page 141 includes the following instruments and parts:

- 1.kl.Fl.:** Flute 1, starting at measure 10.
- 1.2.3. Fl.:** Flutes 2, 3, and 4, starting at measure 10.
- 1. Ob.:** Oboe 1, starting at measure 10.
- 2.3.:** Oboes 2 and 3, starting at measure 10.
- 1. Eh.:** English Horn, starting at measure 10.
- 1.kl.Kl. (Es):** Clarinet in E-flat, starting at measure 10.
- 1. Kl.(B):** Clarinet in B-flat, starting at measure 10.
- 2.3.:** Clarinets 2 and 3, starting at measure 10.
- 1.Bkl. (B):** Bass Clarinet in B-flat, starting at measure 10.
- 1.2.3.Fg.:** Bassoons 1, 2, and 3, starting at measure 10.
- 1.2. Hr.(F):** Horns in F, parts 1 and 2, starting at measure 10.
- 3.4. Hr.(F):** Horns in F, parts 3 and 4, starting at measure 10.
- 5.6.:** Horns in F, parts 5 and 6, starting at measure 10.
- 1.(C) Tpt.:** Trumpet in C, part 1, starting at measure 10.
- 2.(C) Tpt.:** Trumpet in C, part 2, starting at measure 10.
- 3.4.(B) Thr.(B):** Trombones in B-flat, parts 3 and 4, starting at measure 10.
- 1.2. Pos.:** Trombones 1 and 2, starting at measure 10.
- 3.4.:** Trombones 3 and 4, starting at measure 10.
- 1.Xyl.:** Xylophone, starting at measure 10.
- kl.Tr.:** Kettledrum, starting at measure 10.
- 1.Hf.:** First Harp, starting at measure 10.
- 2.Hf.:** Second Harp, starting at measure 10.
- VI. I:** Violin I, starting at measure 10.
- VI. II:** Violin II, starting at measure 10.
- Br.:** Viola, starting at measure 10.
- Vc.:** Violoncello, starting at measure 10.
- Kb.:** Kontrabaß, starting at measure 10.

Key performance instructions and dynamics include:

- 1. (offen):** First reed instrument.
- 3 (offen):** Third reed instrument.
- a2, Schalltr. auf!:** Second reed instrument, sound effect.
- (o Dpf.):** Oboe drum.
- m. Dpf.:** Medium oboe drum.
- Solo:** Solo performance.
- Solo marcato, stark hervortretend:** Solo performance, marked, strongly prominent.
- Dpf. ab:** Oboe drum stop.
- o Dpf.:** Oboe drum.
- am Frosch:** At the frog (violin).
- ganzer Bogen!:** Full bow (violin).
- get:** Gethraut (violin).
- arco:** Arco (violin/cello).
- ten.:** Tenuissimo (violin/cello).
- pizz.:** Pizzicato (violin/cello).

Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *dim.* (diminuendo).

виолончелей с тематически важным голосом в т. 7 (Кук, наоборот, превращает арпеджио в затакт к нему, поручая обе фигуры виолончелям). Вместо этого ради «конкретизации» движения фаготов, которые могут звучать несколько «смазанно» в таком низком регистре, добавлены две арфы, играющие у деки (то есть особенно чётким звуком).

В этом же фрагменте (пример 52) можно найти образцы темброво-артикуляционного насыщения мелодических и гармонических элементов фактуры. В т. 8-9 гармонические звуки не просто «тянутся», а наполняются внутренней «вибрацией» благодаря тому, что некоторые из них удвоены тремоло ксилофона, а другие даны в виде триольных репетиций у засурдиненных труб в соединении с малым барабаном. И то, и другое имеет явные аналогии в партитурах Малера (см., например, партии кларнетов *in B* и трёх труб в т. 2 приведённого здесь фрагмента из «Песни о земле», пример 53). Эти случаи и у Малера, и у Баршай по своему значению выходят за пределы фактурного развития гармонии. Здесь речь может уже идти о преобразовании в оркестровой партитуре гармонической функции в темброво-артикуляционную, о постепенной «эмансипации тембра» как самостоятельного компонента музыки и обогащении тембровой палитры за счёт широкого использования артикуляционных возможностей оркестровых инструментов, о процессах, столь важных для оркестровой музыки XX века.

Ещё более интересный случай мы можем наблюдать в т. 13 (пример 52). В эскизе Малера мы видим только протянутую на весь такт сексту a^1-fis^2 (пример 46, т. 13, второй и третий нотоносцы сверху). Здесь ощущается необходимость как-то сгладить видимую остановку движения. Д. Кук прибегает к досочинению движущейся по F-dur'ному секстаккорду фигуры в басу. Баршай поступает иначе. Он протягивает до начала такта звучавшие до этого педальные ноты c^2-e^2 у третьей и четвёртой труб, но главное – разрабатывает каждый из звуков сексты таким образом, что этот такт оказывается чуть ли не с избытком насыщен чисто оркестровыми событиями. Вступление верхней ноты у первых скрипок, трёх флейт, трёх гобоев и кларнета, второй трубы (с сурдиной), а также

октавой выше у флейты пикколо подчёркнуто *sforzando* у альтов, унисоном двух арф (игра у деки) и ксилофоном (последний играет октавой выше, вместе с пикколо). При этом ксилофон в течение такта играет *tremolo* на *diminuendo*, а альты тремолируют на *crescendo*. Одновременно на второй четверти снимается труба, в результате чего комплексный унисон духовых меняет свою окраску. Наконец, если деревянные духовые ровно тянут свой звук, то скрипачам предписана игра со сменой смычка на долгой ноте, что неизбежно даёт эффект разрежения звука при движении к концу смычка в первой половине такта и уплотнения на последней четверти, при движении к колодке. Таким образом, в рамках единственного звука мы получаем сложное соединение тянущихся, коротких акцентированных, нарастающих и затухающих тембровых компонентов.

Но это далеко не всё, потому что артикуляционную разработку получает и второй звук (a^1), причём Баршай пользуется здесь совсем другими средствами: начало тянувшегося звука (вторые скрипки и первая труба без сурдины) тоже акцентируется двумя арфами, а дальше звук разрабатывается путём репетиций восьмыми у закрытых валторн, которые должны играть раструбом вверх (снова напоминание о начальных тактах «Песни о земле» – см. репетиции у труб с сурдинами в т. 2). Так два звука малеровской сексты «проживают» в этом такте две различные судьбы.

Это пример столь характерного для Малера явления, получившего в литературе наименования «тембровой модуляции». Но не менее типично использование этого приёма на протяжении целой мелодической фразы.

Мы не будем ссылаться на бесчисленные и широко известные случаи применения этой техники у самого Малера, а лишь приведём один из характерных образцов такой инструментовки в партитуре Р. Баршай. В примере 54 приведены только те инструменты, которые участвуют в исполнении дублированного терциями мелодического голоса.

ПРИМЕР 54

4 часть, т. 184-191, редакция Р. Баршая (часть голосов опущена)

Хорошо видно, что основным тембровым компонентом является соединение пары гобоев со струнными, причём сначала их дублируют солирующие виолончель и альт, затем только виолончель и в конце фразы – первые и вторые скрипки. Кроме того, несколько нот в т. 186 альт и виолончель исполняют без гобоев. Но в то же время отдельные мотивы и мелодические «повороты» подчёркиваются добавочными дублировками либо у двух флейт, либо у первого и второго кларнетов⁶³, либо у малого кларнета и третьего кларнета (в конце фразы соединяются все названные духовые инструменты). Флейты также

⁶³ В т. 187 первый и второй кларнетены ненадолго переключаются на дублирование другой пары голосов (в примере этот мотив не приведён). Это – образец переменности партитурных функций, опять же типичного для Малера приёма оркестровки.

оказываются соединительным тембровым «мостиком» при переходе от струнных к гобоям в т. 187 и при вступлении скрипок в т. 189.

Такой способ инструментовки одновременно обеспечивает и непрерывное тембровое развитие (что особенно важно при повторяющихся мотивах), и выпуклую артикуляцию различных мелодических оборотов, и непрерывность, цельность фразы (в т.ч. посредством возможности цепного дыхания у духовых).

Существенным аспектом является также то, что разная степень интенсивности этих приёмов становится одним из средств артикуляции музыкальной формы. Один из примеров разграничения разделов, в т.ч. с путём снижения интенсивности использования средств тембрового развития – начало побочной партии (т. 123, пример 55). Здесь на короткое время устанавливается неизменный темброфактурный облик темы, без каких-либо экстраординарных приёмов развития.

Важнейшим свойством малеровского стиля, воспринятым и воспроизведённым Р. Баршаем, является также принципиальная неповторяемость материала, причём как в малом масштабе, так и на уровне крупных построений.

Случаи, повторения сходных мотивов в изменённой оркестровке можно найти выше (пример 54). В крупном же масштабе принцип неповторяемости связан, прежде всего, с видоизменением тембрового облика основных тем при их повторном появлении.

Мы проследим основные этапы преобразования побочной, танцевальной темы. Её первое появление отличает простота и необычная для этой части прозрачность оркестровки (пример 55, т. 123 и следующие).

Начальное построение (т. 123-127) инструментовано с использованием всего четырёх оркестровых партий, что выглядит достаточно скромно в сравнении с громадными оркестровыми силами, занятыми в исполнении главной партии.

ПРИМЕР 55

4 часть, т. 123-129, редакция Р. Баршя

Plötzlich innerhalten und dann im Stille eines ruhigen Ländlers fortfahren

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for 1. Fl., 1. Ob., Kl.(A), 2.3., 1. Bkl.(B), 1., Fg., 2.3., 1. Pos., and 1. Hf. The second system includes parts for VI. I, VI. II, Br., Vc., and Kb. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Clarinet (A) part features a *Solo espr.* (Solo expressive) section with a melodic line. The Viola part also features a *pizz.* (pizzicato) section. The score concludes with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final notes.

Несмотря на такую сравнительную камерность изложения, пока ещё не приходится говорить о специфически ансамблевой инструментовке. Соединение струнных с кларнетовой фигурацией даёт сбалансированный, ровный тембровый комплекс, обладающий мягкостью, кантиленным характером и присущей струнной группе теплотой звучания.

При следующем проведении темы (в рамках разработки) активизируется «сомневающийся» мотив. Р. Баршай сопровождает это событие обновлением тембрового облика: верхний из мелодических голосов вместо скрипок исполняет певучая, но холодная флейта, а аккомпанирующая фигура передаётся сухо и компактно звучащему ансамблю щипковых инструментов: гитаре, арфе (игра у деки), играющим *pizzicato* вторым скрипкам, альтам и солирующему контрабасу (пример 56).

В репризе аналогичный фрагмент, завершающий проведение темы (т. 424 [425] и следующие), звучит ещё более разреженно: «сомневающийся» мотив на этот раз не соединяется с танцевальным контрапунктом, а оказывается господствующим тематическим элементом, а сухому и колючему ансамблю щипковых инструментов некоторое время противостоит лишь одна солирующая скрипка (пример 57).

Ещё более высушенный тембровый облик этот материал приобретает в т. 495-504 [496-505], где басовые звуки аккомпанемента (начиная с т. 498 [499]) исполняет солирующий контрабас *pizzicato*, а «аккорды» на слабых долях (уже переставшие быть аккордами) играют литавры и бубен. Здесь уже безраздельно господствует ансамблевая манера звучания, участие инструментальных групп полностью исключается – весь эпизод исполняется несколькими солистами (тромбон, туба, скрипка соло, контрабас соло, английский рожок, треугольник, бубен и литавры).

ПРИМЕР 56

4 часть, т. 257-264, редакция Р. Баршя

257 *etwas zögernd*

1. Fl. *poco f*
poco f

1.2.3. Ob. 1. *p* 3. nimmt Eh.

1. Eh. 2. *p* 3. *p*

1. kl. Kl. (Es) 3

1. Kl. (B) 3

2.3. *p* *cresc.*

1. Bkl. (B) *a2 p cresc.*

1.2. Fg. *p cresc.*

1.2. Hr. (F) 1. offen + + + *p* *poco f*

1. Tpt. (C) o.Dpf. *leggiere* *p*

1. Hf. p.d.t. *p*

Git. *f*

1. Solo VI. I *etwas zögernd* *f* *pp*

die anderen *)

VI. II *pizz.* *p* *pizz.*

Br. alle. zus. *mp* *cresc.* *p* *pizz.*

Vc. *p cresc.* *frisch hervortretend* *mf*

Kb. arco 1. Solo, *pizz.* *p*

p cresc.

*) Glissando mit dem 1. Finger auf der G-Saite bis cis.

ПРИМЕР 57

4 часть, т. 424-429 [425-430], редакция Р. Баршя

2.3. Kl. (B) *f* *a 2*

Bkl. (B) *p*

1.2. Hr. (F) *p*

Git. *f espressivo* *a 2, p. d. t.*

1.2. Hf. *cresc.*

Vl. I *1. Solo* *poco f*

Vc.

Kb. *1. Solo pizz.* *poco f* *p* *cresc. poco a poco* *arco*

После такого целенаправленно проводимого процесса изменения тембрового облика темы, в особенности всего, что связано с «сомневающимся» мотивом, указанное Малером преобладание ударных инструментов в коде кажется естественным и хорошо подготовленным завершением этого процесса (пример 58).

ПРИМЕР 58

4 часть, т. 557-578 [559-580], редакция Р. Баршя

1.Kl.(B) *pp*

1.Pk. *p*

2.Pk.

Bck. mit Pk.-Schlägel *p*

Bck. und gr.Tr. (von einem geschlagen) *p*

1.Hf. *p*

559 Br. nicht get. col legno *pp*

Vc. *pp*

Kb. pizz. 0 *p*

566 1.Bkl.(B) *p*

1.Pk.

2.Pk.

T.-t.

Bck. mit gr.-Tr.-Schlägel *p*

Bck. und gr.Tr.

574 1.Kfg. *pp*

Gr.Mtr. vollständig gedämpft (entfernt aufgestellt)

Bck. und gr.Tr. *f*

attaca subito

Вряд ли стоит подробно останавливаться на ещё одном воспроизведённом Р. Баршаем важнейшем свойстве оркестра Малера – соединении ресурсов огромного оркестрового аппарата и камерно-ансамблевой манеры письма, и в частности, на сопоставлении этих двух стилей оркестровки для достижения сильнейших контрастов и использовании их как мощного средства, позволяющего артикулировать форму. Достаточно сравнить любой приведённый выше фрагмент главной партии с любым проведением побочной темы. На наш взгляд, рассмотренные фрагменты партитуры достаточно ярко иллюстрируют этот тезис.

7. ПЯТАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ.

МОТИВНЫЕ СВЯЗИ.

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ РУДОЛЬФА БАРШАЯ

7.1. Рукописные материалы пятой части

Финал симфонии, также как и четвёртую часть, Малер закончил только в виде четырёхстрочной партителлы. В отношении полноты текста всё, что было сказано ранее о партителле четвёртой части, в общем соответствует рукописи пятой. Однако текст финала записан в целом несколько подробнее. Это касается и проработки голосоведения, и динамических оттенков, и инструментовки.

Малер тщательно обозначил некоторые особо важные и необычные детали оркестровки, в особенности подробно разметив медленное вступление и область генеральной кульминации. В частности, в эскизе указаны такие значимые моменты оркестрового плана, как:

- соло большого барабана и соединение двух контрафаготов в начале части (см. пример 59);
- валторновая реплика в т. 8 и соло флейты, начинающееся в т. 29;
- передача флейтовой темы скрипкам при её повторении в *H-dur* (т. 44);
- кардинально изменённая инструментовка вступительной темы из первой части, которая появляется сразу после кульминации финала (замена струнных инструментов на медные, т. 248).

Вероятно, Малер считал нужным отметить наиболее неординарные оркестровые идеи или инструменты, которые в тот или иной момент определяют своим тембром саму окраску и семантику темы. Возможно, что инструментовка эпизодов более «обыкновенного» характера (прежде всего к ним можно отнести энергичные драматические разделы финала) казалась ему достаточно очевидной или даже «стандартной» для его стиля и поэтому не фиксировалась.

Партичелла финала содержит очень немного *вариантов* нотного текста, за одним, но существенным исключением – кода, начиная с т. 299, записана в виде двух версий, имеющих сходное интонационное содержание и структуру, но отличающихся модуляционным планом. Первоначально завершающий медленный раздел (в т.ч. музыка, в окончательном варианте начинающаяся в т. 315) был написан в тональности *B-dur*, но затем Малер принял решение изменить тональный план и завершить симфонию в *Fis-dur*, то есть в основной тональности первой части. Для этого он сочинил модулирующую из *B-dur* в *Fis-dur* вставку (т. 299-314, которых в первоначальном варианте не существовало) и перетранспонировал в *Fis-dur* весь ранее написанный материал завершающего раздела (т. 315-400).

7.2. Строение пятой части и развитие интонационной фабулы

Форма финала построена очень отчётливо, хотя в подробностях её устройства можно найти много необычного (см. схему 4, с. 168). В крупном плане она состоит из трёх разделов: медленного начального, обозначенного Малером как «вступление» («Einleitung»), быстрого драматического и развёрнутой медленной коды на материале флейтовой темы из вступления.

Финал симфонии оказывается узловым пунктом в развитии интонационной фабулы Десятой симфонии. Здесь сталкиваются и взаимодействуют тематические элементы всех предшествующих частей, находят разрешение завязавшиеся ранее мотивно-тематические связи. Практически весь тематизм финала тесно связан с материалом предшествующих частей, причём здесь почти дословно повторены трагические кульминационные моменты первой, третьей и четвёртой.

Вступление включает два мотивно-тематических комплекса. Первый складывается из четырёх основных элементов: ударов большого барабана; восходящей гаммообразной темы в басах (в примере 59 и в схеме формы обозначен как мотив *a*); кратких терцовых мотивов (в примере 59 – мотив *b*); нисходящей темы *n*.

Все элементы, за исключением ударов барабана, происходят из третьей части симфонии. Мотивы *a* и *b* – из основной темы *Purgatorio* (см. пример 60), а мотив *n*, многократно встречавшийся также и в четвёртой части симфонии – из среднего раздела (тема из песни Альмы Малер; во введении к финалу тема появляется в облике, близком к тому варианту изложения темы, который приведён в примере 39 на с. 109).

ПРИМЕР 59

5 часть, т. 1-17

партичелла, с. 1, системы 1-2 (расшифровка рукописи)

The musical score for Example 59 consists of three systems. The first system is labeled 'Einleitung' and 'sf'. The second system is labeled '2 Hr. schnell' and 'schnell'. The third system is labeled 'Lan' and 'sf'. The score is divided into three sections labeled 'a', 'b', and 'n' with brackets above the staves. A circled note is visible in the second system of the 'n' section.

ПРИМЕР 60

3 часть, т. 3-13

верхний голос

The musical score for Example 60 is a single staff in 2/4 time. It features a melodic line with various intervals and dynamics. The score is divided into six sections labeled 'b', 'b', 'a', 'b', 'a', and 'b' with brackets above the staff. A circled note is visible in the first section.

В завершении первого раздела вступления в т. 28-29 тема *n* слегка трансформируется: затактовая секунда заменяется на восходящую септиму. Тем самым готовится переход ко второму разделу вступления (пример 61).

ПРИМЕР 61

5 часть, т. 28-29 (гармонические голоса опущены)



Примечательно, что звук g^1 после скачка не просто переходит в следующий звук мотива, а задерживается, таким образом, затактовый мотив обретает некоторую самостоятельность. Впоследствии этот ход на септиму полностью отделяется от темы n и развивается независимо от неё.

Второй раздел вступления – развитое экспонирование единственной новой темы этой части (на схеме 4 обозначена буквой C). Но даже она имеет мотивное родство с материалом предшествующих частей, т.к. включает в себя в преображённом виде и тему n (наиболее заметный вариант – в т. 38, пример 62), а начинается со связанного с этой же темой затактового скачка на восходящую септиму (ср. начальные мотивы в примерах 61 и 62).

В конце раздела происходит окончательное отделение этого затактового скачка и его превращение в самостоятельный компонент интонационной фабулы (верхний голос в т. 66-68, 71-73). Вскоре он вступает в контрапунктические соединения с другими темами, в т. ч. с темой n , из которой он возник.

Начиная с т. 73 возвращаются мотивы первого тематического комплекса, образуя репризу вступительного раздела. Чуть позднее появляется и основная тональность вступления d -moll.

ПРИМЕР 62

5 часть, т. 29-41

партичелла, с. 1, системы 2-4 (расшифровка рукописи)

The image shows two systems of musical notation for a flute and piano. The first system is in B-flat major and 4/4 time. The flute part (labeled 'Fl.') has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system is in B major and 4/4 time. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Быстрый раздел финала устроен наиболее своеобразно. По характеру материала он мог бы стать «образцовым» сонатным Allegro. Действительно, мы видим здесь трёхчастное строение, причём первый раздел (т. 84-184) посвящён экспонированию и первоначальному развитию двух мотивно-тематических комплексов, второй (т. 185-250) является полноценной разработкой, где соединяются элементы тем медленного вступления и материал Allegro, а третий (т. 251-266) представляет собой компактную, но полную репризу. И сам тематический материал по своим свойствам вполне соответствует традиционным характеристикам сонатной формы: энергичная первая тема близка главной теме второй части Пятой симфонии (но при сохранении постоянного *piano*), а наиболее

яркое экспозиционное проведение второй темы (т. 145 и следующие) заставляет вспомнить побочную партию финала Шестой симфонии⁶⁴.

