

На правах рукописи

МИХЕЕВ Сергей Андреевич

**Десятая симфония Густава Малера
в оркестровых редакциях
Дэрика Кука и Рудольфа Баршая**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского».

**Научный
руководитель:** доктор искусствоведения, профессор
Барсова Инна Алексеевна

**Официальные
оппоненты:** **Векслер Юлия Сергеевна**, доктор искусствоведения,
профессор, ФГБОУ ВПО «Нижегородская
государственная консерватория (академия) имени
М.И. Глинки», профессор кафедры истории музыки

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры истории музыки

**Ведущая
организация:** ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная
консерватория (академия) имени Н.А. Римского-
Корсакова»

Защита состоится 26 февраля 2015 года в 17.00 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009 г. Москва,
ул. Б.Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте
www.mosconsv.ru

Автореферат разослан «__» _____ 201 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М.В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В последнее время симфонии Малера стали краеугольным камнем в репертуаре симфонических оркестров. Трудно найти другого композитора, по крайней мере, в области симфонической музыки, чье творчество казалось бы сейчас столь же привлекательным и было востребовано в полном его объеме. В то же время, симфонии Малера постепенно начинают восприниматься как огромный цикл или некое «метапроизведение», обладающее целостностью и логикой непрерывного внутреннего развития. 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. В то же время до сих пор нет устоявшегося мнения о том, можно ли считать Десятую в той или иной мере завершённым произведением и допустимо ли вообще исполнение её в полном, пятичастном варианте.

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. Но с течением времени желание услышать эту музыку взяло верх над скептицизмом, и во второй половине XX века были сделаны довольно многочисленные попытки завершения симфонии на основе сохранившихся рукописей. Сейчас, когда записи различных редакторско-исполнительских вариантов симфонии изданы на компакт-дисках, всё острее встаёт вопрос: что мы на самом деле слушаем? Действительно ли эти редакции можно считать реализованным

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 диссертации.

(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.

Литература, связанная с последним произведением Малера, достаточно обширна. Из работ, в которых Десятая симфония рассматривается подробно и в различных аспектах, нужно упомянуть прежде всего монографию Йорга Роткамма². Но в целом различные вопросы, связанные с изучением этого произведения, освещены неравномерно. Что касается изучения собственно музыкального материала симфонии, существующая музыковедческая литература концентрируется в основном на первой части, поскольку она, в отличие от последующих, не вызывала больших сомнений в своей «аутентичности». Музыковедческих исследований музыкального материала других частей существует меньше. Систематический анализ всех частей можно найти у Й. Роткамма и в фундаментальной работе А.-Л. де Ла Гранжа³.

Значительное количество работ посвящено истории создания и исполнения различных редакций и полемике по вопросу допустимости таких попыток. Характеристику различных редакторско-исполнительских версий можно найти у Ф. Боумана⁴. На русском языке разнообразные вопросы, связанные с Десятой симфонией, освещены, главным образом, в работах

² Rothkamm, J. Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption [Текст] / J. Rothkamm. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. – 343 S.

³ 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. – P. 1493-1529.

⁴ 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.

И.А. Барсовой. Однако на данный момент в отечественной музыковедческой литературе нет ни одной специальной работы, посвящённой изучению той или иной оркестровой редакции симфонии или сравнительному анализу различных версий.

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.

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. Баршя), прежде всего в аспекте их *адекватности* исходному малеровскому тексту;

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

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней предпринято первое тщательное аналитическое исследование партитуры Рудольфа Баршя. Помимо анализа оркестрового письма как такового, проведено сопоставление партитуры Р. Баршя 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 диссертации впервые даётся семантическая интерпретация ряда тематических элементов и процессов развития материала. Новыми являются также наблюдения, связанные с характеристикой музыкального языка Малера и

с описанием взаимосвязи инструментовки с другими элементами музыкального языка.