Но при организации этого «потенциально сонатного» материала Малер опирается на весьма своеобразные принципы. Прежде всего это касается экспозиционного раздела.

Составляющие его основу два мотивных комплекса связаны между собой и опираются на материал, уже звучавший во вступлении к финалу. «Главный» комплекс (пример 63) включает терцовый мотив *b*; тематический элемент, основанный на горизонтальном соединении мотива *b* и мотива *a* (последний – в более скором темпе, чем во вступлении)⁶⁵; преобразованный мотив *n*. Последний тоже звучит теперь в скором темпе, так что пунктирный ритм раскрывает свою двигательную энергию⁶⁶ (которая не проявлялась в медленном темпе при игре *legato*). Появляется также и новый элемент – аккордовый мотив в верхних голосах (т. 86-89, пример 63).

«Побочная тема» включает в качестве основного компонента другую модификацию темы *n*. Теперь она звучит в двойном увеличении (относительно варианта, использованного в «главной теме»), становится основой протяжённой кантилены, характер которой приближается к гимническому (пример 64).

В рамках экспозиции оба мотивных комплекса проводятся трижды, каждый раз в заметно изменённом виде, составляя, таким образом, нечто вроде тройной экспозиции. Иначе эту структуру можно определить как вариантно-строфическую форму, где двухчастную строфу составляет проведение двух контрастных тематических комплексов. Важным «антисонатным» фактором является также постоянное преобладание основной тональности *d-moll* или одноимённой *D-dur*, причём значительная часть экспозиционного раздела звучит на органном пункте *D*. Это напоминает о тональном соотношении двух основных тем в обеих

⁶⁴ Было бы преувеличением говорить о цитатах или реминисценциях тем из более ранних симфоний, но всё же можно почувствовать в этой музыке какой-то оттенок ретроспективного взгляда на собственное творчество.

⁶⁵ Так как оба мотива происходят из третьей части симфонии, это фактически видоизменённый фрагмент основной темы *Purgatorio*.

⁶⁶ Помимо исходного проведения темы *n* в *Purgatorio*, этот мотив в скором темпе оказывается родственен одному из быстрых мотивов среднего раздела той же части (т. 65-67, см. партии скрипок и деревянных духовых в примере 41 на с. 111), таким образом ретроспективно выявляя прежде неочевидную связь упомянутых двух мотивов в третьей части симфонии.

экспозициях первой части симфонии, где также действуют и сонатные, и «антисонатные» факторы формообразования.

ПРИМЕР 63

5 часть, т. 86-93

партичелла, с. 3, система 1 (расшифровка рукописи)

НОВЫЙ МОТИВ

б н б б

б + а

ПРИМЕР 64

5 часть, т. 97-101

партичелла, с. 3, система 2 (расшифровка рукописи)

н

В каждой следующей строфе главный мотивный комплекс даётся в более развитом виде. Так, поначалу запряганный в контрапунктирующих линиях мотив группетто (т. 106 в басу, пример 65) активизируется, возникают его различные модификации (обращение, ракоход, варианты с изменённым интервальным составом). После появления во второй строфе цитаты из *Purgatorio*, содержащей этот же мотив группетто (т. 122, которому в *Purgatorio* соответствует т. 110), становится очевидно, что он происходит именно оттуда.

ПРИМЕР 65

5 часть, т. 106

Нижний голос



Кроме того, начиная со второго проведения один из контрапунктирующих голосов преобразуется таким образом, что выявляется его родство с одним из основных мотивов второй части симфонии (ср. примеры 66 а и 66 б).

ПРИМЕР 66

а) 5 часть, т. 103-104



б) 2 часть, т. 2-3



«Побочная тема» при повторениях довольно существенно преобразуется. Во второй строфе тема *n* появляется в том виде, в каком она звучала в третьей части, причём полностью воспроизводится генеральная кульминация *Purgatorio* (т. 107-115 третьей части в транспонированном виде соответствуют т. 119-127 финала). В третьей строфе она вновь предстаёт в ином облике, в виде развитого периода. Здесь полностью проявляется её гимнический потенциал. Контрапунктирующий голос основан на терцовом мотиве *b*, который таким образом вписан в мажорное трезвучие, что проявляется его интервально-гармоническая общность с темой трио второй части (движение по терциям и секстам).

ПРИМЕР 67

а) 5 часть, т. 145-146



б) 2 часть, т. 167-168



Второе предложение (т. 163 и следующие) разомкнуто и завершается предыктом к возвращению темы *n* в варианте, соответствующем одной из сильнейших кульминаций четвёртой части (т. 478-494 [479-495]), причём в финале воспроизводится не только сама кульминация (в т. 179-184), но и подход к ней (в т. 175-178). Материал четвёртой части здесь транспонирован и ритмически преобразован, т.к. перенесён из трёхдольного метра в *alla breve*. Так завершается экспозиционный раздел.

«Разработка» (т. 185-250) основана на проведении второй (флейтовой) темы вступления к финалу и вертикальном соединении её с отдельными мотивами из «главной темы» *Allegro*. Малер достигает экстраординарной степени контраста при вертикальном соединении тем, которые звучат фактически в разных темпах⁶⁷ и разных тональностях (см. пример 68, где на трёх нижних нотоносцах записана медленная тема, а на верхнем – гармонически «независимый» контрапункт).

ПРИМЕР 68

5 часть т. 189-198

партичелла, с. 5, система 1 (расшифровка рукописи)

Такой контраст создаёт эффект «несовместимости» двух тем, существующих как бы «в разных измерениях». Здесь можно вспомнить, например, об экспериментах Ч. Айвза. В то же время гармонически это соотношение напоминает принцип соединения терцового аккорда в более низком регистре с диссонирующими обертонами в высоком – принцип, который мы наблюдали в главной теме первой части симфонии.

⁶⁷ Хотя темы записаны в одном размере, по существу они обладают разным пульсом. Счётная доля темы вступления – половинная, а у противостоящих ей контрапунктов – четверть.

Реприза *allegro* сильно сокращена и состоит лишь из одной строфы-проведения пары тем, причём комбинируются варианты изложения материала из разных экспозиционных строф. Возвращение к экспозиционному материалу происходит настолько незаметно, что трудно однозначно определить границу разработки и репризы.

Сначала (т. 243) появляется тема *n*. Она является прямым мелодическим продолжением одной из фраз разработки, но в то же время очень близко воспроизводит своё появление в качестве «побочной темы» во второй экспозиционной строфе (т. 243-251 довольно точно соответствуют т. 125-131), причём почти сразу «подкладывается» бас *D*, закрепляющийся в качестве органного пункта и таким несколько «насильственным» путём переводящий гармоническое последование в более высоких голосах в рамки основной тональности *d-moll*. Тем не менее «тоникальность» этого баса становится очевидной для слуха далеко не сразу, а структурной гранью его появление не подчёркивается.

Отчётливо наступление репризы слышится только в т. 251, где возвращается материал «главной темы» *allegro* в легко узнаваемом виде и окончательно закрепляется основная тональность. Сначала воспроизводится *вторая* экспозиционная строфа (в т. 251-257 повторяется материал, звучавший в т. 104-105 и 108-112), а дальнейшее изложение следует *первой* строфе (т. 257-266 – это почти буквальная повтор тактов 94-103). Таким образом, «побочная тема» звучит в репризе в своём первоначальном, наименее развитом виде.

Также как и экспозиция, реприза завершается мощной вторгающейся кульминацией (т. 267), самой сильной и страшной не только в симфонии, но, вероятно, и во всей существовавшей к тому времени музыкальной литературе. Как и все трагические вершины финала, она связана с материалом предшествующих частей. На этот раз повторяется генеральная кульминация первой части симфонии, расширенная и усиленная с использованием наиболее жёстких и императивных тем из других частей. Вся она, как и в первой части, выдержана на педальном тоне a^2 (трубы), но центральному диссонирующему

аккорду на этот раз предшествует появление нисходящего фрагмента «обертоновой» темы первой части (пример 69, верхний нотоносец, т. 267-274) в соединении с одним из мотивов *motto* четвёртой (пример 69, т. 269-272, нижний голос). Сам девятитоновый аккорд сопровождается резкими вторжениями терцового мотива из *Purgatorio* (т. 275-277) и его модифицированного варианта – горизонтального соединения с гаммообразным мотивом *a* (т. 279-283, пример 69).

ПРИМЕР 69

5 часть т. 267-284

партичелла, с. 7, системы 3-4 (расшифровка рукописи)

The musical score for Example 69 is presented in two systems. The first system contains measures 267 through 274, and the second system contains measures 275 through 283. Each system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'sf'. The score is in G major and 4/4 time.

После снятия аккорда на фоне того же педального звука a^2 появляется в качестве некоего резюмирующего итога вступительная тема первой части (т. 284, пример 70) – в том виде и на той же высоте, что и в первых тактах симфонии. Педальный тон, продержавшись ещё некоторое время, превращается в контрапункт, основанный на нисходящем участке всё той же обертоновой темы.

Меняется только инструментовка (Малер выписал это изменение) – вместо струнных с их тёплым и «широким» звуком нижний голос исполняют валторны, а верхний – труба. Медные инструменты звучат здесь особенно «оголённо» и опустошённо. Трудно найти в музыке другое столь же яркое воплощение холодного, отстранённого равнодушия. Итогом симфонии, столь насыщенной событиями, страданиями и борьбой, становится неумолимое возвращение к исходной точке, говорящее о тщетности всех усилий и переживаний.

ПРИМЕР 70

5 часть т. 284-292

партичелла, с. 7, системы 3-4 (расшифровка рукописи)



Завершением части и всего произведения становится медленный раздел, повторяющий и широко развивающий флейтовую тему из вступления к финалу. Эта единственная во всей части новая тема носит совершенно особый, отрешённо-примирённый характер. Она противопоставляется энергичному натиску огромного количества тематического материала, связанного с образами драматической борьбы и трагического отчаяния. Вслед за последней ужасающей кульминацией музыка возвращается к этой теме, на этот раз не омрачаемой вторжением чуждых тематических элементов. Впечатление, которое она производит, можно описать как окончательный отказ от какого бы то ни было сопротивления неизбежному и последний благодарный взгляд на всё, что осталось позади. После длительного нарастания и последующего истощения в

заключительных тактах снова звучит *fortissimo* (с огромным восходящим затактовым скачком – расширением прежней восходящей септимы) тема из песни Альмы – последнее обращение к её образу (пример 71).

ПРИМЕР 71

5 часть т. 394-400

партичелла, с. 10, система 4 (расшифровка рукописи)

The musical score for Example 71, system 4, is presented in five staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The top staff is a vocal line, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The dynamics are marked *ff*, *dim.*, and *pp*. The second staff is a piano line, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The dynamics are marked *ff*, *dim.*, and *pp*. The third and fourth staves are bass lines, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The fifth staff is a double bass line, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

СХЕМА 4: пятая часть (схема формы)

Раздел формы	введение («Einleitung»)			Allegro (quasi сонатная форма)										Кода	
	1-й раздел	2-й раздел	3-й раздел	«экспозиция»						«разработка»	реприза		заклочение		
				1-я строфа		2-я строфа		3-я строфа			заклочение экспозиции	ГТ			ПТ
				ГТ	ПТ	ГТ	ПТ	ГТ	ПТ						
основной мотивно-тематический материал	<i>a, b, n</i>	<i>C</i>	<i>a, b, n</i>	<i>b, b+a, n</i>	<i>n</i>	<i>b, n</i>	<i>n</i>	<i>b, n</i>	<i>n, b</i>	<i>n</i>	<i>C</i> <i>b+a</i>	<i>b, n</i>	<i>n</i>	<i>вступит. тема 1-й части, девятизвучие, b</i>	<i>C</i>
							цитата: кульмин. 3-й части			цитата: кульмин. 4-й части				цитата: кульмин. 1-й части	
тональный план номера тактов	<i>d</i>	<i>d/D→H→d/D→H</i>	<i>h→d</i>	<i>d</i>	<i>B→d</i>	<i>d→</i>	<i>es→[g]→</i>	<i>d</i>	<i>D</i>	<i>[d]</i>	<i>f/F→H→d</i>	<i>d</i>	<i>B→d</i>	<i>[Fis]</i>	<i>B→Fis→G→Fis</i>
	1-29	30-71	72-83	84-97	98-103	104-118	119-130	131-144	145-178	179-184	185-250	251-260	261-266	267-298	299-400

a, b – мотивы, заимствованные из темы 3-й части симфонии; *b+a* – тематический элемент, образованный путём горизонтального соединения этих мотивов.

C – новая тема

n – тема из песни Альмы Малер

7.3. Индивидуальные черты оркестровки Р. Баршая

До сих пор мы рассматривали две оркестровые версии Десятой симфонии с точки зрения их соответствия наброскам Малера и заложенным в них тенденциям и импульсам.

Теперь обратимся к партитуре Р. Баршая и отметим некоторые характерные черты *его* работы, особенности его стиля⁶⁸. Многие характерные особенности его оркестровки имеют непосредственную связь с оркестровой техникой Малера. Другие выглядят как продолжение и развитие его идей и принципов. В чём-то сказывается и опыт позднейшей музыки, возникают ассоциации с приёмами инструментовки композиторов более позднего времени, прежде всего Шостаковича, Бартока, Веберна. Но, разумеется, есть и яркие индивидуальные черты. Мы рассмотрим их преимущественно на материале пятой части симфонии, но периодически будем привлекать примеры и из других частей⁶⁹.

Одна из характерных особенностей партитуры Р. Баршая – постепенное расширение оркестрового состава. На протяжении первых четырёх частей симфонии Р. Баршая постепенно добавляет к изначальному четверному составу (с шестью валторнами и четырьмя трубами) новые инструменты. Наиболее заметные из них – гитара во второй части, корнет и тенорхорн в четвёртой⁷⁰. Параллельно расширяется роль видовых инструментов деревянной духовой группы. А в финале «собираются» все инструменты, использовавшиеся прежде эпизодически (за исключением гитары, сфера действия которой ограничивается двумя «скерцо» – второй и четвёртой частями). Более характерные тембры принимают здесь активное участие в создании общей картины, различные «дополнительные» и видовые инструменты временами выходят на первый план.

⁶⁸ Мы оставляем в стороне партитуру редакции Д. Кука, так как, на наш взгляд, она содержит меньше ярких моментов, а общая характеристика оркестровки Кука уже была дана в предыдущих главах.

⁶⁹ Все ссылки на примеры из других частей содержат номер части и номера тактов. Приводимые *в тексте* этой главы ссылки на финал симфонии содержат *только* номера тактов, без специального указания части. Отсюда и до конца главы нумерация тактов для всех частей дана по партитуре Р. Баршая.

⁷⁰ Необычные для симфонического оркестра XIX века инструменты использовал и сам Малер: тенорхорн и гитара встречаются в Седьмой симфонии; аналогом корнета может служить почтовый рожок в Третьей симфонии.

Намёк на такое расширение состава оркестра содержится в рукописи Малера. Если авторская партитура первой части подразумевает сравнительно обычный состав (четверной без видовых духовых и фактически без ударных, причём почти вся часть может быть исполнена и тройным составом, четвёртые голоса используются очень мало), то в первых же тактах финала имеется указание на два контрафагота – исключительное явление, подразумевающее расширение диапазона и тембровой палитры в сторону более экстраординарных и характерных средств⁷¹.

Та же тенденция просматривается у него и в отношении использования ударных. В первой части ударные инструменты фактически не обозначены. Однако в дальнейшем их роль значительно возрастает. По своей функциональной значимости ударные в тех эпизодах, где они выписаны Малером, не уступают представителям остальных оркестровых групп. Так, удар там-тама выступает в качестве завершающего «события» в последнем такте *Purgatorio*, а в коде четвёртой, как мы помним, ударные инструменты выходят на первый план.

В партитуре Р. Баршая необычайно интересно организован процесс постепенного введения более характерных тембров. Как правило, новый инструмент или незаметно включается в *tutti* и постепенно выделяется в качестве отдельной краски, или вводится в сочетании с более «обычными» родственными тембрами и позднее обретает самостоятельность как «самодостаточный» представитель своей группы.

Так, в первой части практически невозможно обнаружить слухом малый кларнет, который участвует лишь в дублировках двух мелодических фраз (т. 137-140, 182-183) и в двух туттийных аккордах (т. 206, 208), причём всегда совместно с другими высокими духовыми. Во второй части этот инструмент активно участвует в различных дублировках, а в репризе третьей у него появляются и небольшие сольные фразы (т. 137-141, 159-161). В четвёртой части малый кларнет занят почти постоянно. Участвуя в дублировках высоких голосов

⁷¹ Громадное соло флейты во вступлении к финалу на фоне присущих малеровской оркестровке постоянных тембровых модуляций также оказывается экстраординарным и очень мощным по воздействию на слушателя приёмом.

фактуры, он во многом определяет общую окраску tutti этой части. Помимо этого, у него есть ряд сольных фраз (наиболее значительные – в т. 248-254, 538-543), он становится заметным действующим лицом инструментальной драмы. В финале малому кларнету, помимо более скромных задач, поручен один из самых ярких моментов разработочного раздела – появление политонального контрапункта в т. 189-190. Наконец, два малых кларнета в унисон раструбами вверх исполняют один их кратких мотивов при появлении девятитонового аккорда в генеральной кульминации (т. 276).

Похожим образом постепенно вводится тенорхорн. Он появляется только в четвёртой части и первое время используется лишь в качестве инструмента, дублирующего одну из контрапунктирующих мелодических линий. В т. 326-328 он впервые исполняет небольшую самостоятельную мелодическую фразу, хотя и не становится господствующим голосом в соединении нескольких линий. Ближе к концу четвёртой части тенорхорн включается также и в исполнение туттийных аккордов (т. 433 и следующие, 487-491), его участие способствует общему омрачению и сгущению колорита.

В финале тенорхорн превращается в солирующий инструмент, его плотный тембр, напоминающий очень «густую» валторну, становится одним из определяющих для первого раздела вступления. В финале раскрываются различные выразительные возможности этого инструмента. Если во вступлении в окружении контрафаготов, низких кларнетов, играющих в унисон двух туб подчёркивается его мрачный и даже гнетущий характер, то в заключении части, в более «светлом» тембровом и гармоническом контексте он оказывается, наряду с корнетом⁷², наиболее способным к выражению глубокого просветлённо-умиротворённого чувства инструментом медной группы (тт. 347-348,

⁷² Корнет и тенорхорн не только здесь, но и в некоторых других случаях выполняют сходные задачи. Так, появление солирующего корнета в первом же такте четвёртой части, как и введение тенорхорна в качестве дублирующего инструмента в следующих тактах, способствует созданию общего сумрачного оркестрового колорита, углублённо-затемнённой эмоциональной окраски (пример 52 на с. 140). Важно, что корнетист должен играть стоя, таким образом его инструмент звучит более мощно и пронзительно, не сильно уступая в этом отношении трубе. Но труба своим более резким и ярким звуком придаёт бы этой фразе оттенок «призыва к борьбе». Корнет же в этом регистре звучит более мрачно и чувство, которое он вызывает, скорее можно было бы определить как «ужас перед неизбежным». Общее изменение оркестрового колорита по сравнению с предшествующими частями, создаваемое этой единственной фразой корнета и затем поддержанное участием тенорхорна, подчёркивает чувство обречённости, столь важное для эмоционального мира Десятой симфонии.

см. пример 90 на с. 222). Его участие также придаёт особую глубину последним аккордам симфонии.

Пожалуй, больше всего индивидуальность оркестратора чувствуется в том, что, несмотря на огромный состав, в этой партитуре отразился опыт работы Баршай – камерного музыканта и руководителя камерного оркестра⁷³. Это сказывается в необыкновенно тщательной проработке мельчайших деталей, в подробнейших предписаниях, касающиеся штрихов, нюансов, ведения смычка, даже аппликатуры (вплоть до способа исполнения глиссандированных переходов при смене позиции руки на грифе⁷⁴). Использование тончайших градаций тембров и приёмов игры позволяет сформировать «расширенную» темброво-красочно-артикуляционную палитру, что даёт, в свою очередь, новые возможности для смешения этих красок.

Огромный диапазон тембровых градаций можно наблюдать в рамках **смычковой группы**. Помимо обычных приёмов, таких как *pizzicato*, *glissando*, *divisi*, игра с сурдиной и т.д., встречается множество способов игры и их комбинаций, позволяющих достичь огромного разнообразия звучания. Перечислим некоторые встречающиеся в партитуре финала приёмы обращения со смычковой группой.

Часто и в различных сочетаниях используются солирующие струнные инструменты. Это может быть одна скрипка или одна виолончель, а может быть целый ансамбль солистов. Так происходит в т. 373-386, где участвуют восемь солирующих инструментов – две первые скрипки, две вторые скрипки и четыре альты (пример 72).

Примечательно, что они делятся на три тембровых слоя: одна скрипка без сурдины, три скрипки с сурдинами и альты (с т. 376 – также с сурдинами), причём альтам предписана игра у грифа (*am Griffbrett*). На протяжении короткого эпизода эти три краски соединяются неодинаково. В т. 373 и 375 это только скрипка соло;

⁷³ Р. Баршай долгие годы руководил Московским камерным оркестром и был известен необыкновенной тщательностью репетиционной работы. Как альтист Р. Баршай, в частности, был участником Квартета им. Бородина в первые годы его существования.