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 из этих методов, учитываются при работе в других методологических ракурсах. Все полученные 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 Малера может оказать помощь при выборе той или иной версии произведения для исполнения или в качестве объекта изучения. Работа 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 приводится в настоящем автореферате.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *введении* к работе охарактеризовано уникальное положение Десятой симфонии Малера в истории музыки и в концертной практике, обоснована актуальность работы, определены её цели и задачи. Дан краткий обзор существующей литературы и очерчен круг вопросов, затронутых в диссертации.

Глава 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ МАЛЕРА И ЕЁ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ РЕДАКЦИЙ. 1.1. Работа Малера над Десятой симфонией⁵

происходила в Тоблахе летом 1910 г., куда Малер прибыл 4 июля. Самой ранней возможной датой начала сочинения Роткамм считает 6 июля, самой поздней – 17 июля. Окончанием работы следует считать 3 сентября – день отъезда в Мюнхен, где с премьерного исполнения Восьмой симфонии начался последний концертный сезон Малера. Ряд событий (осложнение отношений с женой, вызванное её романом с Вальтером Гропиусом, заболевание ангиной и поездка в Голландию для консультаций с Зигмундом Фрейдом) вынуждал его дважды прерывать работу: первый перерыв продолжался с 29 июля по 8 августа, второй – с 22 по 27 августа. Таким образом, работа над симфонией оказалась разделена на три этапа: в июле были, по-видимому, написаны первые две части в виде партителлы⁶, с 8 по 21 августа шла работа над партителлой третьей, четвёртой и пятой частей (пятая за это время не была доведена до конца), с 27 августа по 3 сентября была закончена партителла последней части, внесены изменения в партителлу первой и записана черновая партитура первой, второй и третьей (только начальные 30 тактов) частей. На этом работа Малера над произведением оборвалась.

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

После смерти Малера рукопись симфонии в течение ряда лет оставалась нетронутой и неизученной. Только в конце 1922 или в начале 1923 г. Альма Малер поручила Э. Кшенеку просмотреть эскизы Малера. Кшенек подготовил для исполнения казавшиеся наиболее завершёнными первую и третью части. Эти две части впервые

⁵ Попытку возможно более точной датировки создания Десятой симфонии предпринял Йорг Роткамм. В этом отношении мы придерживаемся его гипотезы. См.: Rothkamm, J. Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption. S. 30-60.

⁶ Партителлой называется способ сокращённой записи нотного текста, при котором на нескольких нотных строчках фиксируются все необходимые голоса и размечается инструментовка, но, в отличие от партитуры, нет необходимости записывать каждую партию на отдельной строке.

прозвучали в Вене 14 октября 1924 г. под управлением Ф. Шалька, который внёс свои коррективы в партитуру. Осенью того же 1924 г. было издано факсимиле рукописи всех пяти частей симфонии. 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. В 1951 г. партитура двух частей была издана в Нью-Йорке издательством «Associated Music Publishers» в редакции Кшенека – Шалька – Цемлинского. В 1964 г. в рамках собрания сочинений Малера под редакцией Эрвина Ратца вышла партитура начального *Adagio*⁷, 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. Он также приложил усилия для того, чтобы в 1967 г. было осуществлено новое, более полное факсимильное издание манускрипта.

1.3. Возникновение пятичастных исполнительских версий. В США росту интереса к эскизам Десятой симфонии в значительной мере способствовала активность **Джека Дитера**. Будучи увлечён идеей создания полной пятичастной версии симфонии, но не решаясь принять 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, который ответил отказом, ссылаясь на трудность необходимого для этой работы всецелого проникновения во внутренний мир и стиль композитора. 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,

⁷ Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIa. *Adagio* aus der Symphonie Nr. 10 – Wien: Universal Edition, 1964.

которое не позволяло ему работать с трудночитаемым манускриптом). Наконец, Дж. Дитеру удалось найти молодого музыканта, обладавшего определённым композиторским профессионализмом и заинтересованного его проектом. Это был англичанин **Джо Уилер** (1927-1977). В 1952 г. он начал работу над окончанием произведения. После нескольких переработок последняя, четвёртая редакция партитуры Уилера была завершена в 1965 г.