⁷⁴ См., например, аппликатурные предписания для вторых скрипок в т. 257 четвёртой части (пример 56 на с. 150, сноска).

в т. 374 одна скрипка и альты (последние дублированы валторнами); в т. 376 одна скрипка без сурдины, одна скрипка с сурдиной и два альты с сурдиной – здесь альты удвоены фаготами; в т. 377 аналогичная ситуация, но без фаготов; в т. 378-380 одна скрипка без сурдины сопоставлена с трёхголосным ансамблем засурдиненных скрипок; в т. 381-382 трёхголосие у скрипок с сурдинами; в т. 383 верхний голос этого трёхголосия незаметно (через унисон на звуке b^2) передаётся первой скрипке, играющей без сурдины. Поразительно, какое многообразие оттенков и тембровых красок извлечено здесь из небольшого и, казалось бы, предельно однородного ансамбля струнных инструментов.

Нередко встречается в партитуре Р. Баршья сочетание групповой и сольной игры, причём далеко не обязательно солисту поручен верхний голос, а группам – более низкие. Встречаются и противоположные ситуация – например, когда мелодия и/или бас звучат у группы, а солисты исполняют средние голоса. В чистом виде (без дополнительных дублировок) такой случай можно найти во второй части, т. 205-209 (пример 73). Здесь мелодию исполняет группа первых скрипок, вторые скрипки играют терцово-секстовую дублировку мелодии, бас поручен группе виолончелей, а гармонические средние голоса – солирующим альтам.

Часто солирующий струнный инструмент, которому поручается один из средних голосов или бас, объединяется с какими-либо духовыми инструментами. Так происходит в т. 299-300, где три солирующие вторые скрипки соединяются с тремя кларнетами таким образом, что каждый из трёх порученных им голосов исполняет один кларнет и одна скрипка (пример 74).

ПРИМЕР 72

5 часть, т. 373-384, редакция Р. Баршя

373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384

1. Kl. (B) *pp* *p*

2.4. *pp* *p* a 2

1. Bkl. (B) *pp* Solo *p* semplice *dim.*

1.2. Fg. *pp*

3. *pp*

1.2. Hr. (F) *pp*

3. *pp*

1. Hr. *p* *pp* *dim.* zart klingen lassen

1. Solo VI. I *p* semplice (stets o. Dpf.)

2. Solo VI. I m.Dpf. *pp*

VI. II get. m.Dpf. 1. Solo *pp*

m.Dpf. 2. Solo *pp*

Br. get. 1.2. Solo *pp* am Griffbrett m.Dpf. *pp*

3.4. Solo *pp* am Griffbrett *pp* *morendo*

Vc. *pp* die Hälfte am Griffbrett *pp* am Griffbrett *pp* Alle, am Griffbrett ganzer Bogen

Kb. *pp* die Hälfte *pp* *pp*

ПРИМЕР 73

2 часть, т. 205-210, редакция Р. Баршя

1.2. Fl. *f* *p*

1.2. Ob. *p*

1.2. Eh. *p* *f* *p*

1.2. Hr. (F) *p*

3. *p*

Git. *f* *f* *p* *leidenschaftlich*

VI. I. *f* *p* *f* *ganzer Bogen*

VI. II. *p* *f* *p* *f*

1. Solo *pp* *cresc. poco a poco* *f* *p* *m.Dpf. am Griffbrett*

Br. *pp* *cresc. poco a poco* *f* *p* *m.Dpf. am Griffbrett*

2. Solo *pp* *cresc. poco a poco* *f* *p*

Vc. *f*

Не менее интересный случай можно найти в т. 225-230 (пример 75), где сначала объединяются в унисон первая флейта, первый гобой, первый кларнет и солирующая виолончель (они исполняют верхний голос), а в т. 229-230 – второй кларнет, вторая труба и солирующий альт, к которым в т. 230 присоединяется также и арфа (это контрапунктирующая линия в среднем регистре).

ПРИМЕР 74

5 часть, т. 299-302, редакция Р. Баршая

1. Ob. *p*

1. kl. kl. (Es) Solo *poco f*

1.2. Kl. (B) *klangsvoll* *p* *a 2*

3. Kl. (B) *p*

1. Bkl. (B)

1.2. Fg. *a 2* *pp* *p*

1.2. Hr. (F) *a 2* *+* *+* *mp*

VI. I

3 Soli *get.* *V* *p* *zus.*

VI. II *V* *p*

die anderen

Br. get. *V*

1. Solo *V* *p*

Vc. *V* *p*

die anderen *p*

ПРИМЕР 75

5 часть, т. 225-230, редакция Р. Баршя

225 226 227 228 229 230

1. Fl. *ppiu*

2. Ob. *ppiu*

1. Eh. *p*

3 Kl. (B) *ppiu*

1. Bkl. *pp*

2 Fg. *pp*

1. Kfg. *pp*

3.4. Hr. (F) *p*

1. Tpt. (C) *p* *zart*

2.3. Tpt. (B) *p* *zart*

1.2. Pos. *p* *m. Dpf.*

Harp *p* *p.d.t.* *p, doch nicht zu schwach*

VI. I *p*

VI. II *pp*

Br. *pp* *1. Solo*

1. solo *mf* *ppiu f*

V.c. *pp* *get.* *ZUS.*

die anderen *pp*

Kb. *p*

Такое использование солирующих струнных инструментов фактически выводит их за рамки струнной группы как таковой и превращает в функциональном отношении в дополнительных участников *духовой группы*. На равных правах с деревянными и медными инструментами они участвуют здесь в создании красочных *унисонов*, образованных *соединением нескольких разнохарактерных сольных тембров*.

Ещё один чрезвычайно характерный приём – унисонное соединение солирующей виолончели с группой скрипок или альтов в кантиленных эпизодах, как правило, в довольно высоком регистре (первая или даже вторая октава)⁷⁵. Этот необыкновенный способ объединения придаёт особую насыщенность и экстраординарную экспрессию звучанию группового тембра, причём этот эффект достигается при любом нюансе, от *ppp* до *fff*.

Примеры довольно многочисленны: в т. 51-53 виолончель соединяется с альтами при динамике *ppp*, в т. 55-57 – со вторыми скрипками при *pp*, в т. 77-78 – с объединённой группой первых и вторых скрипок *ff*. Встречаются и другие сочетания инструментов: например, более плотный вариант, когда к альтовой группе в унисон присоединяются сразу две виолончели (четвёртая часть, т. 452-462). Возможен и подобный унисон с добавлением духовых инструментов, как в т. 190-198, где исключительно экспрессивная мелодическая линия поручена первым скрипкам, виолончели соло и первой валторне.

Помимо необыкновенной изобретательности в области сочетания различных тембровых красок внутри смычковой группы Р. Баршай стремится и от каждого отдельного инструмента получить максимальный диапазон выразительных средств – тембровых, штриховых, артикуляционных. Стремление к полному контролю над всеми этими параметрами приводит к такой детализации исполнительских указаний, которой трудно найти аналоги даже среди малеровских партитур.

Необыкновенно тщательно проработаны все особенности ведения смычка и использования различных его частей. В этом отношении партии струнных

⁷⁵ См. интервью с Р. Баршаем, с. 228 настоящей работы.

продуманы настолько, что многие места даже при желании невозможно неверно сфразировать или сыграть невыразительно.

Мы не будем подробно останавливаться на этой стороне партитуры, слишком тесно связанной с техникой распределения смычка, а также на других распространённых приёмах, таких как использование тембра определённых струн (требование исполнения на струне *соль* у скрипок и т.п.), штрихов, игры у подставки или над грифом и проч., а упомянем несколько наиболее характерных случаев, связанных с изысканными *комбинациями* различных приёмов исполнения.

1) Игра тремоло у подставки, сопровождаемая теми или иными артикуляционно-динамическими процессами (т. 25, виолончели *sforzando* e *diminuendo*, пример 76; т. 71-74, вторые скрипки *crescendo*, см. последние четыре такта примера 77).

2) Игра у грифа *pp*, но с использованием всего смычка, так что сочетание сравнительно высокой скорости ведения смычка и несколько ослабленного контакта волоса со струной создаёт особый «разреженный» звук (т. 378-383, см. партию виолончелей в 6-м и 7-м тактах примера 72).

3) Игра *ricochet*'ом у подставки двойными нотами, превращающая смычковый инструмент скорее в шумовой, нечто вроде маракасов с определённой высотой звука (т. 137-138, вторые скрипки и альты, см. последние такты примера 82 на с. 190).

ПРИМЕР 76

5 часть, т. 24-26, редакция Р. Баршя

24

1. Fl. *Solo marcato*

1. Eh.

1.2.3. Kl. (B) *a3 f espr.*

1. Bkl. (B) *mp*

1. Solo *f espr.*

1.2. Fg. *mf espr.* *sf* *mp*

1.2. Kfg. *mf espr.* *sfz*

1.2. Hr. (F) *sf*

3. Hr. (F)

5.6. Hr. (F)

1. Tpt. (C) *p*

1.2.3. Pos. *p*

1.2. Btb.

Bck. *mit Schwammschl.*

gr.Mtr. *poco f*

1. Hf. *G# H#* *ff*

24 *get.*

Br.

1. Solo *f* *alle. get. am Steg*

Vc. *alle. pizz.* *1. Solo arco* *sf* *alle arco* *viel Bogen v*

Kb. *sf* *< f >* *p*

Сопоставимое по богатству тембровое разнообразие в рамках **деревянной и медной** групп достигается другими способами.

Наиболее очевидный из них – увеличение количества видовых инструментов. Если среди деревянных духовых употребление нескольких представителей одного семейства стало нормой ещё до Малера и такие инструменты, как малый и басовый кларнет, английский рожок или контрафагот были для него постоянными участниками симфонического оркестра, то медная группа сохраняла более стабильный вид. Однако и здесь намечается тенденция к расширению состава и использованию более специфических тембров – достаточно вспомнить уже упоминавшиеся почтовый рожок в Третьей симфонии и тенорхорн в Седьмой. Однако они появляются как эпизодические участники оркестра и исключительно в качестве солистов; их тембры так и остаются «неинтегрированными» внутрь медной группы как целого.

У Р. Баршя такие инструменты употребляются не только как специфические сольные тембры, но и как участники общего *tutti*. Таким образом, они оказываются соотнесёнными со стандартными участниками медной группы. Корнет «вливается» в группу труб. Тенорхорн оказывается ближе всего к тубам, предстаёт в качестве более высокой и мягкой разновидности этого густого тембра, но в некоторых ситуациях, прежде всего в более высоком регистре, он может быть соотнесён и с группой валторн, а при необходимости оказывается связующим звеном, переходным тембром между валторнами и тубами.

Помимо этого, Р. Баршай использует трубы различных строев, причём это не условность записи, а действительный приём инструментовки⁷⁶. В его партитуре мы встречаем трубы *in F*, *in C* и *in B*.

Первая причина их использования – необходимость полноценного использования крайних регистров. К примеру, верхние ноты во второй октаве (по

⁷⁶ В партитурах Малера также встречаются трубы различных строев (например, в финале Третьей симфонии соединяются трубы *in B* и *in F*), но вряд ли он придавал большое значение тембровым сопоставлениям отдельных инструментов. Скорее он исходил из удобства исполнения высоких или низких нот. По свидетельству Р. Штрауса, трубачи в это время обычно сами выбирали, на инструменте какого строя исполнять то или иное сочинение, а обозначение строя в партитуре во многих случаях считалось чуть ли не условностью и не имело силы обязательного предписания. См. об этом в дополнениях Р. Штрауса к берлиозовскому трактату об инструментовке [8, с. 358]. Мнение Р. Баршя об использовании инструментов в различных строях высказано им в интервью (см. с. 223).

действительному звучанию) с меньшим напряжением будут звучать на трубах более высоких строев, и наоборот, на границе первой и малой октав более естественно звучит труба в низком строе. Так что выбор инструмента помогает придать фразам, захватывающим крайние звуки диапазона, более мягкий и естественный или, напротив, более жёсткий и сдавленный характер.

Кроме того, и в среднем регистре между трубами разных строев существуют определённые тембровые различия. Конечно, разнообразие этих тембровых оттенков не стоит преувеличивать, особенно учитывая то, что хорошие исполнители в наше время могут добиться желаемого результата на любом инструменте. Но всё же, когда после безраздельного господства высоких труб *in F* в первых трёх частях все четыре трубача меняют инструменты на более низкие (первый и второй на строй *C*, третий и четвёртый – на строй *B*) и четыре новых инструмента ярко вступают в первом же такте четвёртой части, да к тому же вместе с молчавшим до сих пор корнетом – это производит достаточно сильное впечатление и мгновенно окрашивает звучание этой части в более мрачные и жёсткие тона (напомним, что близким целям служит и появление тенорхорна в этой части).

Таким образом, в группе высоких медных инструментов оказываются трубы трёх разновидностей и корнет.

Сходным образом группа низких медных инструментов включает три тембровые модификации: туба; группа туб (два инструмента в унисон); тенорхорн.

Новые инструменты обогащают оркестр не только как носители новых тембровых оттенков. Они позволяют создавать новые тембровые комбинации, иногда способствуют выявлению более тонких связей между инструментами.

Использование многообразных соотношений между тембрами различных инструментов позволяет подчеркнуть, например, мотивную связь дважды появляющейся во вступлении темы *n* (т. 11-14 и 27-29) и темы флейтового соло. Интонационно их общность, помимо присутствующего в обеих темах нисходящего гаммообразного движения, определяется также появлением

выразительного затактового скачка на восходящую малую септиму. Он, как было сказано выше, не звучит при первом появлении мотива *n* в т. 11-14, где затактовый ход ограничивается движением на большую секунду вверх (см. проведение темы *n* в примере 59 на с. 157).

Замена этой секунды на септиму (пример 61, с. 158) при втором проведении производит особенно сильное впечатление, учитывая, что до сих пор в этой части симфонии не встречалось мелодических ходов шире, чем на терцию. Этот мотив тут же приобретает самостоятельное значение и повторяется в имитирующих голосах, второй из которых (флейта) с него же и начинает новую тему (пример 62, с. 159). Так осуществляется незаметный и максимально естественный переход от безнадёжной меланхолии первого раздела вступления к просветлённой печали флейтовой темы.

Участие тенорхорна позволяет Р. Баршаю ещё более смягчить и «сгладить» этот переход тембровыми средствами. После того, как солирующий тенорхорн исполняет первый вариант темы *n* (тот, что приведён в примере 59), передача темы валторне во втором случае (т. 27-29, пример 78) уже воспринимается как некоторое просветление и тем самым готовит имитационное вступление ещё более светлого тембра флейты. Плавность тембровой смены обеспечивается ещё одной деталью партитуры: первый звук флейты почти незаметно удваивается закрытым звуком второй валторны, так что передача имитируемого мотива в новый тембр осуществляется насколько возможно плавно.

Упомянем также широко используемые, но более традиционные модификации тембров в духовой группе, такие как закрытые звуки у валторн, игра с сурдинами (причём иногда в партитуре указывается конкретная разновидность сурдины, как в т. 187 четвёртой части, где требуется сурдина *sur mute*, иначе называемая «грибок»), игра *frullato* у труб и флейт, игра раструбом вверх (например, у гобоев в начале третьей части) и стоя (корнет в начале четвёртой части, пример 52, с. 140).

ПРИМЕР 78

5 часть, т. 27-31, редакция Р. Баршая

The musical score for Example 78, measures 27-31, is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- 1. Fl.:** Solo, starting with a *p* dynamic.
- 1.2.:** Solo, starting with a *p* dynamic.
- Hr. (F) 3.:** Starting with a *p* dynamic, then moving to *pp*.
- 5.6.:** Starting with a *pp* dynamic.
- 2.3. Pos.:** Starting with a *p* dynamic.
- Br.:** Starting with a *pp* dynamic, marked 'get.' and 'zus.'.
- Vc.:** Starting with a *pp* dynamic.
- Kb.:** Starting with a *pp* dynamic.

Количество и разнообразие **ударных** инструментов в партитуре Р. Баршая напоминает, пожалуй, не столько малеровские партитуры, сколько более позднюю музыку XX века. Однако, за исключением тех случаев, когда сам Малер поручает им тематически значимый материал, они не выходят на первый план. Часто они действуют настолько незаметно, что при прослушивании симфонии без партитуры даже трудно поверить, что задействовано такое количество ударных. Так, в четвёртой части можно и не расслышать «подкладываемые» под туттийные аккорды удары гонга (т. 83, 210, 242, 487) или несколько нот у маримбы, дублирующей засурдиненные трубы (т. 187-188). Тем не менее, эти «незаметные» участники могут придавать общему звучанию большой резонанс, особенную глубину и гулкость, подчёркивать то или иное «наклонение» фразы (драматическое или гротесковое).

Чаще всего ударные инструменты используются для подчёркивания какого-либо элемента фактуры, выделения какого-либо голоса или аккорда. Происходит это как за счёт искусственного регулирования резонанса и реверберации (упомянутые случаи применения гонга и маримбы), так и путём обострения унисона, прежде всего – подчёркивания атаки мелодических звуков (всех или только наиболее важных).

Ударные могут присоединяться к инструментам других групп как поодиночке, так и объединяясь в комплексные тембровые конгломераты. Например, в т. 321 (пример 79) четвёртой части к унисону скрипок, флейт и гобоев присоединяются ксилофон, колокольчики и челеста, что позволяет «укрепить» трудный и интонационно не очень надёжный мелодический оборот скрипок, обострить тембрами ксилофона и колокольчиков атаку каждого звука, но в тоже время чуть смягчить резкость ударов ксилофона звуками челесты, и, наконец, с помощью той же челесты создать лёгкий эффект реверберации.

Похожая ситуация встречается в т. 503-505 второй части (пример 80). Здесь к высоким струнным и духовым добавлены те же ксилофон и колокольчики, но сверх того мелодия дублируется ещё и двумя том-томами: сочетание высокого и низкого инструментов позволяет условно дублировать контур мелодической линии, так что присущие том-томам относительно низкие частоты создают нечто вроде интонационно размытой дублировки в нижнюю октаву.

Нередко ударные инструменты используются и для разграничения отдельных построений самого различного масштаба – от мотивов и фраз до крупных разделов формы. Во многих случаях включением ударных подчёркивается начало или завершение построения. Но встречаются и более утончённые приёмы. Например, в т. 202-209 четвёртой части (пример 81) диминуирующая ритмика у двух литавр на *crescendo* (от ударов на третью долю во второй партии через пунктирный ритм и четвертные ноты в первой к настойчивой пульсации восьмыми), наряду с гармонией, становится фактором предыктовой неустойчивости.

ПРИМЕР 79

4 часть, т. 320-324, редакция Р. Баршай

320

1.2. Fl. *a2*

1. Ob. *p*

2.3. *p*

1.2.3. Kl. (B) *f* *a2* *p*

1. Bkl. (B) *f* *p*

1.2.3. Fg. *f* *a3* *p*

1.2.4. Hr. (F) *gestopft* *f* *p*

Korn. (Es) *f* *p*

Thr. (B)

1.2.3. Pos. *3.* *p sub.*

1. Pk.

1. Xyl.

1. Gbsp.

Cel.

1.2. Hf. *a2* *f* *klingen lassen*

320

1. Solo VI. I *f sempre*

die anderen *sfz*

VI. II *leggiere* *f* *p*

Br. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Kb. *f* *p*

ПРИМЕР 81

4 часть, т. 202-209, редакция Р. Баршя

Zeit lassen!

1. 2. 3. Fl. *a 3*
1. 2. 3. Ob. *a 3*
1. Eh.
1. kl. Kl. (Es.)
1. Kl. (A)
2. 3. Kl. (B)
1. 2. Bkl. (B)
1. 2. Fg.
3. Fg.
1. Kfg.
1. 3. Hr. (F) *a 2* **Soli** **Schalltr. auf!**
2. 4. Hr. (F) *a 2* **Soli**
3. 4. Trpt. (B)
1. 2. Pos.
3. Pos.
1. Bb.
1. Fk. *p* *cresc. poco a poco*
2. Fk. *p* *cresc. poco a poco*
VI I *cresc.* **Zeit lassen!**
VI II *mf cresc.*
Br get *cresc.*
Vc. *cresc.* *get.* *V.* *zus.*
Kb. *pizz.* *cresc.* *arco*

Важным фактором при использовании ударных инструментов для Р. Баршай является выбор палочек. Во многих случаях в партитуре присутствуют подробно разработанные указания такого рода. К примеру, тремоло и удары по подвешенной тарелке в различных эпизодах второй части симфонии должны быть исполнены палочками для малого барабана (т. 268-269), для литавр (т. 308), палочками с губкой (т. 52-54), прутьями (т. 342-345). Не менее тщательно выбираются палочки для барабанов и литавр. Среди примечательных случаев такого рода – использование палочек для малого барабана при игре на большом барабане (четвёртая часть, т. 381-383).

Интересно, каким образом происходит тембровое расширение группы **щипковых** инструментов, традиционную основу которой составляют две арфы. Помимо введения гитары как эпизодического участника оркестра и различных соединений собственно щипковых инструментов с *pizzicato* смычковых (в т.ч. солирующих) нужно отметить характерную тенденцию при использовании арфы. Этот инструмент предстаёт в различных ипостасях – в виде «обычной» арфы и в качестве инструмента с более жёстким, сухим и определённым звуком, который достигается либо при игре медиатором, либо при игре у деки (*ex de la table*, в партитуре обозначается как *p.d.t.*). Р. Баршай сравнивал тембр, получаемый при игре медиатором, с тембром увеличенной мандолины⁷⁷. Игра у деки заставляет вспомнить о клавесине, причём скорее всего о его лютневом регистре. При необходимости Р. Баршай пользуется сразу двумя арфами для усиления звучности или чередует два инструмента по соображениям удобства исполнения.

Три варианта тембра арфы выполняют в партитуре различные функции. Более жёсткое звукоизвлечение, связанное с игрой медиатором или у деки, чаще всего используется для удвоения духовых или струнных инструментов либо при общем *fortissimo*. В этих случаях звук арфы чётче слышен сквозь массу других инструментов, имеет более ярко выраженную атаку звука, но быстрее затухает. При удвоениях аккордов или мелодических голосов такая арфа акцентирует атаку звука и иногда «конкретизирует» звуковысотность в крайних регистрах, как это

⁷⁷ См. интервью с Р. Баршаем на с. 229.

происходит в первых тактах финала (арфа «уточняет» интонационно ненадёжные звуки двух контрафаготов и подчёркивает момент взятия этих звуков). «Обычный» же тембр арфы служит, в основном, для достижения большего резонанса при удвоении линии, аккорда или при использовании гармонической фигурации. Нужно отметить, что Р. Баршай определённо предпочитает использовать игру у деки. Однако в некоторых эпизодах различные способы игры на арфе чередуются, как это происходит в т. 190-197 второй части – в зависимости от того, исполняет ли арфа самостоятельную фигуру или удваивает другие инструменты и от того, какие именно голоса удваивает каждая из двух арф (см. пример 94, с. 231).

Необыкновенное тембровое разнообразие и богатство тембровых оттенков в партитуре Р. Баршай повлекло за собой и другую тенденцию – поиск новых тембровых связей и приёмов игры, сближающих тембры неродственных инструментов.

Наиболее характерным можно назвать сближение инструментов различных оркестровых групп через появление сходных тембровых характеристик и призвуков, которые рождаются при использовании некоторых специфических приёмов исполнения. Приведём несколько вариантов из финала симфонии.

Среди простых случаев – соединение в унисон тремоло скрипок и *frullato* трёх флейт в низком регистре в т. 213-215. Разнородные тембры сближаются путём использования сходных тремолирующих приёмов звукоизвлечения.

Похожий, но более изысканный вариант – в т. 71 (пример 77 на с. 181, последние четыре такта). Здесь тремолирующие скрипки соединяются в среднем регистре с двумя трубами, но тремоло исполняется у подставки и к тому же двойными нотами с участием открытой струны *ми*. От этого скрипичный звук приобретает большую резкость и особые скрежещущие, металлического оттенка призвуки, которые и становятся факторами, сближающими столь разнородные инструменты, как скрипка и труба.

Аналогичное соединение труб и смычковых инструментов находим в т. 137-138 (последние два такта примера 82, с. 190). Здесь вторая и третья труба с

сурдинами играют *frullato pianissimo*, а вторые скрипки и альты – рикошетом у подставки. Специфические модифицированные тембры сближены за счёт сходства появляющихся дополнительных темброво-артикуляционных характеристик – и у труб, и у струнных звук становится прерывистым, бьющимся и несколько сходным с ударными инструментами: трубы напоминают нечто среднее между ксилофоном и маримбой, а скрипки и альты превращаются в фантастические маракасы с определённой высотой звука.

Такие метафорические превращения одного инструмента в другой – тоже характерная черта партитуры Р. Баршая. Он сам упоминал о сходстве (в определённой тембровой и гармонической «обстановке») рикошета виолончелей в конце смычка на басовых струнах с низкими тарелками, тихого аккорда арфы в низком регистре с там-тамом (см. об этом на с. 230-234). Напомним также об описанных выше характерных изменениях тембра арфы при использовании игры медиатором или у деки (ассоциации с мандолиной и с клавесином).

Колоссальное многообразие возможностей, которые предоставляет Р. Баршая его изощрённый и утончённо разработанный оркестр, составляет одну из основных особенностей его редакции Десятой симфонии. Такой стиль оркестровки позволяет максимально эффективно реализовать те импульсы, которые заложены в имеющихся рукописных материалах Малера, как можно более ясно и отчётливо донести до слуха весь содержащийся в них материал. Он позволяет воспроизвести гибкость и постоянную изменчивость малеровского оркестра, выпукло очертить подробности интонационного развития и вместе с тем подчеркнуть структурные особенности произведения. Наконец, принципы работы Р. Баршая включают такой компонент, как техническое обеспечение выразительной игры оркестра – эта сторона инструментовки также была чрезвычайно значимой и для Малера, особенно в последний период творчества. Здесь нужно говорить не только о продуманной фразировке, тщательно проработанных штрихах и приёмах артикуляции. Важная черта партитуры Р. Баршая – тщательный контроль за судьбой буквально каждого звука, в том числе путём распределения его между различными инструментами (одни

подчёркивают атаку, другие обеспечивают филировку, третьи – интонационную точность фразы, четвёртые – постепенность угасания, если это долгая нота и т.д.). В сочетании максимальной выразительности с предельной точностью и доскональной проработкой партитуры, практически не оставляющей места для «исполнительского произвола», можно видеть ещё одну характерную черту работы Р. Баршая. В этом проявляется и воздействие более поздней музыки XX века, в частности, Веберна.

Даже безотносительно к вопросу о возможности и правомерности завершения Десятой симфонии Малера партитура Р. Баршая представляет собой выдающееся явление в области симфонической музыки. Кажется, даже при самом скептическом отношении к симфонии, оконченной чужой рукой, нельзя не признать его редакцию шедевром инструментовки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Десятая симфония Малера находится в уникальном положении даже среди других неоконченных произведений.

В отношении существующих исполнительских вариантов, скажем, финала Девятой симфонии Брукнера довольно чётко можно провести различие, в какой момент звучит музыка Брукнера, а в какой – нечто, сочинённое редакторами (сейчас для нашего обсуждения несущественно, в какой мере это «нечто» основано на брукнеровском материале и т.д.). Сходным образом, в отношении Реквиема Моцарта достаточно определённо известно, что принадлежит Моцарту, а что – Зюсмайру или, в альтернативных версиях, другим редакторам.

С Десятой симфонией Малера дело обстоит сложнее, поскольку ни в одной из известных редакций нет ни одного такта, про который можно было бы сказать, что Малер «не имеет к нему отношения». В тоже время различия редакций достаточно существенны для того, чтобы можно было ставить вопрос о «самоидентичности» произведения. Поскольку в случае с Десятой речь идёт почти исключительно об оркестровке и в какой-то степени о деталях устройства фактуры, для решения этого вопроса необходимо составить представление о том, как сам Малер относился к возможности различной оркестровки своих симфоний. Иначе это можно сформулировать так: становится ли симфония Малера *другим*, новым произведением в том случае, если меняется её инструментовка?

Как ни странно, ответ будет скорее отрицательным. Хотя и не существует чётко определённых критериев самоидентичности музыкального произведения, но, рассматривая ряд аналогичных примеров, можно вывести определённые *ориентиры* для суждений в этой области, по крайней мере в рамках одного авторского стиля.

Вряд ли можно оспаривать, что первая редакция Пятой симфонии Малера и её полостью переоркестрованная последняя авторская редакция – одно и тоже сочинение. С другой стороны, пятичастная и четырёхчастная версии его Первой

симфонии – произведения, пожалуй, разные. Несмотря на то, что четыре *общие* для этих редакций части фактически идентичны, в целом образуются симфонические циклы с различной драматургией, изменённым соотношением частей и их функциями в цикле, с трансформированной системой интонационных связей. Но для нас существенно, что в случае с Первой симфонией вопрос, различается ли оркестровка этих версий, фактически не имеет никакого значения как второстепенный и непринципиальный.

Принципиальным моментом является также то, что для Малера граница между исполнительским и композиторским творчеством была, по-видимому, не столь уж отчётлива. Как исполнитель он энергично вмешивался в текст не только собственных, но и чужих произведений. И если в отношении довольно существенных изменений в оркестровке симфоний Бетховена можно говорить о желании приспособить партитуры Бетховена к возможностям современных Малеру оркестровых инструментов, то подобной мотивировки не может быть в случае с Четвёртой симфонией Брукнера, исполняя которую, Малер вмешивался не только в оркестровку, но и форму, и модуляционный план (вплоть до досочинения небольших фрагментов, отсутствующих у Брукнера)⁷⁸.

Безусловно, *нотный текст* исполняемого произведения не был для Малера *единственным* источником представления о нём. Пропущенное в процессе изучения партитуры сквозь призму личного исполнительского и композиторского опыта произведение, по-видимому, обретало в его сознании некий идеальный образ, представление о том, «как это должно звучать». И дальше, уже сообразуясь с этим внутренним представлением, Малер «подгонял» под него партитурный текст.

Ту же позицию он, безусловно, занимал и по отношению к своим собственным сочинениям, но с существенной оговоркой: корректировка, предпринимаемая им при исполнении, касалась *почти исключительно* оркестровки и не затрагивала звуковысотную и структурную «основу»

⁷⁸ Автор пользуется случаем выразить благодарность Геннадию Николаевичу Рождественскому, который позволил ознакомиться с принадлежащим ему экземпляром партитуры Четвёртой симфонии Брукнера с внесёнными в него малеровскими изменениями.

сочинения⁷⁹. Принципиальная возможность различной оркестровки, «относительность звукового представления» о собственном произведении, как назвала это явление И.А. Барсова [5, с. 527] – органическое свойство его творчества. Более того, Малер *требовал* и от других такого же отношения к собственным произведениям. Свидетельство этого находим в воспоминаниях Отто Клемперера, который, рассказывая о малеровских репетициях Восьмой симфонии, на которых он присутствовал, описывает следующий эпизод:

«На репетиции Восьмой симфонии он [Малер] повернулся к нам – небольшому числу людей, сидевших в зале, – и произнёс: “Если после моей смерти что-нибудь будет звучать не так, исправьте. У вас есть не только право, но и обязанность так поступить.”» [19, с. 25].

Конечно же, существование столь различных оркестровых редакций Десятой симфонии оказывается крайней формой реализации этого принципа, но всё же это проявление, хотя и экстремальное, одного из *органических свойств музыки Малера*.

Приведённые здесь рассуждения, разумеется, не могут считаться достаточным надёжным основанием для вынесения «окончательного вердикта» – должна ли Десятая симфония Малера быть закончена и исполнена. Но, как бы не относились к этому вопросу, теперь уже нельзя игнорировать факта существования этого произведения *в реальном звучании*, также как нельзя считать, будто не существует Реквиема Моцарта (который закончен Моцартом в несравнимо меньшей степени, чем Десятая). То произведение, которое ныне существует под именем Десятой симфонии Малера, живёт своей жизнью – как и любое произведение искусства, фактически независимо от воли его автора. Оно обладает рядом качеств, часть которых может считаться свойствами завершённого произведения, часть – свойствами незавершённого. Их сочетание создаёт неповторимый образ существования симфонии, характеризующийся

⁷⁹ Единичные исключения: создание сокращённого варианта кантаты «Жалобная песнь»; четырёх- и пятичастная версии Первой симфонии; изменение порядка следования второй и третьей частей в разных редакциях Шестой симфонии.

стабильностью каркаса и подвижной вариантностью конкретных средств выражения.

К признакам завершённого произведения в случае с Десятой симфонией следует, на наш взгляд, отнести поразительно выстроенную конструкция целого. Она по своим характеристикам уникальна для Малера, да и во всей мировой музыкальной литературе трудно найти аналог. Здесь, при бесспорно существующей классической *основе* построения музыкальной формы (которая позволяла нам, хотя и с большой долей условности, оперировать терминологией, соответствующей западноевропейским музыкальным формам 18-19 вв.), ярче, чем в других произведениях, проявились индивидуальные малеровские средства формообразования. Особое внимание необходимо обратить на то, до какой степени музыкальная форма в этом произведении семантически нагружена, насколько активно строение частей и структура цикла служат (даже на уровне неосознаваемых ощущений) передаче основной идеи симфонии.

Напомним, о некоторых специфических свойствах формы, не углубляясь в связанные с каждой частью конкретные особенности, которые были обрисованы в предшествующих главах. Общее для всех частей свойство, основа устройства практически каждой из них – «кругообразное» чередование музыкальных тем, как правило – многократное повторение двух основных мотивно-тематических комплексов⁸⁰. Чередование это сопровождается ясно выраженной тенденцией развития обоих комплексов: либо в направлении их постепенного разрастания (в первой части), либо, наоборот, в сторону сжатия (во второй и четвёртой частях). В третьей части этот же принцип «концентрического вращательного движения», помимо общей закруглённой трёхчастной конструкции целого, действует и в более «мелком» масштабе – мы можем найти его в регулярном возвращении повторяющихся мотивов и даже на «внутримотивном уровне», в основной

⁸⁰ В ряде случаев можно говорить и о специфическом претворении принципа вариантно-строфической, песенной по своему происхождению, формы, о выведении этого принципа на новый уровень и об особом взаимодействии его с принципами классико-романтических *инструментальных* форм (сонатной или пяти типов рондо). Чрезвычайно интересно было бы проследить зарождение и развитие такого взаимодействия двух типов формообразования (от двойной экспозиции и драматургического приёма «двух попыток» достижения кульминации в первых симфониях), вплоть до слияния их в специфическом синтезе в Десятой симфонии, где на основе этого слияния фактически возникают новые, неслыханные до того времени типы музыкальных форм.

«кружащейся» фигуре аккомпанемента. В пятой части этот же принцип реализуется (помимо общей, более «обычной» трёхчастной конструкции) в строфическом строении «экспозиции» *Allegro*.

Похожим свойством обладает и *цикл* Десятой симфонии, также основанный на концентрическом принципе: две гигантские медленные⁸¹ части по краям; два быстрых сложно устроенных «скерцо» в качестве чётных частей; *Purgatorio* как центр. Законченность этой конструкции укрепляется нехарактерной для позднего Малера тональной замкнутостью симфонии.

Концентрическое строение цикла подкрепляется тематическими связями: общий мотив (выше охарактеризованный нами как «сомневающийся») развивается во второй и четвёртой частях, подчёркивая связь этих двух «скерцо»⁸²; что касается крайних частей, то они имеют общую генеральную кульминацию на основе девятитонового аккорда, а кроме того, в финале находим проведение и вступительной темы первой части.

Временные масштабы частей также подчёркивают симметрию цикла. Сопоставление хронометража частей (схема 5) в различных записях особенно наглядно подчёркивает соответствие пары крайних и пары чётных частей, а также ясно выделяет *Purgatorio* как чётко выраженный центр. Разумеется, у разных дирижёров можно наблюдать определённые отклонения от этой симметрии (особенно в отношении крайних частей), но общее концентрическое строение очевидно в любом исполнении. Особенно поразительное соответствие продолжительности частей наблюдается в записи Бертольда Гольдшмидта 1968 г.⁸³

⁸¹ Пятая часть как целое всё же должна быть отнесена к медленным, поскольку quasi-сонатное *Allegro* предстаёт в ней лишь одним из компонентов формы, но не является единственным и безусловно господствующим разделом. Напротив, «главной мыслью» части представляется флейтовая тема и её широкое развитие в медленных первом и заключительном разделах.

⁸² Более подробно сходство второй и четвёртой частей обсуждается на с. 132-133.

⁸³ Эта официально не изданная запись некоторое время циркулировала в Интернете. Не исключено, что скорость воспроизведения аналогового первоисточника при оцифровке этой записи была чуть завышена. Этим можно было бы объяснить необычно высокий строй оркестра и несколько уменьшенную по сравнению с другими записями общую продолжительность симфонии. Но, поскольку при любой постоянной скорости воспроизведения *соотношение* продолжительности частей остаётся неизменным, мы принимаем эту запись во внимание.

СХЕМА 5

Хронометраж частей Десятой симфонии в различных записях

	1 часть	2 часть	3 часть	4 часть	5 часть
Б. Гольдшмидт, Лондонский симфонический оркестр (Лондон, 1964)	23.05	11.37	4.07	12.00	22.35
Ю. Орманди, Филадельфийский оркестр (Филадельфия, 1965)	21.43	11.18	4.10	11.27	21.34
Б. Гольдшмидт, Оркестр Берлинского радио (Берлин, 1968)	20:11	11:00	3:58	11:02	20:12
С. Рэтгл, Берлинский филармонический оркестр (Берлин, 1999)	25.11	11.24	3.55	12.06	24.47
Р. Баршай, Оркестр Junge Deutsche Philharmonie (Берлин, 2001)	25.53	11.41	4.15	11.02	20.59

Концентрическая конструкция Десятой взаимодействует с другим формообразующим принципом – «векторным», однонаправленным развитием. Этот принцип выражен внутри частей симфонии как вариантное видоизменение тем в направлении либо разрастания, либо сжатия, а в масштабах цикла – как

развитие интонационной фабулы. Финал симфонии в тематическом отношении представляет неслыханный по сложности и мастерству воплощения синтез тематического материала *всех предшествующих частей*⁸⁴.

Существенно, что «завязка» основных событий интонационной фабулы, а именно – появление цитаты из песни Альмы Малер, которая постепенно становится одной из главнейших тематических идей цикла, происходит в центральном разделе центральной части симфонии, и даже не приблизительно, а ровно (!) в её центре: изложение темы начинается в т. 84 при общей протяжённости части в 170 т. (точный центр её тактовой структуры падает на т. 85-86).

С таким специфическим положением и функцией части в цикле связаны и некоторые её отличия от других, а именно – почти не ощущаемое внутри самой части действие «векторного» принципа развития. Наоборот, всё здесь устремлено на подчёркивание симметрии и даже «вращательное» начало ассоциируется здесь с движением по замкнутому кругу, а не по спирали, как в других частях.

Мы решаемся утверждать, что, независимо от того, насколько все обрисованные нами параметры, такие как соответствие хронометража или появление новой темы точно в центральной точке произведения, входили в *осознанные* намерения Малера, общий план симфонии как в структурном отношении, так и в деталях интонационно-тематического развития *поразительно совершенен*. Возможные в разных редакциях отклонения от него протяжённостью от одного до нескольких тактов не в состоянии расшатать его структуру. Ещё раз подчеркнём, что эта структура – один из непосредственных носителей семантической основы произведения.

Такая исключительно стройная и выверенная основа симфонии взаимодействует с *принципом вариантности*, действующим на разных уровнях и являющимся одной из основных характеристик этого произведения. В частности, вариантность как один из основных принципов воспроизведения материала ярко

⁸⁴ В отношении «собирания» тематического материала всего произведения финал Десятой симфонии Малера сходен с положением «Сумерек богов» в тетралогии Вагнера. Там также используется лейтмотивный материал предыдущих частей «Кольца нибелунга», происходит его преобразование (вплоть до полного преобразования) и синтез новых тем на основе ранее звучавших тематических элементов.

проявляет себя в первой части, т.е. там, где мы безусловно можем судить о воле самого Малера.

Вариантность в Десятой симфонии предстаёт как один из наиболее существенных принципов работы Малера. Она проявляется на самых различных уровнях.

Более «локальное» действие этого принципа выражено в сосуществовании в рукописи (иногда на одном и том же этапе работы) вариантов мелодических и ритмических фигур. К ним, как правило, с трудом можно применить понятия «лучший-худший», «верный-неверный», «подходящий-неподходящий», так что даже самому Малеру иногда, по-видимому, было трудно выбрать ту или иную версию.

В несколько меньшей степени это касается даже вариантов изложения целых построений. Вспомним различные версии коды первой части, встречающиеся в партителле и черновой партитуре. В последнем случае, на наш взгляд, можно было бы говорить о «более совершенном» партитурном варианте. Однако даже если версии, зафиксированные в партителле, считать «несовершенными», их во всяком случае нельзя признать «искажающими» замысел композитора.

Наконец, волею судьбы, принцип вариантности действует и на уровне существования оркестровых редакций Десятой симфонии. Понятие «окончательной версии», которое лишь с большой долей условности может быть применено и к более ранним симфониям Малера, в случае с Десятой полностью теряет свой смысл.

По этой причине и дальнейшие исследования Десятой симфонии Малера могут быть обращены как на изучение манускрипта или тщательный анализ партитур конкретных редакторско-исполнительских версий, так и на сравнение различных редакций, в том числе и в свете выявления критериев «адекватности» их зафиксированному в рукописи замыслу. Но, безусловно, окончательного суждения в отношении последнего пункта, да и строгого выбора таких критериев быть не может. Наши несовершенные попытки постичь и реализовать замысел

Малера остаются, как прекрасно сформулировал Й. Роткамм, «драгоценными приближениями к Десятой симфонии» [114, с. 16].

ПРИЛОЖЕНИЕ
ИНТЕРВЬЮ С РУДОЛЬФОМ БАРШАЕМ
(май 2010 г., Рамлинсбург, Швейцария)

– Рудольф Борисович, расскажите пожалуйста, когда Вам пришла мысль заняться окончанием Десятой симфонии Малера?