Но первым (независимо Дж. Дитера и Дж. Уилера) работу над созданием полной оркестровой версии начал американец **Клинтон А. Карпентер** (1921-2005). В 1947-48 гг. он подготовил рабочее фортепианное изложение симфонии, пригодное для изучения материала, а затем – полное переложение для фортепиано в четыре руки. Придя к мнению, что малеровская рукопись содержит достаточно полный текст произведения, Карпентер решил начать работу над созданием оркестровой партитуры. После целого ряда переработок в 1966 г. был завершён окончательный вариант его редакции.

Во второй половине 1950-х гг. работу над завершением Десятой симфонии вёл в Вене **Ханс Вольшлегер** (1935–2007). Его версия осталась неоконченной.

Дэрик Кук (1919-1976), знакомясь с материалами в 1959 г., 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 полный материал для того, чтобы и другие части могли быть доработаны и исполнены. Первоначально идея Д. Кука состояла в том, чтобы создать посвящённую Десятой симфонии радиопередачу, в которой бы в качестве иллюстраций прозвучали две изданные части, а также те фрагменты остальных трёх, которые можно было бы исполнить при минимальной редакторской обработке. Эта идея была воплощена в 1960 г. (были исполнены все 5 частей за исключением нескольких фрагментов). Премьерное исполнение доработанной редакции Д. Кука состоялось в Лондоне 13 августа 1964 г. В последующем партитура Д. Кука

подвергалась новым переработкам при участии композиторов Дэвида Мэтьюза и Колина Мэтьюза и дирижёра Бертольда Гольдшмидта.

Ремо Мадзетти (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. 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.

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.

Дирижёр **Никола Самале** (р. 1941) и композитор **Джузеппе Мадзука** (р. 1939) создали собственную оркестровую версию Десятой симфонии Малера в 1999-2001 гг.

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

Глава 2. РУКОПИСЬ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ. При сочинении Десятой Малер следовал привычному для него порядку работы, который 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.

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

3.1. Форма и гармония. 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 формы и вариаций на две темы.

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 главным образом в области гармонии и в тембровом плане. В главной теме можно наблюдать явление гармонического роста, связанного с постепенным и неуклонным усложнением вертикали. Параллельные процессы происходят и в сфере тембрового развития: в начале главной темы вертикаль распределена между тембрами максимально слитно и однородно, но постепенно возникает и развивается тембровая полифония, состоящая из нескольких слоёв (гармония и несколько темброво разнородных мелодических линий). 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. Длинная цепь этих нарастаний, с каждым разом всё более продолжительных и масштабных, составляет основу формы всей части, накладываясь на постоянное чередование двух основных тем.

3.3. Рукописные партитуры и партитура: особенности творческого процесса Малера и соотношение нотного текста в рукописях, относящихся к разным стадиям работы над произведением. Если внимательно сравнить партитуру и черновую партитуру первой части симфонии, можно выяснить, является ли для Малера процесс создания партитуры на основе партитуры 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 результате изучения текста партитуры 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 партитуры. Она в целом довольно точно соответствовала бы малеровскому варианту, за исключением нескольких моментов.

В экспозиции, по-видимому, никому не пришло бы в голову поменять местами два различных продолжения основной темы (т. 18-23 и 51-57), поскольку связанные с этой перестановкой пометки Малера неясны для постороннего глаза. Другими, чуть более протяжёнными были бы некоторые переходы и связи между темами, так как Малер в нескольких случаях сократил их на 1-2 такта. 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 партитуре обозначены практически все определяющие тембры. 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, которая в партитуре менее развита, чем в партитуре, была бы другой, по всей вероятности не такой протяжённой. Но даже в случае буквального воспроизведения коды в одном из двух неокончательных вариантов, представленных в партитуре, концептуально она столь же успешно выполняла бы свою функцию, несмотря на сравнительную «недовысказанность».

Глава 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. Форма части 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.

4.2. Состояние рукописных материалов. Рукописные материалы, относящиеся ко второй части симфонии, включают, помимо фрагментарных набросков, последовательное изложение текста в виде партителлы и партитурного эскиза. Однако, в сравнении с материалами первой части, мы имеем менее проработанный текст.