– Дело в том, что это имеет свою историю, надо либо рассказать, либо ничего не говорить об этом.

– Расскажите пожалуйста.

– Я постараюсь вкратце рассказать. Это было в годах... каких, надо мне вспомнить. До отъезда моего, в середине 70-х годов. Однажды звонит мне домой Локшин⁸⁵, Александр Лазаревич, которого я уважал прямо безмерно. Это человек, который так знал всю музыкальную литературу, особенно некоторых композиторов. Малер – это была просто его стихия. Он обожал Малера и знал как никто на свете. Если позвонил Локшин, значит, что-то было очень важное. Он говорит: «Бросайте всё и немедленно ко мне приезжайте!» Если он так говорит – это что-то стряслось. Я сказал: «Я буду через 10 минут у вас!» Не так далеко на машине было. У меня была машина; вышел во двор, сел, приехал – был у него через 10 минут. Вхожу, смотрю на него вопросительно. Он говорит: «Понимаете, приехал Арвид Янсонс⁸⁶ из-за границы и привёз мне в подарок пластинку с записью Десятой симфонии Малера». Я прямо глаза раскрыл. «Давайте слушать», – я говорю. «Вот я поэтому вас и позвал. Это надо слушать!» Он завёл свои проигрыватели. Стали слушать. Первую часть я уже знал, просто знал, так что там ничему не удивлялся. Дальше, дальше пошли, дальше – больше, и последняя часть, конечно, совсем ошеломляла. И он тоже был в таком же состоянии. Мы когда это прослушали всё, я ему сказал: «Ох, я это хочу играть. Хочу играть немедленно!» И позже я сообщил своим менеджерам, что если где-нибудь будет

⁸⁵ Локшин Александр Лазаревич (1920-1987) – выдающийся русский композитор.

⁸⁶ Янсонс Арвид Кришевич (1914-1984) – латвийский дирижёр.

надобность в Десятой Малера, я готов к услугам. Очень скоро представилась такая возможность. Австрийское радио решило исполнить эту симфонию. Тем более, что это радио было связано с музыкальным фестивалем во Франции, в Монпелье. Там музыкальный фестиваль с хорошими красивыми традициями, очень серьёзными, существует уже годы. И тут намечалось исполнение Десятой симфонии Малера, и они приглашают меня с оркестром ORF⁸⁷. Мы репетировали. И пока мы репетировали, я по ходу репетиций находил довольно много мест, которые мне казались неправильными, что так не должно было быть. Теперь я должен немножко забежать назад. Незадолго до этого, пара месяцев, случилось мне как-то дирижировать в Стокгольме оркестром радио. Очень приличный, симпатичный оркестр. Там играли Восьмую симфонию Шостаковича, которую я очень любил и был рад, что они её именно и попросили. Но интересно это чем – там работал на радио один шведский композитор⁸⁸, который мне поведал в разговорах (мы разговаривали на хорошие темы, приятно было разговаривать с ним) – он учился в Венской консерватории, окончил её. Учился он у Альбана Берга, и это меня сразу насторожило очень сильно. И он тогда предложил мне свою симфонию, партитуру. Я посмотрел, очень мне понравилось, я сказал, что буду в дальнейшем играть, если будет потребность у радио, но почему-то не возникла, к сожалению, и я не играл. Очень впечатляющая была симфония. И он так доверительно мне рассказывал, что вот у него есть факсимиле Десятой симфонии. Я так и вскочил прямо: «Дайте мне её сфотокопировать пожалуйста!» – «Нет, я не могу это выпустить из рук, это свадебный подарок моей жены». – «Я в эту же ночь вам верну! Я на радио в течение ночи договорюсь, скопирую!» – «Нет, нет». Я от него не отставал. Я приставал к нему, приставал, приставал, пока, в конце концов, не договорился с ним так: утром у меня самолёт; значит, я должен буду из гостиницы, кажется, в 7 часов утра, выехать на аэродром, чтобы успеть. «До 7 часов утра вы получите эту партитуру назад, я гарантирую вам полностью.

⁸⁷ ORF-Symphonieorchester, позднее переименованный в Radio-Symphonieorchester Wien (RSO Wien) – Симфонический оркестр Венского радио. Р. Баршай исполнял с этим оркестром Десятую симфонию Малера в редакции Д. Кука (с внесением ряда ретушей) в Вене и Монпелье в конце 1980-х гг.

⁸⁸ Рудольф Борисович не мог вспомнить его фамилию. Возможно, это был Ларс-Эрик Ларссон (Lars-Erik Larsson, 1908-1986) – композитор, дирижёр, некоторое время учившийся в Вене, в т.ч. у А. Берга, и работавший на Шведском радио.

Дайте мне её после концерта, на ночь!» – «Нет, нет, нет». – «Ну как же так, вы поймите, что я собираюсь над этим работать!» В конце концов он согласился под огромное честное слово, что до 7 часов утра он её получит дома. Я договорился с редактором радио, был очень там симпатичный человек, хороший музыкант, и такой музыкант, уважающий других музыкантов и конечно уважающий Малера. Я ему сказал: «Вот, пожалуйста, помогите мне это сделать!» – «Ладно», – говорит, – «но вы мне разрешите одну копию для себя снять». – «Договорились, только не говорите никому». – «Нет, не скажу никому». И он мне под эту вторую копию сделал для меня копию, себе одну оставил, а мне оригинал отдал. И я отвёз прямо от него этому композитору. Так что увозил я драгоценность, манускрипт Десятой симфонии. Я её положил на грудь, чтобы не потерять, запаковал между рубашкой и пиджаком. Так и ехал. С тех пор я с этой партитурой не расставался никогда. Я начал тогда уже работать над ней. Я увидел, где там [т.е. в редакции Д. Кука – С.М.] просчёты, где там неправильно – с моей точки зрения, я не настаиваю на том, что я прав. Но вот я бы делал не так, а так, и так должно звучать. Поэтому когда я начал репетировать с оркестром ORF в Вене, то я [исправлял] некоторые места, которые меня не устраивали, я тут же приходил после репетиции в гостиницу, доставал свою драгоценность и смотрел, рассматривал подробности, что можно переделать – можно так, можно так, эскизы вот такие. И всё это начал переделывать и потом ночью сидел, делал наклейки, вносил в голоса изменения. Довольно много было изменений. Я всё это сделал, внёс, так и играли. Во всяком случае я там уже понял – бессмысленно латать, заплатки ставить. Надо заново сесть и заново написать партитуру – всю, с первой части. Я взял это всё с собой конечно после концерта, уехал домой – мы тогда жили в Силс-Марие, в горах, у нас там была квартирка. И там я засел работать. Там я не вставал из-за стола. То есть я вставал только для того, чтобы взять с собой складной маленький столик, складной стульчик. Лена⁸⁹ и я – мы в таком составе ходили в лес. Там находил место и там работал. И Лена была такая заботливая, я должен сказать, что я без неё бы не смог это сделать. Она окружила меня – вокруг всяких ёлок сделала мне

⁸⁹ Елена Баршай, супруга Рудольфа Борисовича.

такое помещение, как будто комнату, огороженную парусиновыми стенами и сделала там надпись: «Здесь работает художник». И поставлено: «Не мешайте». Там я и начал работать. Это был 1998 год или 99-й. Работал, работал, работал не покладая рук и потом, когда я кончал – день кончался и я не мог дальше там писать, – мы просто ходили гуляли и я гулял сам. Там я это закончил, именно там, в Силс-Марие. В 2000-м уже мы играли в Ленинграде на миллениуме. Серёжа Давитая⁹⁰ был инициатором и организатором концерта в Ленинграде. И фактически организатором был ленинградский Ленсовет, мэр города Ленинграда с помощью Серёжи всё готовил.

– Вся работа за одно лето была сделана?

– Нет, это я писал одно лето. Но я работал над этим много лет, носил с собой всегда – в любую свободную минуту, в любой перерыв я доставал, сидел и... лечу ли я в самолёте, еду ли я на поезде – всё равно, и в самолёте если летел, я подходил к дежурной, если была пересадка например, мне два или три часа ждать, я подхожу и говорю: «Здравствуйте! Знаете, я композитор и мне нужно время и место, где бы я мог продолжать мою работу. Не могли бы вы меня куда-нибудь определить из этого общего зала, где столько шума?» Она смотрела с таким уважением, смотрю – звонит куда-то: «Тут у нас такой симпатичный молодой композитор, он хочет поработать, можно его пустить в кабинет такого-то? Он сегодня не придёт» – «Ну, можно». – «Хорошо. Пойдёмте, я вас провожу». И я получал 2-3 часа хорошей работы. А ездил я тогда очень много. Я понял – мне нужно заработать денег, чтобы нам дом построить, вот этот дом⁹¹. И я поэтому стал набирать концерты и ездил, ездил. И вот по дороге работал. И поэтому у меня в голове было, в общем, всё готово. Как Шостакович учил: «Всё в голове сочините, всё до последнего инструмента». Я и делал. Начал с первой части. Первую часть хоть он [Малер – С.М.] инструментовал её всю, но я там всё

⁹⁰ Давитая Сергей Жаниевич (1967-2012) – российский продюсер, координатор Всемирного комитета третьего тысячелетия.

⁹¹ Дом в Рамлинсбурге, близ Базеля, где постоянно жил Рудольф Баршай.

переделал⁹². И главное, что там в первой части был момент, где попадались параллельные октавы, что звучало очень некрасиво⁹³. И непонятно, что было делать.

ПРИМЕР 83

1 часть, тт. 100-102 (общепринятый вариант расшифровки рукописи Малера). Партии альтов и кларнетов опущены. Параллельные октавы отмечены дугами.

А я нашёл там вариант, выход из положения, чтобы не получалось этих октав. Один из этих двух голосов я поднял выше и оказалось, что там [на последней шестнадцатой в т. 101 – С.М.] диссонанс, потому что один из голосов [солирующая виолончель – С.М.] приходит к ля, а другой [третья валторна – С.М.] – к ля бемоллю. И это проходит одно над другим. Ничего, прошло.

⁹² Большая часть переделок в первой части симфонии касалась тщательной корректировки штрихов, артикуляционных обозначений и т.п. Изменения, касающиеся собственно инструментовки, немногочисленны и сделаны с большой осторожностью.

⁹³ Речь идёт о переходе от т. 101 к т. 102 (затакт и сильная доля в ц. 12). Параллельные октавы образуются в крайних голосах между партиями первой валторны и виолончели соло. На необходимость устранения этих параллелизмов обратил внимание и А. Берг [см.: 35, с. 482].

ПРИМЕР 84

1 часть, тт. 100-102 (редакция Р. Баршая). Партии альтов и кларнетов опущены.

Nicht eilen

1. 2. Hr. (F) *a 2 +* *sf* *sf* *p* *ff*

3. 4. *3. +* *sf* *p* *ff*

V-ni I *get. a 3, pizz.* *p*

Vc. *solo* *p* *sf* *sf* *alle zus. (arco)* *tr* *sf*

Kb. *pizz.* *ff*

Редактор в то время был, заведующий издательством Universal Edition, Эрик Маринич. Он австриец. Он делал с большой любовью. Он ко мне приезжал в Силс, когда я только начал делать. Я ему кусочками играл, показывал. Он очень симпатично отнёсся. Ему нравилась эта симфония и как сделано нравилось. Очень приятно было разговаривать с ним. Там был очень только неприятный редактор, который всё переделывал по-своему. Конечно, не переделывал то, что я писал, инструментовку, а переделывал расположение тактов, расположение страниц, например, делал эту страницу поплотнее, а следующую пореже. С моей точки зрения было неправильно, потому что я практически смотрел на дело: мне придётся по этой партитуре дирижировать, и смотрю – так мне неудобно переворачивать. Упрямый такой был очень. Но самая первая типография, где печатали эту партитуру, была в Ленинграде. Издательство «Композитор». Первое исполнение было по ней. И голоса они сделали. И мы даже ждали на последней репетиции: не было голосов третьей части. Они ночью работали. Сам главный

редактор приехал в филармонию, привёз ноты. Музыканты сидели и ждали, ждали, ждали. Такой волнительный был момент. Но ещё более раннее исполнение было в Любляне. Самое первое было в Любляне, с тамошним оркестром. Им очень нравилась симфония. Там хорошие музыканты есть! Какой там альтист прекрасный – Миле Кози! У меня было до этого много довольно концертов с ними. Играли мы разные программы, играли однажды 5-й концерт Прокофьева с Лизой Леонской. Хорошо она играла очень! Были у меня встречи с интересными пианистами. Был такой замечательный английский пианист, с которым я записал 3 концерта Чайковского. Донохоу. Знаменитый! В Москве даже на конкурсе был скандал – ему требовали первую премию, а ему не дали, потому что давали обязательно русскому. И публика после этого конкурса, после решения жюри не расходилась, а кричала во дворе консерватории: «До-но-хоу! До-но-хоу!». И вынужден был Гилельс выйти, собрать жюри и переголосовать. Публика заставила!⁹⁴ Но он феноменальный, этот Донохоу. Он недавно со мной в Москву ездил, играл концерт Моцарта. А наша с ним запись Второго концерта Чайковского получила премию в журнале Gramophone в Лондоне.

– Скажите, первая запись, которую Вы слышали – это был Орманди или кто-то другой?

– Это был Кук, Орманди дирижировал.

– А в Монпелье Вы наверное готовили исполнение именно по партитуре Кука?

– Я готовил по партитуре Кука, да. Там очень был большой успех. Так звучало всё! Там разница большая в самом-самом конце. Я там оставил как у Кука, а потом я делал уже по-своему, переделал немножко иначе самый конец⁹⁵. У Кука просто две валторны повторяют одно и то же. У меня вот так вот сделано: первая и вторая валторны, а на них находят, наслаиваются третья и четвёртая. И тромбоны тут добавлены.

⁹⁴ Речь идёт о VII Международном конкурсе им. П.И.Чайковского (1982), где Питер Донохоу разделил II премию с Владимиром Овчинниковым (первая не присуждалась).

⁹⁵ Имеются в виду последние три такта пятой части.

ПРИМЕР 85

5 часть, тт. 394-400

394

gliss. rit. langsam gänzlich verklingend

1. Fl.

2,3,4. Fl.

1. Ob.

2. Ob.

1,2. Kl. (B)

1,2. Bkl. (B)

1,2. Hr. (F)

3,4. Hr. (F)

Thr. (B)

1,2. Pos.

3,4. Pos.

1. Btb.

394 o.Dpf. alle gliss. viel Bogen *) rit. langsam gänzlich verklingend

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

pp

*) Um die größte Intensität des Tones zu erzielen, wechseln die Violinen möglichst oft den Bogen.

Этот конец! Бесподобный конец! *Mit Andacht*⁹⁶. А почему? потому что это цитата из Шуберта, из Большой С-dur'ной симфонии, начало⁹⁷. Это очень хорошее место.

ПРИМЕР 86

5 часть, тт. 191-192

The musical score for Example 86 consists of five systems of staves. The first system includes the Kfg. (Kornett) staff with a whole note chord marked *(pp)* and the instruction "Soli 1. Mit Andacht". The second system includes the Pos. (Posaune) staff with two measures of music, each marked *p*. The third system includes the 3. (Trompete) staff with a whole note chord marked *p*. The fourth system includes the Br. (Trompete) staff with a whole note chord marked *(pp)*. The fifth system includes the Vc. (Viola) staff with a whole note chord marked *(pp)*. The sixth system includes the Kb. (Kontrabaß) staff with a whole note chord marked *(pp)*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Меня почему-то это место так задело! А я в Шуберта был влюблён всю жизнь. Это бесподобный гений. Но из него вышел Малер! Я как-то сказал Локшину – он сказал: «Совершенно верно! Если бы Шуберт жил ещё 50 лет, он бы стал Малером». Я убеждён в этом совершенно. Конечно, Малер – это более «модерновый» Шуберт. Вот я этим девочкам – девочки скрипачки были⁹⁸, они все это место⁹⁹, когда скрипки соло играют, так «жирно» играли, с *glissand*'ами. Я им сказал: «Это не так должно быть. Это знаете какое место? Это как *Santa Maria*

⁹⁶ «С благоговением» – ремарка Р. Баршая в партии тромбона в т. 391 5-й части.

⁹⁷ По-видимому, имеется в виду мотив валторн из 6-го такта симфонии Шуберта.

⁹⁸ В оркестре *Junge Deutsche Philharmonie*, с которым Р. Баршай исполнял свою редакцию Десятой симфонии и сделал студийную запись.

⁹⁹ Т. 373-386 5-й части (в инструментовке Р. Баршая с участием трёх, а затем четырёх солирующих скрипок, см. пример 72 на с. 174).

Virginia – Святая Мария Невинная. Вот о чём это». Они поулыбались, посмущались – и сыграли как надо. Очень хорошо сыграли, очень! Три девочки такие симпатичные, молоденькие совсем.

– **Это в той записи, которая вышла на компакт-дисках?**

– Да-да, это в той записи. Очень похожие на ту, которую мы слышали¹⁰⁰. Вот такого типа девочки. Это же тот же самый оркестр Junge Deutsche Philharmonie. Может быть одна из них выросла и стала такой? Кто знает? Потому что мы же с ними не виделись с тех пор. Но всё равно, они замечательно сыграли, и трогательно, и вместе с тем чисто, чисто совсем, не эротически. Никакого эроса там не было. Это звучит конечно сногшибательно совершенно, это место.

Gänzlich verklingend¹⁰¹ – это по-немецки «совершенно раствориться». Интересно: Малер писал и по-итальянски, и по-немецки, вперемешку все эти обозначения.

– **В последнем аккорде Вы хотите, чтобы инструменты прекращали звук по-очереди, получается так?**

– Да, именно так.

– **И Вы отсчитываете четыре доли и по очереди их снимаете?**

– Да. Они сами снимают. Причём я так с ними договорился: тромбоны – первый тромбонист чувствует, что дыхание уже [заканчивается], больше не надо – сняли. Они были довольны, что это им разрешили самим снять, когда им удобно. А вот это¹⁰² звучит – ой, как это звучит! Душераздирающе, правда? Тут это не воспроизведено, а в рукописи в этом месте написано: «Für dich leben! für dich sterben! Almschi!» «Для тебя жить! Для тебя умереть!» Понимаете? А она не понимала, кто такой её муж. Она даже не пришла на похороны. А потом быстро вышла замуж. Такая вот.

– **Вы работали по-порядку, от начала к концу?**

– Да, по-порядку. Первую, потом вторую часть.

¹⁰⁰ Имеется в виду Юлия Фишер. Накануне Рудольф Борисович смотрел по телевидению запись концерта, в котором она участвовала как скрипачка и пианистка, исполнив Третий скрипичный концерт Сен-Санса и фортепианный концерт Грига с оркестром Junge Deutsche Philharmonie.

¹⁰¹ Ремарка Р. Баршя над заключительным аккордом симфонии.

¹⁰² Последняя кульминация, т. 394 и следующие, см. пример 85.

– Скажите пожалуйста, Вы знакомились с какими-то другими версиями в процессе работы?

– Да. Не нравились мне.

– А какие редакции Вы видели?

– Я видел Карпентера. А вот которая мне более-менее нравилась – Цемлинского. Потом был один итальянский автор¹⁰³. Но тот мне не понравился. Эффектные у него есть звучания, чисто голливудского типа. С блёстками такая партитура. Мне не понравилось. Ничего оттуда нельзя было извлечь полезного. Совсем.

– Как Вы относитесь к тому, что музыканты, довольно близкие к Малеру, такие как Шёнберг например, очень настороженно относились к самой идее завершения Десятой симфонии? И как на Ваш взгляд: они считали, что это слишком большая степень неоконченности или они просто, может быть, из пиетета перед Малером не допускали такой мысли?

– Нет, нет, ни того, ни другого, я думаю (если ты спрашиваешь меня, что я думаю), а просто по разным причинам. Ну скажем, такой как Шёнберг – он считал себя «патроном» Малера, конечно думал, что Малер его «ученик». Альбан Берг был сам по себе слишком большая фигура в музыке и вообще в творчестве, чтобы так этим заниматься всерьёз. А некоторые, безусловно, из боязни, потому что это непростая задача и требует отдачи всего себя. А ещё некоторые (мне приходилось таких встречать) – из чувства... как сказать... конкуренции. Сами хотели делать. Например, Курт Зандерлинг, дирижёр был, очень известный. Он не самостоятельную работу проделал, а он залатал чью-то инструментовку, как говорится, с поправками¹⁰⁴. Есть такое его исполнение и запись. И, несмотря на то, что отношения у нас были с ним хорошие, он в Берлине (я там играл свою обработку) послушал, пришёл ко мне сразу и так как-то агрессивно-воинственно прямо говорит мне: «Нет, всё-таки незаконченная эта симфония! Незаконченная! Её невозможно закончить!» Мне не показалось его «выступление» убедительным.

¹⁰³ Ремо Мадзетти.

¹⁰⁴ Версия Зандерлинга основана на партитуре Д. Кука.

Так что я очень критически ко всем этим замечаниям отношусь. Вот Альбан Берг относился к этому просто гораздо серьезней. Есть записки, которые он оставил – не примеры, не ноты, а записи: вот он считает вот там так-то надо сделать. Вторую часть – там то-то, то-то. Это очень серьёзно и я с уважением отношусь. И вообще к Альбану Бергу я отношусь с гораздо большим уважением, чем ко всей вот этой... как это называется... камарилье, которая вокруг Малера и Шёнберга плясала.

[Альма Малер] обращалась ко многим композиторам с просьбой завершить Десятую симфонию. И удивлялись многие: почему она не обратилась к Шостаковичу? Но кажется она обращалась. Кажется. Я этого не знаю. Но вот какие-то слушочки были¹⁰⁵. Хотя трудно отказаться от мысли, что он согласился бы. Шостакович согласился бы, по-моему. Потому что с какой лёгкостью и наслаждением он заканчивал оперы Мусоргского! Причём он это делал наизусть. Наизусть писал! Он говорил сам, что когда «Хованщину» писал, что решил не смотреть никаких ни рукописей, ни изданий, ничего, а только по памяти всё записать. Чтобы ничто не мешало, не отвлекало, никакого влияния никто не оказывал бы. Ещё «Бориса Годунова» он сделал так.

– **А что было сделано Бергом в отношении Десятой симфонии?**

– Ничего не сделано Бергом, он только написал, как надо, что надо. Вот тут надо так, а там – так.

– **Это про какие-то отдельные моменты или это охватывает всё?**

– Отдельные моменты. Важные. Он, конечно, был огромное дарование, Альбан Берг. А мне случилось дирижировать «Лулу», но не всю, а частично. Собственно говоря, есть симфония «Лулу». Вот я эту симфонию всю дирижировал, в Венеции, с оркестром Венецианской оперы. Театр «La Fenice». И там же, между прочим, я ещё играл Тринадцатую симфонию Шостаковича тоже.

– **В одном концерте?**

¹⁰⁵ Есть сведения, что с таким предложением к Шостаковичу обращался американский музыковед, вице-президент Американского малеровского общества Джек Дитер (Diether). См. об этом на с. 24

– Нет, в разных концертах. А хор был пополам: половина хора были итальянцы, а половина – русские из Москвы. Очень было хорошо, потому что там голоса были итальянские, а русские дали чёткую дикцию. И вообще очень крепко пели. Там был директором очень большой энтузиаст музыки, вообще достойный человек. Я его много лет знал. Это сеньор Мессинис¹⁰⁶. Он был в Венеции и очень хорошо ко мне относился. А до этого он был в Милане, в оркестре Радио. И он мне заказал там исполнить Четвёртую симфонию Шостаковича. И он меня пригласил – хотел обязательно «Лулу» сыграть и обязательно Тринадцатую симфонию в Венеции. «Лулу» – это гениальная опера. Я слышал исполнение Булеза. Это было хорошо. Вообще Булез – крупная величина. Очень! Он лучше очень многих. Он спокойный, с ясным жестом, ясные руки, не рисуется, не фиглярничает совсем. Серьёзный человек. Есть несколько сейчас в мире очень достойных дирижёров. Один из них – замечательный шотландский дирижёр Чарльз Маккерас. Он замечательно дирижирует Брамса. Третья симфония, есть его запись – лучшего я ничего не знаю. И ещё дирижировать стал хорошо очень Моцарта. Но особенно Брамса. Незабываемо!

– Вы считаете, что Десятая симфония Малера – вполне оконченное сочинение?

– Я считаю – да. Там много деталей недоработанных, а в целом весь каркас симфонии, форма – закончены. Он, мне кажется, менять не стал бы, потому что это довольно совершенно.

– А у Вас были при работе какие-то места, которые представляли особые трудности и не были сразу ясны?

– Были.

– Например где?

– Это вот с параллельными октавами.

– А ещё что-нибудь подобное?

¹⁰⁶ Марио Мессинис (Messinis), импресарио и музыкальный критик.

– Не совсем подобное. Главным образом, во вступлении к финалу – такое место, где ми-бемоль мажор, смешанный с ми-бемоль минором¹⁰⁷. Место в финале, где он [Д. Кук – С.М.] сделал ошибку. Вопиющее место. Я был так возмущён! Как же Кук мог такое допустить! Он же теоретик, он же должен был бы это знать! А вот допустил. Смотри: у Малера вот так: вот это место, где возникает переченье [показывает тт.53-54, обращая внимание на переченье между *соль-бемолем* второй октавы в верхнем голосе и гармонией с *соль-бекаром* в первой октаве].

ПРИМЕР 87

5 часть, тт. 53-55, расшифровка рукописи Малера

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in a higher treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes tied across measures. The score is presented as a handwritten manuscript transcription.

И он, этот Кук, просто сделал всё в ми-бемоль миноре. «Благозвучие» получилось.

ПРИМЕР 88

5 часть, тт. 53-54, редакция Д. Кука (клавир)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled '2. Vn.', the middle '2 Fl.', and the bottom 'Kl.'. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes tied across measures. The score is presented as a handwritten manuscript transcription.

¹⁰⁷ Т. 54 пятой части симфонии.

Я однажды проснулся в холодном поту ночью – бежать сюда [в комнату, где находилась рукопись – *С.М.*] и записать. Я прямо дрожал весь и била меня лихорадка. Столько времени на это место ушло! Столько времени – и так, и сяк прикладывал. Ничего, ничего, нет! А это вот – то самое. *Ре-бемоль!*

ПРИМЕР 89

5 часть, тт. 53-55, редакция Р. Баршая (клавир, в последнем такте опущены партии валторн)

The musical score for Example 89 consists of two staves. The upper staff is for Violin Solo (Vn. Solo) and the lower staff is for Piano (Kl.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'p' (piano). The score shows a complex harmonic structure with a dominant seventh chord in the bass and a melodic line in the violin. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Это и есть тот доминантсептаккорд, который вызывает дальнейшее [модуляционное] движение в направлении *Fis-dur*'а¹⁰⁸. Ну и тут, так сказать, остаётся мажор. Ми-бемоль минором и не пахнет. А *соль-бемоль* [в верхнем голосе] на ми-бемоль мажоре спокойноенько проходит. Спасибо *ре-бемолью!*

Это было очень трудное место. Потому что, согласно малеровской философии, его мировоззрению, это должен быть мажор, обязательно. Проходит мелодия через этот ми-бемоль-мажорный аккорд и по дороге цепляется *соль-бемоль*. Но это уже детали, это же не имеет отношения к целому, к конструкции. Это деталь. И вот тут надо обязательно было найти какое-то решение. Затем ещё были пробелы некоторые, которые мне пришлось додумывать, дорабатывать.

– **В каких частях?**

– Во всех.

– **А вообще Вы вашу работу ощущали скорее как редакторскую или всё-таки как композиторскую по своему содержанию?**

¹⁰⁸ То есть этот септаккорд является доминантой к *as-moll* ≈ *gis-moll* и, таким образом, возвращает гармонию в круг тональностей, родственных для основной тональности симфонии *Fis-dur*, а также для преобладающего на этом участке формы *H-dur*.

– Как композиторскую ощущал. Потому что редакция... редактировать там что? Это совсем другое занятие. Композиторскую конечно.

– Только технического характера? Или приходилось фактически досочинять какие-то места?

– Ну да, приходилось конечно. Не в смысле протяжённости музыки и мелодии, а в смысле гармоническом. Гармонические проблемы – это же тоже композиторская работа. Были гармонические проблемы.

– Как Вы оцениваете подход Кука, который в тех случаях, когда у Малера повторяется один и тот же материал, точно копирует изложение темы в том виде, в каком оно встречается в первом случае?

– Я отношусь не очень приветливо к этому. Потому что хорошо известно, что Малер повторений избегал. Он не любил повторений. И, например, в разных частях формы, когда повторялся материал, он его изменял, категорически изменял. И так было не только в Десятой симфонии. Уже в Четвёртой симфонии яркие места такие есть. Излагает иначе совершенно тему, в другой инструментовке во всяком случае. Но иногда меняет просто её сущность, её форму. Это не так, как у Бетховена, скажем. В точности копировали кто? Гайдн, Моцарт, Брукнер. А Малер не копировал.

– А *da capo* в «Purgatorio»? Это – исключительный случай? Или это всё-таки можно считать пробелом в рукописи?

– Трудно сказать. Это могла быть дань традиции. Но одно дело он в рукописи¹⁰⁹ написал: вот отсюда будет *da capo*. Это не говорит ещё о том, что так именно и будет. А он, когда это *da capo* делает, пишет – он бы изменял сам, я в этом просто уверен. А это приём, чтобы лишнее не писать – у него времени не хватало. Экономия времени была. Это не значит, что он бы точно скопировал.

– А Вы изменяли там что-то?

– Да. Инструментовку менял.

¹⁰⁹ Речь идёт о четырёхстрочной партителле «Purgatorio», в которой начало репризы Малером не выписано, присутствует лишь обозначение *da capo*.

– **А в этой же части заключительный раздел, там где в вашей редакции прекращается фигурация шестнадцатыми в коде? По рукописи нельзя однозначно решить, хотел ли Малер продолжать фигурацию до конца части или нет. У Вас были сомнения или Вы сразу почувствовали, что этот раздел должен быть по движению более спокойным?**

– Я не помню сейчас точно, но, во всяком случае, если бы я почувствовал, что это должно быть иначе, я бы не задумываясь это иначе изложил. А если я это изложил точно, значит, это не вызывало у меня сомнений и беспокойства.

– **А что Вас побудило ввести, например, гитару?**

– Мне казалось по ощущению, что она там нужна.

– **Именно гитара, не мандолина, не что-нибудь ещё?**

– Мандолина была у меня тоже. Но потом я засомневался и спросил совета у нескольких друзей: «Не кажется, что это лишнее – мандолина?» У Бориса Тищенко спросил: «Не кажется Вам мандолина лишней?» Он сказал: «Кажется». Тогда я взял и выкинул.

– **Мандолина играла то же, что теперь гитара, или у неё была другая партия, вместе с гитарой?**

– Была с гитарой, была и отдельно. Почему у меня был соблазн ввести ещё мандолину: потому что это похоже немножко на окончание «Песни о земле». Мандолина – как она там на месте! Именно этот звук, этот самый звук. А мне кажется, что у меня на месте гитара. Звучит хорошо очень.

– **Вам нужно было именно это сочетание тембров или какие-то инструменты, может быть, ещё и символическое значение имеют?**

– Не знаю... я думал, и мне не приходило ничего в голову. Вызывал у меня некоторое беспокойство большой барабан¹¹⁰. Между прочим, ещё когда я играл это с оркестром Австрийского радио, там на большом барабане играл чёрный человек! С бородкой, страшный такой стоял! Я прямо его пугался! Это меня раздражало немножко. Должен ли большой барабан пугать? Да нет, не должен, пожалуй. Тут я вспомнил из воспоминаний Альмы, что когда они были в Нью-

¹¹⁰ Речь идёт о вступлении к финалу.

Йорке в гостинице, они услышали звук барабана на улице, внизу, далеко, а они на высоком этаже были. Малер высунулся и увидел: идёт похоронная процессия. Хоронили пожарного, который погиб на пожаре, спасая людей. А единственная музыка, которая была – это барабан. На Малера это произвело впечатление и Альма писала, что после этого он ввёл барабан.

Вызывало у меня трудности начало 5-й части. Потому что туба, инструмент, который должен играть этот материал, мне казалось – не совсем то. Что сольная туба – в ней есть какая-то немножко салонно-садовая слащавость. И поэтому я решил вопрос так: я ввёл две тубы. Благодаря этому унисону это уже будет не соло, это будет как группа. И они играют тихонько, да ещё под сурдинку. У меня был вариант под сурдину, а потом один тубист сурдину потерял, незадачливый оказался. Когда они играли под сурдинку, то было хорошо, но и без сурдинки тоже можно. Лишь бы две тубы были.

Немножко мне мешал в работе один такой малеровед, а на самом деле малероед. Один голландец. Он всё делал четырёхручное переложение Десятой симфонии и ориентировался всё время на Кука. Он считал – Кук непревзойдённый и его нечего больше менять. И он этим мне мешал – он часто ко мне приезжал, смотрел, смотрел: «А вот Кук это сделал так, по-моему лучше; Кук сделал бы так, Кук сделал бы так». – «А вот там когда ми-бемоль минор?» – «А что же, Кук решил хорошо, смело решил». А когда он увидел начало финала у меня, две тубы, то сказал: «А, всё-таки туба, да?» Ну, думаю... Две тубы – это не туба, это другое сочетание, группа. Не сольный инструмент. Мне не нравилось там, что сольная туба играет. Нехорошо это как-то. Слишком эмоционально. А там не должно быть никакой эмоциональности. Там должно быть страшновато немножко. А потом как дальше развивается у Малера! Гениально развивается вступление. Когда приходит к ми-бемоль мажору – какой это эпизод изумительный! Конечно, он был великий. Мне приходило часто на ум конечно, что завершать творение такого великого человека – не знаю, трудно. Но раз взялся за гуж, не говори, что не дюж. Я старался успокоиться и продолжать, продолжать, продолжать... И вот этот голландец мне мешал конечно. И он сделал

переложение четырёхручное именно по Куку и требовал, чтобы я ему написал рекомендацию в Universal Edition, чтобы его обязательно издали. А зачем мне это надо? Я понимаю, что он обижался. Мешало мне это, выбивало из колеи. Он старался меня лишит инициативы и уверенности.

– А почему **Вы** захотели использовать тенорхорн?

– Мне кажется он подходит очень во многих местах (напевает тт. 347-348 из 5-й части).

ПРИМЕР 90

5 часть, тт. 347-348, редакция Р. Баршя

1. Ob. *pp cresc.*

1.2. Hr. (F) *gestopft p*

Kornett (Es) *zart p*

Tenorhorn (B) *zart pp*

Hf. *nicht gebrochen klingen lassen*

VI. I *cresc.*

VI. II *pp*

Br. *pp*

1. Solo *pp*

Vc. *pp*

die anderen *pp*

Kb. *pp*

Помнишь это место? Тенорхорну отвечает труба¹¹¹. Мне кажется, подходит. Также как в Седьмой симфонии в начале. В Седьмой симфонии замечательный тенорхорн! Во всяком случае, когда попадался (я много раз играл это с разными оркестрами) хороший игрок, звучало потрясающе. Попадались очень-очень хорошие итальянцы. Среди тромбонистов, и валторнистов, и трубачей бывают люди очень, очень талантливые.

– Вы используете трубы в разных строях. Это принципиально? При исполнении Вы требуете, чтобы играли на разных инструментах?

– Конечно, обязательно. Это имеет смысл, имеет. Малер это использовал. Это соответствует его манере, его технологии.

– Это вызвано особенностями тембра или может быть какими-то аппликатурными соображениями?

– Не аппликатуры и не тембра, а особенностями гармонии. Вот тут нужна труба в такой тесситуре, она звучит естественно. А другая труба, другого строя, будет звучать тут уже неестественно. Высоко для неё будет, предположим, или низко. Наиболее распространённые теперь, в современном оркестре – это труба in B, а раньше была очень популярна труба in F. Что больше подходит – надо смело обращаться, мне кажется. Я когда советовались с Локшиным, он говорит: «А Вы берите ту, что Вам нужно. Вот когда делаете какую-нибудь партитуру, инструментовку – берите, что Вам нужно, и составляйте». Локшин мне вообще много помогал – в жизни, в музыке. Он так много знал, так чувствовал потрясающе! Он был удивительный, я удивлялся просто, какой человек. Юдина, когда он сыграл Реквием, сказала ему: «Шура, я всегда знала, что Вы гений!» Конечно, она сказала правильно. Вообще такая вещь, как зависть, чисто профессиональная даже зависть, играла большую роль в жизни многих людей, композиторов. Испортили жизнь многим. Организовали просто травлю Локшина. Пустили этот нелепый слух, что он был осведомителем. Все знали тогда, что КГБ

¹¹¹ Точнее, корнет.

привязывалось к некоторым людям, но не все соглашались. А те, которые не соглашались, тех КГБ измордовывало. Пускали слух, что он работает, вот и всё.

– Вы ставили перед собой задачу воспроизвести оркестровый стиль Малера?

– Конечно, это была моя главная задача.

– А у меня сложилось впечатление, что Вы, может быть, с ещё большей детализацией работали, когда оркестровали, едва ли не более утончённо, чем сам Малер.

– Нет, более утончённо, чем он, невозможно работать. Его нельзя улучшить. Его можно только ухудшить, а улучшить Малера нельзя. Я ни в коем случае не стремился, в том числе, улучшить. Главное – больше всего я хотел его просто воссоздать, сохранить.

– То есть сделать так...

– ... как он сам бы сделал.

– Или может быть так, как он сделал бы, если бы жил сейчас?

– Нет. Это небольшая сейчас разница, небольшой промежуток времени – сейчас и при нём. То же самое фактически. «Сейчас» – это значит делать, как Шостакович делает. Ну, там был, я помню, когда-то был момент, когда я подумал, что меня могут обвинить в том, что я это сделал похоже на Шостаковича или как Шостакович. Ничего в этом страшного. Во-первых, я ученик Шостаковича, во-вторых, между стилем Шостаковича и стилем Малера очень много общего. Если говорят, что это похоже на Шостаковича, это мне только комплимент. Вот так вот. Я иногда стараюсь делать, как бы сделал Шостакович. Я немножко это понимаю, понимаю, как он бы делал. И конечно, мне очень не хватало Локшина. Локшин этот стиль знал в совершенстве. Он бы мог мне очень помогать. Но я думаю, что он многое, из того, что я делал, одобрил бы. Так мне кажется. Во всяком случае, тот *ми-бемоль мажор* с проходящим *соль бемоле* он бы одобрил целиком. И Шостакович бы одобрил наверняка. Это в его духе, в его стиле. А его дух откуда шёл? От Малера! Я думаю, что Шостакович – это блестящий ученик Бетховена и Малера.

– **И наверное Мусоргского тоже?**

– Да, но Мусоргского он не «ученик», это другое. А у Бетховена он учился разработке. Потому что разработки Шостаковича часто похожи на разработки Бетховена.

– **Я нашёл два места, где Вы немножко отклонились от того, что в рукописи Малера. Почему Вы это сделали? Это такие, что называется, частные детали...**

– Ну и что же, они имеют значение, иногда большое.

– **В кульминации финала Вы не воспроизводите первую ноту в реплике медных инструментов [5 ч., т. 279].**

ПРИМЕР 91а

5 часть, тт. 278-280, расшифровка рукописи Малера

ПРИМЕР 916

5 часть, тт. 278-281, редакция Р. Баршя

278

1. kl. Fl.

1.2.3. Fl.

1.2.3. Ob.

1. Eh.

1.2. kl. Kl. (Es)

1.3. Kl. (B)

1. Bkl. (B)

1.2. Fg.

1.2. Kfg.

1.2. Hr. (F)

3.4.5.6.

4.6. a2

Korn. (Es)

1. (C)

Tpt.

2.3.4. (B)

1.2.3.4. Pos.

1.2. Btb.

gr.Tr.

1.2. Hf.

278

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

ff

a3

ff sempre

p cresc.

p cresc.

3.5. a2

4.6. a2

ff

Schalltrichter auf!

ff schnell (ohne Rücksicht auf das Tempo)

p < ff

Schalltrichter auf! 3

ff schnell (ohne Rücksicht auf das Tempo)

2.4. a2

p sempre

a2

12

– Лишняя нота здесь создавала бы ненужную панику. Это я сделал сознательно. Это не описка.

– Для большей стремительности?

– Для большей стремительности, совершенно точное выражение. Как у Кука это? Это получается благообразный этюдный пассажик. Это не тот характер. Это не должно быть такое организованное движение, а должно быть стремление. Я так это воспринимаю. С сумасшедшинкой должно это быть, а не школярский такой вариант, выверенный как на аптечных весах.

– А во второй части место, похожее на тот эпизод с ми-бемоль мажором. Тут тоже на ми-бемоль минорной гармонии тема, в общем-то, в мажоре. И в рукописи вот эта нота *фа* с диезом (третий такт примера 10, партия первых скрипок). А у Вас – *фа* бекар.

ПРИМЕР 92

2 часть, тт. 232-235¹¹², факсимиле партитуры (партии первых скрипок и виолончелей, прочие голоса опущены)



– Это ми диез [в партитуре Р. Баршя он энгармонически заменён на *фа* бекар – С.М.]. У Кука просто другое прочтение рукописи.

Но, честно говоря, мне в этом случае больше всего не нравится, что после *фа* идёт лига. Скрипкам это играть будет очень несподручно, неловко. Не хватает смычка. Получается задушенный звук.

¹¹² В некоторых случаях во второй части симфонии сложные размеры по-разному сгруппированы в такты у Д. Кука и Р. Баршя. Как следствие, нумерация тактов в двух редакциях не вполне совпадает. В тексте интервью везде даётся нумерация по Р. Баршю (такты, приведённые в примере 10, у Кука имеют номера 233-236).