4.3. Проблема неполноты рукописного нотного текста. В этой главе рассмотрены трудности, связанные с восполнением имеющихся в рукописях пробелов, без специального внимания к вопросам 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).

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. Чтобы составить представление о том, как лучше реализовать подобные повторяющиеся фрагменты, необходимо обратить внимание на то, как сам Малер действует в подобных случаях: рукописная партитура второй части даёт такую возможность. Главный вывод, который можно сделать из наблюдений над этими случаями: темы в Десятой симфонии не существуют в однозначно зафиксированном виде. Они постоянно видоизменяются, модифицируются, варьируются, как в процессе доработки сочинения, так и в при развёртывании музыкальной формы. Такая восходящая к автору принципиальная множественность конкретных вариантов изложения в значительной мере

оправдывает редакторские попытки создания новых вариантов в тех случаях, когда авторские рукописи не дают полной звуковой картины.

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 «провальных» местах создать полноту звучания и поддержать движение, как можно меньше вмешиваясь в текст в части мотивно-тематического состава и гармонизации.

Глава 5. ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ СИМФОНИИ. СРАВНЕНИЕ ВЕРСИЙ Д. КУКА И Р. БАРШАЯ. 5.1. Характеристика части и её строение.

Несмотря на миниатюрные масштабы этой части, названной Малером *Purgatorio (Чистилище)*, она выполняет в цикле симфонии ряд важнейших функций. С одной стороны, это центр концентрически устроенного цикла, с другой – здесь в т. 84 впервые появляется важнейшая для симфонии тема, которая в следующих частях будет энергично развиваться, модифицироваться и взаимодействовать с другими тематическими элементами. Как установил Й. Роткамм, эта тема – свободная цитата из «Песни жатвы» Альмы Малер.

5.2. Рукописные материалы третьей части. На момент создания редакций Д. Кука и Р. Баршая были известны три рукописи Малера, последовательно фиксирующие текст третьей части Десятой симфонии. Одна из них — черновая партитура, доведённая только до 30-го такта. Во второй рукописи, относящейся к более ранней стадии работы, представлен полный текст третьей части симфонии от первого до последнего такта в виде четырёхстрочной партителлы. 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. Третья рукопись — подготовительная партителла (эскиз), отражающая

ещё более ранний этап работы над сочинением. Здесь нотный текст записан значительно менее подробно. Сохранившиеся рукописи третьей части в совокупности содержат вариант нотного текста, очень близкий к окончательному. 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. Баршая. Процесс воссоздания партитуры 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. Как правило, в партителле у Малера отмечены вступления голосов с новыми партитурными функциями, почти всегда с указанием на инструментовку, хотя бы на определяющий тембр. Но для второстепенных голосов такие указания могут отсутствовать. Кроме того, Малер в рукописи явно не всегда отмечает дублировки и октавные удвоения. Редакторам также 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 показательных моментов – инструментовка среднего раздела (трио). Здесь 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.

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 иногда заставляет Кука выбирать из нескольких потенциально возможных вариантов наиболее бледный и даже 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. 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. При максимальной верности тексту фактически остаются не воспроизведёнными стиль и техника Малера, страстность и нервозность 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.

Глава 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 партичеллы. 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).

6.2. Строение четвёртой части. Форма четвёртой части по своей общей конструкции соответствует обычному плану сонатной формы (хотя ей присущи и некоторые нехарактерные для сонаты свойства). В то же время на основную сонатную схему 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. Сверх того, тематическое развитие четвёртой части осложняется постепенным внедрением тематического материала предшествующих частей симфонии.

6.3. Прямые и косвенные указания на инструментовку в рукописи Малера. Рукопись четвёртой части содержит довольно мало определённых обозначений, касающихся инструментовки. Однако остаётся возможность ориентироваться на различные косвенные признаки. Среди них наиболее надёжные и достоверные пометки – те, что касаются артикуляционных и штриховых подробностей. Так, местами в рукописи обозначен дубль-штрих и игра глиссандо, что определённо указывает на струнные. В другом случае над одним из голосов встречается обозначение «gest[opft]», очевидно относящееся к валторнам. 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.