Вторая часть и для дирижирования жутко трудная. Он [Малер] пишет, что такты на $\frac{3}{4}$ «на раз»¹¹³, но это не везде работает. Вот этот такт [245-й] нельзя дирижировать «на раз». Тут «три» обязательно должно быть, потому что [иначе] повисает рука. Без этого никак нельзя здесь. Я пробовал на репетициях – не получалось, не играли. А $\frac{2}{4}$ «на раз». [В некоторых тактах на $\frac{5}{4}$, дирижирующихся на 2], «пять» всё-таки присутствует, но оно помогает, а не мешает. Я делаю его не удвоением удара, а отдачей. Удвоение здесь будет мешать, оно будет тормозить. Для этой части я так решил вопрос: нужно везде разобраться, где $\frac{3}{4}$ «на три», где «на раз». Вот так всю часть я проработал себе и у меня написана эта схема. И так получалось без проблем. С первого раза даже, можно было не очень много репетировать.

– **В этом же разделе второй части (т. 234) Малер пишет чередование arco и pizzicato**¹¹⁴. **Вы сначала делаете, как в рукописи, а затем он возвращает pizzicato, а Вы этого не делаете.**

– А фагот легато продолжает?

– Да, вот у него легато.

– А pizzicato здесь лучше.

– **То есть Вы бы поменяли обратно?**

Да. Или лучше оставить arco, но у одной виолончели соло.

– **В некоторых случаях у Вас играют в унисон скрипичная группа и одна солирующая виолончель (т. 57-67 в четвёртой части).**

– Это возможно, это у меня находка такая. От Шостаковича осталось. Я этот приём употребил в Восьмом квартете. Звучит это очень хорошо, просто поразительно, как это звучит. Пронзительно звучит! Скрипки и одна виолончель.

– **Это как-то нужно соотносить с размером группы скрипок? Если, допустим, в оркестре двадцать первых скрипок, то не теряется ли смысл?**

– Нет, двадцать тут не надо. Но десять – уже можно. Как у меня было в Камерном оркестре. А с виолончелью это так работало! И Шостаковичу это очень

¹¹³ Реплика Малера в рукописной партитуре второй части.

¹¹⁴ См. в примере 92 реплика Малера в партии виолончелей: arco, pizz., col Fag[otto].

понравилось. И я потом это использовал в некоторых других случаях. Всегда безошибочно было.

– **Вы говорили, что начало четвёртой части было трудным для Вас.**

– Играть было трудно. Немножко.

– **А при обработке всё сразу было ясно? И, кстати, почему Вы именно корнет для первого мотива выбрали?**

– Да, это я долго мучился с этим вступлением, пока не нашёл такой вариант, где всё звучит. Это, мне кажется, оптимальный вариант.

– **А почему не труба?**

– Ну, корнет вроде как-то звучит повыше и так... мне кажется, корнет тут подходит. А сноска означает, что он должен встать, стоя сыграть.

– **Это даёт большую отчётливость?**

– Это громче будет просто, и его видно. Публика видит, что слушать. Нет, это хорошо получается обычно. Это как раз не проблема. А вот дальше была сложность. А Кук это¹¹⁵ совсем иначе изложил. У него это играют струнные, что конечно жалко [звучит]. Расплывчато и слабосильно. Должен быть чёткий медный ход. Но это вообще звучит хорошо. Тут у меня недовольства нет никакого. Здорово это Малер сделал! Какие идеи тут проходят!

– **У Вас есть арфа, на которой нужно играть медиатором. У кого Вы взяли этот приём? Это всё-таки необычная вещь.**

– Это конечно да, но, по-моему, я у Малера где-то видел¹¹⁶. Арфа с медиатором – это вроде мандолины, но такая низкая мандолина. Это чётко, получается хороший эффект.

– **У Вас такая арфа и обычная арфа соединяются с гитарой, а также с некоторыми ударными с определённой высотой звука. Они в общем-то родственны друг другу по характеру звучания.**

– Ну конечно.

¹¹⁵ Речь идёт о 3-м такте четвёртой части.

¹¹⁶ У Малера игра на арфе при помощи медиатора встречается в финале Шестой симфонии.

– А можно ли говорить о том, что при таком соединении образуется особенная оркестровая группа?

– Не думаю, потому что это очень недолговечно, очень короткий эпизод. Просто такой эффект.

– У Вас довольно часто встречаются такие соединения инструментов, когда есть один основной и к нему присоединяется другой, практически неслышимый. Например, вот этот аккорд гитары вместе с духовыми [во втором такте примера 94], по-моему, отдельно вообще не будет слышен, разве что в записи, но он может быть глубину какую-то должен придать?

– Гитара в данном случае его уточняет. Мне кажется, это хорошо звучит. Но отдельно это не будет слышно, это сливается вместе. Это как группа, тут можно считать, что это группа.

– А вот эти ноты у арфы, которая снизу подкладывается и получается, судя по обозначению *pp*, что Вы даже не хотите, чтобы это было слышно.

ПРИМЕР 93

2 часть, тт. 184-186, редакция Р. Баршая

The image shows a musical score for Example 93, consisting of nine staves. The instruments are: 1. Ob. (Oboe), 1. Fg. (First Flute), Git. (Guitar), Harp, Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Br. (Bassoon), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Performance instructions include "Solo" for the Oboe and Bassoon, "nicht gebrochen, p.d.t." (not broken, p.d.t.) for the Harp, and "pizz." (pizzicato) for the Cello. The Harp part is marked *pp* *schallend* (pianissimo, brilliant). The Cello part is marked *p* (piano) and includes a *pizz.* instruction. The Bassoon part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *Solo* instruction. The Violin I and II parts are marked *mf* (mezzo-forte). The Oboe part is marked *f* (forte). The Flute part is marked *f* (forte). The Bassoon part is marked *mf* (mezzo-forte). The Cello part is marked *mf* (mezzo-forte). The Kontrabaß part is marked *mf* (mezzo-forte).

ПРИМЕР 94

2 часть, тт. 190-197, редакция Р. Баршя

190

12. Fl. *ff* *a2* *ff* *senza dim.* *fp espr.* *Ton!*

1. Ob. *ff* *senza dim.* *fp espr.* *cresc.*

2. Ob. *ff* *senza dim.* *fp espr.* *cresc.*

12. Kl. (B) *f* *munter* *p. aber nicht zu schwach* *f* *p*

12.3. Fg. *f* *munter, mit Humor* *p. aber deutlich*

1. Hr. (F) *p* *Dämpfer ab* *f sub.*

12. Tpt. (F)

1.2. Pos. *p* *poco f*

3. Pos. *p* *poco f*

1. Gisp. *p* *ff* *klingen lassen* *f*

Gg. *poco f*

Trgl.

Bck. und gr.Tr. *ff* *f*

Git. *Resonanz* *f* *f* *p*

1. Hf. *f* *gewöhnlich* *p, nicht zu schwach*

2. Hf. *Mediator* *p d.t.* *nicht gebrochen gew.* *p*

190

Br. 1. Solo *p* *A-Saite* *pp*

Vc. *pp*

Kb. *1. Solo* *alle (pizz.)* *f* *1. Solo* *p sempre*

– А это эффект даёт вот какой: это как будто там-там играет нотами. Близко к там-таму это звучит. У Бетховена в Egoic'е, в медленной части, есть похожий эффект. Похоже на там-там. Такое очень характерное получается звучание. Эта часть вообще сверхгениальная. Мне кажется, тут¹¹⁷ хорошее сочетание арфы с гитарой. [У арфы игра] около деки. Это даёт очень твёрдый звук и определённый. Не мягкий, размягчённый. Вот хороший очень гlockenspiel вместе с деревянными. Мне очень нравится это звучание, когда гитара как бы «подъелдыкивает». Очень характерно это звучит.

– **Это такая более гротесковая окраска?**

– Нет, это немножко... получается вальсочек такой.

– **Значит, должен быть благородный звук всё время?**

– Конечно.

– **А в четвёртой части, когда у Вас используется гитара, там это не должно превращаться в гротеск? Вообще эта тема, в которой появляется гитара [пример 95], на протяжении четвёртой части, по моему ощущению, становится какой-то всё более «неприятной», что ли.**

– Нет, немножко скерцообразной она становится. Такой тоже вальсочек. Что-то такое, скорее, от Йоганна Штрауса тут есть. Что-то малоуловимое, но есть. Кстати, к вопросу – нельзя ли это считать группой инструментов. Ты пожалуй прав. Я подумал – это на самом деле группа. Как у Стравинского в «Жар-птице», первая редакция, там у него три арфы и получается группа такая. И это тоже можно считать группой.

¹¹⁷ Речь идёт об эпизоде, приведенном в примере 94. Игра около деки в партии арфы встречается в примере 95.

ПРИМЕР 95

4 часть, тт. 536-542, редакция Р. Баршя

536

1. Ob.

1. Eh.
nimmt Ob.

2.

1. Kl. Kl. (Es)
pp

1. Bkl. (B)
mf *mf* *sim.*

1.2.3. Hr. (F)
m.Dpf. *mf* Dämpfer ab

1. Tpt. (C)
mf

1.2.3. Pos.

1. Btb.

1. Hf.
p.d.t.
nicht gebrochen, klingen lassen
p

Git.
f

536

VI. I
1. Solo
mf

VI. II

Br. 1. Solo
markig
piu f
an der Spitze

Ve.
pp
pizz. 0

Kb.

– А здесь Вы к аккорду добавляете ритмическое дробление [см. партию виолончелей в примере 95]. Какая у Вас при этом цель? Чего Вы хотите достичь в этих ситуациях?

– Такого эффекта, как будто по тарелкам играют. По очень низким тарелкам. Чисто ударный характер. Тут роль ударных очень важна. И потому такого рода вещи, как эта, идут в помощь ударным. Когда ударных не хватает, виолончели это делают.

– А вот похожий случай, когда кларнеты не просто удваивают голоса, а делают это как бы с трелями.

ПРИМЕР 96

5 часть, тт. 102-103, редакция Р. Баршя

The musical score for Example 96 consists of ten staves, each representing a different instrument. The staves are labeled as follows from top to bottom: 1.2.3. Fl., 1.2.3. Ob., 1. Eh., 1. Kl. (B), 2.3., 1. Bkl. (B), VI. I, VI. II, Br., and Vc. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first measure shows various instruments playing notes, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The second measure shows a more complex texture, with some instruments playing chords and others playing melodic lines. The woodwind parts (Fl., Ob., Eh., Kl., Bkl.) show a transition from *p* to *f* in the second measure. The string parts (VI. I, VI. II, Br., Vc.) also show dynamic changes, with VI. II and Br. marked *get.* (getting) and *zus.* (zuscending) in the second measure, leading to a *poco f* (poco forte) dynamic. The overall effect is a rich, layered texture with a strong emphasis on dynamics and articulation.

– Ну, они не относятся к этим голосам, они самостоятельные.

– **Но они совпадают с аккордовыми звуками у струнных.**

– Эти аккордовые звуки призваны уточнить гармонию кларнетов.

– **Значит, кларнеты здесь главные?**

– Ну, как сказать? Это краска своя. Гармоническая краска. Это не должно «стоячим» быть таким, а, так сказать, шевелиться.

– **А Вам хотелось бы, чтобы это тремоло у кларнетов было отчётливо слышно или чтобы оно наоборот было в глубине аккорда?**

– В глубине аккорда. И такое матовое должно быть звучание. Но это ноты у кларнета очень выгодные, они хорошо звучат.

– **А вот здесь трубы: одна in C, а другая in B.**

– Ну и что? И на здоровье. Чтобы не менять. Из чисто практических соображений. Это бывает. И у Малера это бывает.

– **Вам приходилось средствами инструментровки как-то расчленять музыкальную форму. В наброске Малера всё выглядит довольно «выровнено», а у Вас очень рельефно звучит.**

– Да, правильно. Это не значит, что я «развиваю» форму. Наоборот, я уточняю её.

– **А у Вас есть какие-то особенные приёмы в этом отношении?**

– Ну, на границах, скажем, если идёт тема у инструмента, который с не очень чёткой атакой, то там я помогаю, чтобы атака была более чёткой. Это очень часто необходимо. И не то, что необходимо, но полезно, во всяком случае. Как в контрапункте вообще, в полифонии. А между прочим тут стоит вспомнить, что Малер говорил, что для него музыки без полифонии не существует. Это приём уточнения, к прояснению полифонии, чтобы сделать более чётким. Я довольно часто пишу «deutlich»¹¹⁸. Или «pp aber deutlich»¹¹⁹. Но господа оркестранты не всегда это понимают правильно. Например, в Кёльне во время записи симфонии Шостаковича контрабасисты вдруг заиграли громко. «Почему вы стали громче

¹¹⁸ Нем. чётко, отчётливо.

¹¹⁹ pp, но отчётливо.

играть?» И один из них говорит: «А вот вы написали *deutlich!*!» «Но вы не играете *deutlich*, вы играете просто громко. Надо тихо, но *deutlich*. Так можно же играть?» Ничего не ответил. Тихо, но чётко – конечно можно! И, конечно, очень большое значение имеет, и время на это должно оставаться – на споры с господами оркестрантами. Надо это учитывать и стараться делать инструментовку так, чтобы им было понятно, что они играют и как. Не всегда это получается. Как один скрипач, [у которого в партии было над каждой нотой обозначено]: вверх, вверх, вверх. Он говорит: «У меня смычок кончается!» Я говорю: «Вы каждый раз переносите и каждый раз от шпнца. Тогда будет очень ярко». «А-а, ну хорошо!» Хороший вообще скрипач такой: согласился!

– Вы встречались с таким термином – «тембровая модуляция»? При постепенной передаче, например, той или иной мелодической линии из одного тембра в другой?

– Не встречался никогда. Я с термином не встречался, но это есть, то, о чём ты говоришь. Я учитывал такие вещи.

– На Ваш взгляд насколько это важно для стиля Малера?

– Никакого особого значения это не имеет для стиля Малера, потому что это может подходить не только к Малеру. Вполне это может быть и у Шостаковича, и у других композиторов, и у Стравинского даже. Но вообще смена или чередование разных тембров – это пример, который может быть хорош для Малера, потому что он как раз в очень многих случаях использовал принцип переключки. Не просто повторение. В Первой симфонии таких мест много. И Бетховен так делал. Он вообще очень часто вёл мелодическую линию и вдруг передавал её другому инструменту.

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. Михеев, С.А. Десятая симфония Густава Малера: пути от нотного текста к звуковой реализации. О двух оркестровых версиях незавершённого произведения (редакции Дэрика Кука и Рудольфа Баршай) [Текст] / С.А. Михеев // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 1. – С. 61-82.

2. Михеев, С.А. Некоторые особенности гармонии и формообразования в I части Десятой симфонии Малера [Текст] / С.А. Михеев // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 3. – С. 46-57.

3. Михеев, С.А. Рудольф Баршай о Десятой симфонии Густава Малера (интервью) [Текст] / С.А. Михеев // Музыка и время. – 2013. – № 3. – С. 22-28.

3а. Михеев, С.А. Рудольф Баршай о Десятой симфонии Густава Малера (интервью, продолжение) [Текст] / С.А. Михеев // Музыка и время. – 2013. – № 4. – С. 59-67.

Публикации в других изданиях:

1. Михеев, С.А. Наблюдения над творческим процессом Малера. К вопросу о возможности завершения Десятой симфонии [Текст] / С.А. Михеев // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга (материалы международной научной конференции) // Ред.-сост. И.А. Барсова, И.В. Вискова. – Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. – Сб. 73. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – С. 93-114.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А.Л. Локшин – композитор и педагог [Текст] / Т.И. Апраксина, И.А. Барсова, Р.Б. Баршай и др., сост. А.А. Локшин. – М.: [б.и.], 2005. – 144 с.
2. Барсова, И.А. «Древо Малера» в России. Отдельные ветви [Текст] / И.А. Барсова // Густав Малер и Россия. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2001. – С. 41-47.
3. Барсова, И.А. Мир Густава Малера в зеркале его писем [Текст] / И.А. Барсова // Густав Малер. Письма. – Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2006. – С. 731-760.
4. Барсова, И.А. Симфонии Густава Малера [Текст] / И.А. Барсова. – Москва: Советский композитор, 1975. – 496 с.
5. Барсова, И.А. Симфонии Густава Малера [Текст] / И.А. Барсова. – 3-е изд., доп., уточн., испр. – Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2012. – 584 с.
6. Барсова, И.А. Трижды лишённый родины [Текст] / И.А. Барсова // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 177-181.
7. Баршай, А. Дело жизни Рудольфа Баршая [Электронный ресурс] / А. Баршай // Семь искусств. – 2010. – № 9 (10). – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/Varshaj1.php>, свободный.
8. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса) [Текст] / Г. Берлиоз, Р. Штраус. – Москва: Музыка, 1972. – 531 с. – 2 т.
9. Вальтер, Б. Тема с вариациями [Текст] / Б. Вальтер. – Москва: Музыка, 1969. – 362 с.

10. Векслер, Ю. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии [Текст] / Ю. Векслер. – Санкт-Петербург.: Композитор, 2009. – 1136 с.
11. Густав Малер. Письма [Текст] / ред. И.А. Барсова, сост. И.А. Барсова, Д.Р. Петров. – Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2006. – 892 с.
12. Дорман, О.В. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана [Текст] / О.В. Дорман. – Москва: АСТ, 2013. – 352 с.
13. Кривицкая, Е. «Звук должен парить, а не припечатываться к земле...» (интервью с Р. Баршаем) [Текст] / Е. Кривицкая // Культура. – 2007. – 1-7 ноября, № 43 (7604).
14. Лаврентьева, И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта [Текст] / И. Лаврентьева // От Люлли до наших дней. К 60-летию со дня рождения Л. А. Мазеля / Сост. В. Конен. – Москва: Музыка, 1967. – С. 33-70.
15. Лаврентьева, И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта [Текст] / И. Лаврентьева // О музыке. Проблемы анализа. – Москва: Советский композитор, 1974. – С. 164-194.
16. Петров Д. «Лучшим из них был Фортепианный квартет...» [Текст] / Д. Петров // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 190-194.
17. Слонимский, С.М. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии [Текст] / С.М. Слонимский // Вопросы современной музыки: сб. статей. – Ленинград, 1963. – С. 179-202.
18. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа [Текст] / Д. Тиба. – Москва: Композитор, 2004. – 160 с.
19. Хейворт, П. Беседы с Отто Клемперером [Текст] / П. Хейворт. – Москва: Композитор, 2004. – 104 с.

20. Шёнберг, А. Малер [Текст] / А. Шёнберг // Шёнберг, А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер. и комм. Н. Власова, О. Лосева. – Москва: Композитор, 2006. – С. 32-57.
21. Шнитке, А. Родство тембров и его функциональное использование [Текст] / А. Шнитке // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. – 2002. – Сб. 42. – Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – С. 93-102.
22. Шнитке, А. Тембровое родство и его функциональное использование [Текст] / А. Шнитке // Статьи о музыке / А. Шнитке. – Москва: Композитор, 2004. – С. 79-84.
23. Adorno, T.W. Fragment als Graphik. Zur Neuasgabe von Mahlers Zehnte Symphonie [Текст] / T.W. Adorno // Süddeutsche Zeitung. – 1969. – 8/9, März. – S. 114.
24. Adorno, T.W. Mahler: eine musikalische Physiognomik [Текст] / T.W. Adorno. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960. – 224 S.
25. Agawu, V.K. Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / V.K. Agawu // 19-century-music 9. – 1986. – Н. 3. – S. 222-223.
26. Banks, P. Mahler and the Ethics of Complting Unfinisher Works of Art [Текст] / P. Banks // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 9-16.
27. Beaujean, A. Mazzettis Abenteuer. War's so gemeint [Текст] / A. Beaujean // Frankfurter Allgemeine Zeitung.—2001. – 31.08. – S. 48.
28. Becqué, R. Die Korrespondenz zwischen Alma Mahler und Willem Mengelberg... [Текст] / R. Becqué // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 217-239.
29. Bergquist, P. The First Movement of Mahler's Tenth Symphony. An Analysis and an Examination of the Sketches [Текст] / P. Bergquist //

- The Music Forum. Bd. V. – New York: Columbia U. P., 1980. – P. 335-394.
30. Bernstein, L. Mahler: His Time has come [Электронный ресурс] / L. Bernstein – Электрон. текстовые дан. New York: [б.и.], 2005. – Режим доступа: http://www.leonardbernstein.com/cond_mahler.htm, свободный.
31. Block, F. Mahler's Tenth [Текст] / F. Block // Chord and Dischord. – 1941. – Vol.2 No.3. – P. 43-46.
32. Bloomfield, T. In Search of Mahler's Tenth: The Four Performing Versions as Seen by a Conductor [Текст] / T. Bloomfield // The Musical Quarterly. – 1990. – Vol.74 No.2. – P. 175-196.
33. Bloomfield, T. The Scores of the Four Versions of Mahler's Tenth Symphony Seen from the Perspective of a Conductor [Текст] / T. Bloomfield // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 106-125.
34. Bouwman, F. Editing Mahler 10. Unfinished Business [Текст] / F. Bouwman // The Musical Times 142. – 2001. – Nr. 1877. – P. 43-51.
35. Bouwman, F. Mahler's Tenth Symphony: Rediscovered Manuscript Pages, Chronology, Influences and «Performing Versions» [Текст] / F. Bouwman // Perspectives on Gustav Mahler / ed. Barham, J. – Burlington, VT: Ashgate. – P. 457-494.
36. Brosche, G. Quellen für künftige Forschungen. Neuerwerbungen 1991 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [Текст] / G. Brosche // Studien zur Musikwissenschaft 42. – 1993. – S. 419-431.
37. Bruck, J. Gustav Mahler (1860-1911). Symphony No.10 (Wheeler version) [Электронный ресурс] / J. Bruck – Электрон. текстовые дан. – 1999. – Режим доступа: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.55481

1&catNum=554811&filetype=About%20this%20Recording&language=English#, свободный.