Необходимо принимать во внимание сам характер тематизма и возможные аналогии с другими произведениями Малера. Так, 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).

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. Там в большинстве случаев Малер поручает гармонию медным инструментам – тромбонам, иногда соединённым с валторнами и с низкими струнными, а унисонные линии поручает сравнительно однородным тембрам. Логичное решение – использовать этот принцип и в четвёртой части.

Во второй части симфонии есть достаточно существенные аналогии и для побочной темы четвёртой част. Общими чертами являются 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. Всё это, а также сопоставление с инструментовкой трио второй части, 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.

6.4. Воспроизведение оркестрового стиля Малера в редакции Р. Баршая. Вслед за проблемой рационального и интуитивного *достижения* 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 рассматриваем этот вопрос на материале оркестровой версии Р. Баршая, так как его партитура содержит более яркие примеры воспроизведения стиля Малера, чем версия Д. Кука. Перечислим некоторые характерные черты оркестрового письма Малера, воссозданные Р. Баршаем.

Одна из наиболее общих характеристик, которая может быть применена к оркестровой «манере» Малера – это поразительная интенсивность тембровой жизни, насыщенность партитуры оркестровыми «событиями»⁸, 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 над «поведением» отдельного аккорда или даже звука.

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

⁸ В меньшей степени это относится к медленным частям, где неспешному темпу развёртывания темы соответствует менее интенсивное тембровое развитие.

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, добиваясь 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 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 как средство подчёркивания граней формы.

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

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

Глава 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 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. 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 «стандартной» для его стиля и поэтому не фиксировалась.

7.2. Стрoение пятой части и развитие интонационной фабулы. Форма финала построена очень отчётливо, при этом в подробностях её устройства можно найти много необычного. 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 оказывается узловым пунктом в развитии интонационной фабулы Десятой симфонии. Здесь сталкиваются и взаимодействуют тематические элементы всех предшествующих частей, находят разрешение завязавшиеся и развивавшиеся 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.

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 стиля. Мы рассмотрим их преимущественно на материале пятой части симфонии, но периодически будем привлекать примеры и из других частей.

Одна из характерных особенностей партитуры Р. Баршая – постепенное расширение оркестрового состава. На протяжении первых четырёх частей симфонии Р. Баршай постепенно добавляет к изначальному четверному составу новые инструменты. Наиболее заметные из них – гитара во второй части, корнет и тенорхорн в четвёртой. Параллельно расширяется роль видовых инструментов деревянной духовой группы. 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. 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.

Несмотря на огромный состав, в этой партитуре отразился опыт работы Баршая – камерного музыканта и руководителя камерного оркестра. Это сказывается в необыкновенно тщательной проработке мельчайших деталей, в подробнейших предписаниях, касающихся штрихов, нюансов, ведения смычка, аппликатуры. Использование тончайших градаций тембров и приёмов игры позволяет сформировать «расширенную» темброво-красочно-артикуляционную палитру, что даёт 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. Ещё один чрезвычайно характерный приём – унисонное соединение солирующей виолончели с группой скрипок или альтов в кантиленных эпизодах, как правило, в довольно высоком регистре. Этот необыкновенный способ объединения придаёт особую насыщенность и экстраординарную экспрессию звучанию группового тембра, причём этот эффект достигается при любом нюансе, от *ppp* до *fff*.

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. Упомянем несколько встречающихся в финале симфонии 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*; т. 71-74, вторые скрипки *crescendo*).

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, партия виолончелей).

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).

Сопоставимое по богатству тембровое разнообразие в рамках **деревянной и медной** групп достигается другими способами. Наиболее очевидный из них – увеличение количества видовых инструментов.

У Р. Баршай такие редкие для Малера инструменты, как тенорхорн и корнет⁹, употребляются не только как специфические сольные тембры (как это бывает в симфониях Малера), 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 он может быть соотнесён и с группой валторн, а при необходимости оказывается переходным тембром между валторнами и тубами. Помимо этого, Р. Баршай использует трубы различных строев, причём это не условность записи, а действительный приём инструментровки. В его партитуре мы встречаем трубы *in F*, *in C* и *in B*. 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.

⁹ У самого Малера аналогом корнета можно считать почтовый рожок в Третьей симфонии. Тенорхорн встречается в партитуре Седьмой симфонии.

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.

Количество и разнообразие **ударных** в партитуре Р. Баршай 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. Нередко они используются 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 диминуирующая ритмика у двух литавр на *crescendo*, наряду с гармонией, становится фактором предыктовой неустойчивости.

Интересно, каким образом происходит тембровое расширение группы **щипковых** инструментов, традиционную основу которой составляют две арфы. Тембровое разнообразие достигается введением гитары как эпизодического участника оркестра, различными соединениями собственно щипковых инструментов с *pizzicato* смычковых (в т.ч. солирующих) и использованием различных приёмов игры на арфе. 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 (*près de la table*). Р. Баршай сравнивал тембр, получаемый при игре медиатором, с тембром увеличенной мандолины¹⁰. Игра у деки заставляет вспомнить о клавесине, причём скорее всего о его лютневом регистре. Три варианта тембра арфы выполняют в партитуре различные

¹⁰ Михеев, С.А. Рудольф Баршай о Десятой симфонии Густава Малера (интервью) [Текст] / С.А. Михеев // Музыка и время. – 2013. – № 4. – С. 63.

функции. Более жёсткое звукоизвлечение, связанное с игрой медиатором или у деки, чаще всего используется для удвоения духовых или струнных инструментов либо при общем fortissimo. При удвоениях аккордов или мелодических голосов такая арфа акцентирует атаку звука и иногда «конкретизирует» звуковысотность в крайних регистрах. «Обычный» же тембр арфы служит, в основном, для достижения большего резонанса при удвоении линии, аккорда или при использовании гармонической фигурации.

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.

Метафорические «превращения» одного инструмента в другой – тоже характерная черта партитуры Р. Баршай. 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-тамом¹¹.

Колоссальное многообразие возможностей, которые предоставляет Р. Баршай 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 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

¹¹ Михеев, С.А. Рудольф Баршай о Десятой симфонии Густава Малера (интервью) [Текст] / С.А. Михеев // Музыка и время. – 2013. – № 4. – С. 65.

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 т.ч. 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 характеристику 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 является выдающимся явлением в области симфонической музыки. Кажется, даже при самом скептическом отношении к симфонии, оконченной чужой рукой, нельзя не признать его партитуру шедевром инструментовки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время уже невозможно игнорировать факта существования произведения, которое ныне исполняется под именем Десятой симфонии Малера. Оно обладает рядом качеств, часть которых может считаться свойствами завершённого произведения, часть – свойствами незавершённого. Их сочетание составляет неповторимый образ существования симфонии,

характеризующийся стабильностью каркаса и подвижной вариантностью конкретных средств выражения.

К признакам завершённого произведения в случае с Десятой симфонией следует отнести поразительно выстроенную конструкцию целого. Мы решаемся утверждать, что общий план симфонии как в структурном отношении, так и в деталях интонационно-тематического развития *поразительно совершенен* – независимо от того, насколько обрисованные в диссертации структурные параметры произведения, такие как соотнесённость хронометража частей или появление поворотной для интонационной фабулы темы-цитаты из песни А. Малера ровно (с точностью до такта!) в центральной точке произведения, входили в *осознанные* намерения Малера. Возможные в разных редакциях отклонения от этого каркаса протяжённостью от одного до нескольких тактов не в состоянии расшатать его структуру.

Исключительно стройная и выверенная основа симфонии взаимодействует с *принципом вариантности*, действующим на разных уровнях и являющимся одной из основных характеристик этого произведения. Более «локально» его действие 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 вариантность проявляется при изложении 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»¹².

В **приложении** к диссертации помещено интервью с Рудольфом Баршаем, в котором обсуждаются история создания его версии и ряд особенностей партитуры.

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 Баршая) [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.

¹² Rothkamm, J. Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption, S. 16.

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.