38. Büsing, O. Notizen zur Seminar «Abschied und Aufbruch». Analytische Versuche zur 9. und 10. Symphonie Gustav Mahlers [Текст] / O. Büsing // Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933. – Kassel: Bosse, 1994. – S. 381-384.
39. Carpenter, C. Mahler's Tenth revisited [Текст] / C. Carpenter // Mahler Nieuws (Bergen). – 196. – H. 2. – S. 9-16.
40. Chew, Teng-Leong. Performing Versions of the Tenth Symphony [Текст] / Teng-Leong Chew // Naturlaut. – 2002. – Vol.1 No.2. – P. 7-10.
41. Cooke, D. Gustav Mahler: An Introduction to his Music [Текст] / D. Cooke. – London: Farber, 1988. – 127 p.
42. Cooke, D. Mahler's Tenth Symphony. Artistic Morality and Musical Reality [Текст] / D. Cooke // Musical Times. – 1961. – No. 102 (June). – P. 351-54.
43. Cooke, D. Mahler's Tenth Symphony: sonority, texture and substance [Текст] / D. Cooke // Composer 3/6. – 1965. – H. 16. – P. 2-8.
44. Cooke, D. Mahler: Symphony No.10 in F Sharp (Unfinished) (Transcript of the BBC broadcast on the BBC Third Programme, 19 December 1960) [Текст] / D. Cooke // буклет к компакт-диску: Gustav Mahler. Symphony No.10. Deryck Cooke Performing Version. 1960 lecture-performance. 1964 Proms Première. Philharmonia orchestra. London Symphony Orchestra. Bertold Goldschmidt. Testament SBT3 1457, 2011. – 8 p.
45. Cooke, D. Notes to the Performing Version [Текст] / D. Cooke, B. Goldschmidt, C. Matthews a.o. // Gustav Mahler. A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony Prepared by Deryck Cooke in Collaboration with Bertold Goldschmidt, Colin Matthews, David

- Matthews. – New York: Assotiated Music Publishers, INC; London: Faber Music LTD, 1976. – P. 165-178.
46. Cooke, D. The facts concerning Mahler's Tenth Symphony [Текст] / D. Cooke // Chord and Discord 2. – 1963. – H.10. – P. 11-27.
47. Cooke, D. The history of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / D. Cooke // Gustav Mahler. A performing version of the draft for the Tenth Symphony prepared by Deryck Cooke in collaboration with Bertold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. – New York: Assotiated Music Publishers, INC; London: Faber Music LTD, 1976. – P. IX-XIV.
48. Cooper, M. du P.: Mahler's Sketches for a Tenth Symphony [Текст] / M. du P. Cooper // Musical Times. – 1932. – 1 Dec. – P. 1083-1085.
49. Dieter, J. A Personal Story of Mahler's Tenth [Текст] / J. Dieter // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 97-105.
50. Ein Glück ohne Ruh': die Briefe Gustav Mahlers an Alma / Hg. H.-L. de La Grange, G. Weiß, K. Martner. – Berlin: Siedler Verlag, 1995. – 575 S.
51. Feuchtner, B. A New Image of Mahler. What the Tenth Symphony has gained from Rudolf Barshai [Электронный ресурс] / B. Feuchtner – Электрон. текстовые дан. – 1999. – Режим доступа: http://www.universaledition.com/Rudolf-Barshai/composers-and-works/composer/2272/work/7112/work_introduction, свободный.
52. Feuchtner, B. Vorwort [Текст] / B. Feuchtner // Gustav Mahler. Symphony Nr. 10. Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf von Rudolf Barshai (2001). – Wien: Universal Edition, 2001. – 2 S. (б/н).
53. Filler, S.M. Manuscript and Performing Versions of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / S.M. Filler // Fragment or Completion?

- Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 36-50.
54. Filler, S.M. The Case for a Performing Versions of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / S.M. Filler // Journal of Musicological Research 3. – 1981. – H. 3-4. – P. 275-293.
55. Filler, S.M. Unfinished Works of Mahler: The Scherzo in C minor, the Presto in F major, the Tenth Symphony and Comparative Arguments for Performing Versions [Текст] / S.M. Filler // Perspectives on Gustav Mahler / ed. Barham, J. – Burlington, VT: Ashgate. – P. 437-456.
56. Floros, C. Gustav Mahler. Band III: Die Symphonien [Текст] / C. Floros. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. – 336 S.
57. Floros, C. Neue Thesen über Gustav Mahlers [Текст] / C. Floros // Österreichische Musikzeitschrift 48. – 1993. – H. 2. – S. 73-80.
58. Floros, C. Zur Wirkungsgeschichte Mahlers Zehnte Symphonie [Текст] / C. Floros // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 181-192.
59. Flothuis, M. Dürfen oder können wir in unvollständig gebliebenes Werk ergänzen? [Текст] / M. Flothuis // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 17-25.
60. Fox, G.S. Tenth efforts... [Текст] / G.S. Fox // буклет к компакт-диску: Mahler. Symphony No.10 in F Sharp. Realization by Clinton A. Carpenter. Philharmonia Hungarica. Harold Farberman. – Deutsche Schallplatten DS 1044-2, 1996. – 5 p.
61. Freed, R. Mahler's: Tenth Symphony and its Performing Versions [Текст] / R. Freed // буклет к компакт-диску: Gustav Mahler (1860-1911). Symphony No.10 in F Sharp (edited by Remo Mazzetti, Jr.). Saint Louis Symphony Orchestra. Leonard Slatkin. – BMG 09026-68190-2, 1995. – P. 4-13.

62. Frogley, A. The final scores? [Текст] / A. Frogley // BBC Music Magazine. – 1994. – Aug. – P. 39-41.
63. Grant, P. Mahler Research and Editing in Vienna [Текст] / P. Grant // Chord and Discord 3. – 1969. – 1. – P. 101-115.
64. Gustav Mahler: Symphonische Entwürfe. Faksimile nach den Skizzen aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und der Pierpont Morgan Library New York, Erstveröffentlichung [Факсимильное нотное издание] / Geleitwort von C. Abbado; hg. von R. Hilmar-Voit. – Tutzing : H. Schneider, 1991. – 56 p.
65. Gustav Mahler (1860-1911). Tenth Symphony (1910). Bibliography of primary and secondary sources [Текст] / comp. F. Bouwman. – Den Haag: [б.и.], 1996. – 86 p.
66. Gustav Mahler: Zehnte Symphonie. Faksimile-Ausgabe des Manuskriptes [факсимильное нотное издание] / ~~Ein~~ende Bemerkungen von Richard Specht. Berlin; Wien; Leipzig: Zsolnay, 1924.
67. Gustav Mahler. X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift [факсимильное нотное издание] / Hg. von Erwin Rätzsch. ~~Meran~~: Ricke; Meran: Laurin, 1967.
68. Hansen, M. Fragment und Vollendung – Mahler X in der Perspektive der IX. Symphonie [Текст] / M. Hansen // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 51-59.
69. Hefling, S.E. «Variations in nuce»: A Study of Mahler Sketches, and a Comment on Sketch Studies [Текст] / S.E. Hefling // Gustav Mahler Kolloquium. – Kassel: Bärenreiter, 1981. – P. 102-126.
70. Hilmar, E. Einige der Bewweggründe für die «Vollendung» Fragment gebliebener Musikwerke [Текст] / E. Hilmar // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 /

- Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 26-35.
71. James, D.B. The Music of Gustav Mahler [Текст] / D.B. James. – Rutherford, London: Fairleigh Dickinson University Press, 1985. – 230 p.
72. Jongbloed, J. Mahler's Tenth Symphony: The Order of Composition of its Movements [Текст] / J. Jongbloed // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 143-153.
73. Kaplan, R. Interpreting Surface Harmonic Connections in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / R. Kaplan // In Theory Only 4. – 1978. – H. 2. – P. 32-44.
74. Kaplan, R. The Interaction of Diatonic Collections in the Adagio of Mahler's Tenth Symphony [Текст] / R. Kaplan // In Theory Only 6. – 1981. – H. 1. – P. 29-39.
75. Klein, R. «Gerichtet» oder «Gerettet»? Versuch über die «Unvollendeten» [Текст] / R. Klein // Österreichische Musikzeitschrift 32. – 1977. – H.4. – S. 180-184.
76. Klemm, E. Über ein Spätwerk Gustav Mahlers [Текст] / E. Klemm // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1961 / Hg. W. Vetter. – Leplig: Peters, 1962. – S. 19-32.
77. Klemm, E. Gustav Mahlers X. Symphonie. Zur Geschichte einer Konzertfassung [Текст] / E. Klemm // Musik und Gesellschaft 28. – 1978. – H. 9. – S. 549-553.
78. Kolodin, I. Symphony No.10 in F-sharp minor. II. Purgatorio [Текст] / I. Kolodin // The Mahler Broadcasts. Producer's Overview, Program Notes, Biographies, and Musicians Rosters. The Philharmonic-Symphony Society of New York. 1998. – Приложение к комплекту компакт-дисков: New York Philharmonic. The Mahler Broadcasts

- 1948-1982. New York Philharmonic Special Editions. NYP 9801/12. 1998. – P. 133.
79. Korngold, J. Mahler's Zehnte Symphonie [Текст] / J. Korngold // Neue Freie Presse. – 1924. – Oct. 15 – S. 1-3.
80. Krekeler, E. Ein Wunderkind vollendet Mahlers Zehnte Sinfonie [Электронный ресурс] / E. Krekeler // Die Welt. – 2010. – 08.07 – Режим доступа: <http://www.welt.de/kultur/article8319341/Ein-Wunderkind-vollendet-Mahlers-zehnte-Sinfonie.html>, свободный.
81. La Grange, H.-L. de. Gustav Mahler. Vol. 4. A New Life Cut Short (1907-1911) [Текст] / H.-L. de La Grange. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 1758 p.
82. La Grange, H.-L. de. The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis? [Текст] / H.-L. de La Grange // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 154-164.
83. La Motte, D. de. Liebeserklärung an die 10. Symphonie von Gustav Mahler [Текст] / D. de la Motte // Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler // Hg. R. Stephan. – Mainz: Schott, 1985. – S. 17-28.
84. Lebrecht, N. Gustav Mahler. Erinnerungen seine Zeitgenossen [Текст] / N. Lebrecht. – Mainz: Schott, München: Piper, 1993. – 291 S.
85. Leibnitz, T. Eine neue Mahler-Handschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek [Текст] / T. Leibnitz // Nachrichten zur Mahler-Forschung. – 2009. – Nr. 60. – S. 80.
86. Mahler, A. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe [Текст] / A. Mahler. – Wien: Bermann-Fischer, 1949. – 481 S.
87. Mahler, A. Mahlers Unvollendete Symphonie [Текст] / A. Mahler // Musikblätter des Anbruch 5. – 1923. – H. 10. – S. 281.
88. Malloch, W. Thoughts Concerning Error of Judgement in Deryck Cooke's Mahler Tenth, with Particular Reference to the Second

- Movement [Текст] / W. Malloch // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 74-86.
89. Martner, K. Purgatorio: An Attempt for a New Interpretation [Текст] / K. Martner // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – P. 214-216.
90. Matthews, C. [Сопроводительный текст] [Текст] / C. Matthews // Буклет к компакт-диску: Gustav Mahler. Symphony No.10. Deryck Cooke Performing Version. 1960 lecture-performance. 1964 Proms Première. Philharmonia orchestra. London Symphony Orchestra. Bertold Goldschmidt. Testament SBT3 1457, 2011. – P. 7-9.
91. Matthews, C. Mahler at Work. Some Observation on the Ninth and Tenth Symphony Sketches [Текст] / C. Matthews // Soundings 4. – 1974. – P. 76-86.
92. Matthews, C. The Tenth Symphony and Artistic Morality [Текст] / C. Matthews // Muziek en Wetenschap 5. – 1996. – H.3. – S. 303-319.
93. Matthews, D. Deryck Cooke's Performing Version of Mahler's Tenth Symphony. My Own Involvement, Some Notes on the Evolution of the Score, and some Ethical Problems [Текст] / D. Matthews // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 60-73.
94. Matthews, D. Wagner, Lipiner, and the Purgatorio [Текст] / D. Matthews // The Mahler Companion / Ed. D. Mitchell, A. Nicholson. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – P. 508-516.
95. Maurer Zenck, C. Zur Vorgeschichte der Uraufführung vom Mahlers Zehnte Symphonie [Текст] / C. Maurer Zenck // Archiv für Musikwissenschaft 39. – 1982. – H. 4. – S. 245-270.

96. Mazzetti, R. A Mahler Tenth for Ages: An Appreciation of Joe Wheeler's Realisation [Текст] / R. Mazzetti // буклет к компакт-диску: Gustav Mahler. Symphony No. 10 in F-sharp. Realisation by J. Wheeler. Editet by Robert Olson. Colorado MahlerFest Orchestra. Robert Olson. MF-10. – 1997/1999. – P. 25-27.
97. Mazzucca, G. La nostra ricostruzione della Decima Synphonia del Mahler [Текст] / G. Mazzucca, N. Samale // 56⁰ edizione Sagra Musicale Umbra. Programma Generale. – [Perugia], 2001. – P. 67-71.
98. Meylan, C. Cooke and Company: From Rivalry to Competition [Текст] / C. Meylan // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 87-96.
99. Mitchell, D. Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death [Текст] / D. Mitchell. – London: Farber, 1985. – 659 p.
100. Mitchell, D. Some Notes on Mahler's Tenth Symphony [Текст] / D. Mitchell // The Musical Times 96. – 1955. – P. 656-657.
101. Musikblätter des Anbruch, 1920, H. 7-8 (Gustav-Mahler-Sondernummer) [Текст] / verantwortlicher Schriftleiter A. Kalmus. – Wien: Universal Edition. – 77 S.
102. Nikkels, E. Ist Mahlers Zehnte ein Lied vom Tode? [Текст] / E. Nikkels // Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986 / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 165-172.
103. Olson, R. Concerning the Editing of the Wheeler Version [Электронный ресурс] / R. Olson – Электрон. текстовые дан. – 1999. – Режим доступа: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554811&catNum=554811&filetype=About%20this%20Recording&language=English#, свободный.

104. Permoser, M. Mahlers X. Symphonie - Stationen der Rezeption bis 1938 [Текст] / M. Permoser // "leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener". Gustav Mahler und Wien. – Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2010. – S. 213-219.
105. Ratz, E. Gustav Mahlers X Symphonie [Текст] / E. Ratz // Österreichische Musikzeitschrift. – 1964. – H. 7.
106. Ratz, E. Revisionbericht [Текст] / E. Ratz // Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIa. Adagio aus der Symphonie Nr. 10 – Wien: Universal Edition, 1964. – 4 S. [б/н].
107. Ratz, E. Vorwort [Текст] / E. Ratz // Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIa. Adagio aus der Symphonie Nr. 10 – Wien: Universal Edition, 1964. – 2 S. [б/н].
108. Ratz, E. Vorwort [Текст] / E. Ratz // Gustav Mahler. X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift / Hg. von Erwin Ratz. – München: Ricke; Meran: Laurin, 1967. – S. 3-4.
109. Redlich, H.F. Bruckner and Mahler. [Текст] / H.F. Redlich. – London: Dent, 1955. – 300 p.
110. Reeser, E. Gustav Mahler letzte Melodie [Текст] / E. Reeser // Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henru-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday / Hg. G. Weiß. – Berne u.a.: Lang, 1997. – S. 223-239.
111. Reilly, E.R. Gustav Mahler's Sketches in the Moldenhauer Archives [Текст] / E.R. Reilly // Music History from Primary Sources. A Guide to the Moldenhauer Archives / Ed. J. Newsom, A. Mann. – Washington: Library of Congress, 2000. – P. 301-312.
112. Reilly, E.R. Mahler's Manuscripts and what they can tell us [Текст] / E.R. Reilly // Muziek en Wetenschap 5. – 1996. – H. 3. – S. 363-383.
113. Rohland, T. Zum Adagio aus der X. Symphonie von Gustav Mahler [Текст] / T. Rohland // Music und Bildung 5. – 1973. – H. 11. – S. 605-613.

114. Rothkamm, J. Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption [Текст] / J. Rothkamm. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. – 343 S.
115. Rothkamm, J. Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie? Ein Beitrag zur Biographie und Werkdeutung [Текст] / J. Rothkamm // Musik-Konzepte 106 / Hg. von H.K. Metzger, R. Riehn. – München: [б/и], 1999. – S. 100-122.
116. Rothkamm, J. Wer komponierte die unter Alma Mahlers nahen veröffentlichten Lieder? [Текст] / J. Rothkamm // Die Musik Forschung 53. – 2000. – H. 4. – S. 432-445.
117. Rothkamm, J. Zwischen Tradition und Moderne: Adagio aus der. X. Symphonie in Fis-dur [Текст] / J. Rothkamm // Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung / Hg. R. Ulm. – München, Kassel: Bärenreiter, 2001. – S. 314-321.
118. Roy, K.G. The Creative Process and Mahler's Tenth Symphony [Текст] / K.G. Roy // Chord and Discord 2. – 1958. – H. 8. – S. 21.
119. Ruttenberg, S. Alma's Ban [Электронный ресурс] / S. Ruttenberg – Электрон. текстовые дан. – 1999. – Режим доступа: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554811&catNum=554811&filetype=About%20this%20Recording&language=English#, свободный.
120. Ruttenberg, S. Gustav, Alma, Walter and the Tenth [Электронный ресурс] / S. Ruttenberg – Электрон. текстовые дан. – 1999. – Режим доступа: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554811&catNum=554811&filetype=About%20this%20Recording&language=English#, свободный.
121. Schaefer, H. Die Musikautographen von Gustav Mahler [Текст] / H. Schaefer // Gustav Mahler. Briefe und Autographen aus den Moldenhauer-Archiven in der Bayerischen Staatsbibliothek /

- S. von Moisy, H. Schaefer, G. Weiß. – München: Bayerischen Staatsbibliothek, 2003. – S. 69-237.
122. Schäfer, T. Das doppelte Fragment. Anmerkungen zu Gustav Mahlers Zehnte Symphonie [Текст] / T. Schäfer // *Musica* 47. – 1993. – H. 1. – S. 16-20.
123. Schnebel, D. Das Spätwerk als Neuemusifikation [Текст] / D. Schnebel // *Gustav Mahler* / Hg. R. Wunderlich. – Tübingen, 1966. – S. 157-188.
124. Shanet, H. Symphony No.10 in F-sharp minor. I. Andante – Adagio. [Текст] / H. Shanet // *The Mahler Broadcasts. Producer's Overview, Program Notes, Biographies, and Musicians Rosters. The Philharmonic-Symphony Society of New York*. 1998. – Приложение к комплекту компакт-дисков: *New York Philharmonic. The Mahler Broadcasts 1948-1982. New York Philharmonic Special Editions. NYP 9801/12*. 1998. – P. 131-132.
125. Specht, R. Gustav Mahler [Текст] / R. Specht. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1922. – 327 S.
126. Stephan, R. Zur Geschichte der Zehnten Symphonie Gustav Mahlers: Die Partituren von Franz Schalk, Willem Mengelberg und Hermann Scherchen [Текст] / R. Stephan // *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986* / Hg. von P. Op de Coul. – Den Haag: Universitaire Pers Rotterdam, 1991. – S. 126-142.
127. Tischler, H. Mahler's Impact on the Crisis of Tonality [Текст] / H. Tischler // *Music Review* 12. – 1951. – May 2. – P. 113-121.
128. Wang, A.L. Clinton A. Carpenter [электронный ресурс] / A.L. Wang. – Электрон. текстовые дан. – Chicago: [б.и.], 2005. – Режим доступа: http://articles.chicagotribune.com/2005-12-26/news/0512260002_1_gustav-mahler-mr-carpenter-music, свободный.
129. Wellesz, E. Mahlers Instrumentation [Текст] / E. Wellesz // *Musikblätter des Anbruch* 12. – 1930. – H. 3. – S. 106-110.

130. Wellesz, E. Mahlers Zehnte Symphonie [Текст] / E. Wellesz // Österreichische Musikzeitschrift 16. – 1961. – H. 4. – S. 171-172.
131. Wildhagen, C. «Ein Mensch auf dem Gipfel seiner Existenz». Später Triumph in München: die Uraufführung der Achten Symphonie [Текст] / C. Wildhagen // Gustav Mahler in Wien und München. Komponist – Operndirektor – Dirigent / Hg. R. Kubik, Th. Trabitsch. – Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2001 – S. 197-202.
132. Wilkens, S. Koloristik in der Instrumentation Mahlers [Текст] / S. Wilkens // Bericht über der Internationalen Gustav-Mahler-kongreß / Hg. M.T. Vogt. – Kassel: Bärenreiter, 1991. – S. 481-491.
133. Zenck, M. Ausdruck und Konstruktion im Adagio der 10. Symphonie vom Gustav Mahler [Текст] / M. Zenck // Beiträge zum musikalischen Hermeneutik / hg. K. Dahlhaus. – Regensburg: Bosse, 1975. – S. 205-222.