Сергей МИХЕЕВ

# ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ ГУСТАВА МАЛЕРА: ПУТИ ОТ НОТНОГО ТЕКСТА К ЗВУКОВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ.

## О ДВУХ ОРКЕСТРОВЫХ ВЕРСИЯХ НЕЗАВЕРШЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (РЕДАКЦИИ ДЭРИКА КУКА И РУДОЛЬФА БАРШАЯ)

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 и несравнимое ни с чем значение, какое столетие назад имели симфонии Бетховена (которые теперь уже не занимают такого положения и исполняются заметно реже, чем в XX веке). Трудно найти другого композитора, по крайней мере, в области симфонической музыки, чье творчество казалось бы сейчас столь же необходимым и привлекательным и было востребовано в полном его объеме.

В то же время симфонии Малера постепенно начинают восприниматься как нечто целое, как огромный цикл или даже некое «метапроизведение», обладающее целостностью и логикой непрерывного внутреннего развития.

В связи с этим все большее внимание привлекает последнее звено этого цикла, которое должно было бы восприниматься как итог и обобщение длинного пути — неоконченная Десятая симфония. Первые попытки представить это произведение в завершенном виде были сделаны в 1960-е годы Дэриком Куком. Но в то время идея завершения симфонии у многих вызывала весьма настороженную реакцию, хотя были и сторонники Кука, воспринимавшие его работу с огромным энтузиазмом. Однако со временем симфония в полной пятичастной версии прочно закрепилась в репертуаре. Если Леонард Бернстайн или Клаус Теннстедт не считали возможным включать пятичастную Десятую в свои полные циклы симфоний Малера и ограничивались записями единственной завершенной автором в партитуре первой части, то практически все выпущенные в последние годы комплекты содержат Десятую в пятичастном варианте (записи всех симфоний, сделанные Риккардо Шайи и Саймоном Рэттлом, собрания сочинений Малера, выпущенные к его 150-летию фирмами EMI и Deutsche Grammophon).

*Михеев Сергей Андреевич* — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова

Наиболее распространенной среди исполнителей по-прежнему остается версия Кука, однако к настоящему времени возникло множество других редакций, отличающихся друг от друга не только инструментовкой, но и вариантами расшифровки спорных мест малеровской рукописи. Некоторые из альтернативных редакций также были изданы и записаны на компакт-диски.

Несмотря на то, что рукопись Малера дважды издавалась в виде факсимиле[1], 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 завершенным произведением; допустимо ли вообще исполнение ее в полном, пятичастном варианте или же следует ограничиться двумя частями, которые после смерти Малера были подготовлены Э. Кшенеком, А. фон Цемлинским и Ф. Шальком[2], или вообще следует исполнять только начальное Adagio как единственную вполне завершенную Малером часть.

Как известно, в рукописях Малера, относящихся к Десятой симфонии, нотный текст произведения изложен с различной степенью подробности[3]. Если первая часть записана в виде полной партитуры, то в других частях материал изложен неодинаково, зачастую это только тематически значимые голоса и схематическая гармонизация. Но во всяком случае структура произведения полностью зафиксирована от первого до последнего такта, без каких-либо пробелов. Весь интонационный материал, тематическое и гармоническое развитие также записаны очень подробно, в важнейших чертах намечена инструментовка. Неясным иногда остается конкретное фактурное оформление, наличие, количество и интонационное содержание второстепенных голосов, подразумеваемые, но не выписанные изменения материала при его повторном появлении. И все же можно считать, что замысел Малера в том виде, в каком он сложился летом 1910 года, в своих существенных чертах нашел полное отражение в его манускрипте. Но для того чтобы он мог быть реализован в звучании, должна быть проделана огромная работа — собственно, вся техническая[4] сторона композиторского труда, которую необходимо

---

[1] Gustav Mahler: Zehnte Symphonie. Faksimile-Ausgabe nach dem im Besitz von Frau Alma Maria Mahler sich befindlichen Manuskript. Einführende Bemerkungen von Richard Specht. Wien usw.: Paul Zsolnay, 1924.

Gustav Mahler. X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift / Hg. von Erwin Ratz. München: Walter Ricke; Meran: Laurin, 1967.

[2] Альма Малер поручила Э. Кшенеку просмотреть эскизы Малера к Десятой симфонии и подготовить для исполнения казавшиеся наиболее завершенными ее первую и третью части. Эти две части впервые прозвучали в Вене 14 октября 1924 г. под управлением Ф. Шалька, который внес свои коррективы в партитуру (по-видимому, довольно значительные). 11 декабря 1924 г. пражской премьерой двухчастной версии 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; впервые он исполнил свой вариант в Амстердаме 27 ноября 1924 г. Партитура двух частей была издана в Нью-Йорке издательством «Associated Music Publishers» в 1951 г. в редакции Кшенека — Шалька — Цемлинского (без учета поправок Менгельберга). Подробнее см.: [5, *207–218*]; также [2, *411–412*].

[3] См.: [1, *360–367*] или [2, *414–420*].

[4] Под «технической» в данном случае подразумевается та часть работы композитора, которая не связана с интуитивными импульсами, с «прозрениями», а является уже следующим

выполнить в духе и в стиле композитора (насколько к ним вообще возможно приблизиться).

Как бы то ни было, к настоящему моменту Десятая симфония как пятичастное произведение прочно и окончательно утвердилась в исполнительской практике, и вместо вопроса о принципиальной возможности таких исполнений перед исполнителями и слушателями встает вопрос о том, какой вариант окончания симфонии можно считать более приемлемым, чья редакция может быть принята как наиболее соответствующая намерениям Малера.

В настоящей статье сделана попытка рассмотреть две различных версии завершения симфонии на примере третьей части, *Purgatorio* («Чистилище»). Ее небольшая протяженность позволяет достаточно подробно затронуть связанные с ней проблемы в рамках одной статьи и вместе с тем охватить широкий спектр вопросов, возникающих в связи с завершением Десятой симфонии.

Для сравнения избраны две оркестровые редакции[5], авторы которых в процессе своей работы во многом основывались на противоположных принципах. Одна из них — это распространенная версия Дэрика Кука, точнее, вторая из двух принадлежащих ему редакций симфонии, созданная в сотрудничестве с дирижером Бертольдом Гольдшмидтом, композиторами Колином и Дэвидом Мэтьюс[6]. Другая рассматриваемая здесь редакция симфонии принадлежит Рудольфу Баршаю[7]. Но прежде чем произвести более подробное сравнение, обратимся непосредственно к малеровской рукописи *Purgatorio*.

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

Одна из них — черновая партитура, доведенная 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 сокращенный 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 еще более подробно разработал бы артикуляцию и уточнил некоторые детали оркестровки и голосоведения.

---

этапом и служит для оформления основополагающих идеальных слуховых представлений о произведении в конкретный звуковой облик.

[5] Сведения о других существующих редакциях Десятой симфонии можно найти у И. Барсовой [2, *421*] или Й. Роткамма [5, *228–253*].

[6] Первая редакция Кука (в незавершенном виде) впервые прозвучала в виде больших фрагментов, иллюстрировавших его лекцию о Десятой симфонии 19 декабря 1960 г. под руководством дирижера Б. Гольдшмидта по третьей программе Би-Би-Си. В оконченном виде партитура была представлена в 1963 г. и исполнена Лондонским симфоническим оркестром под управлением Б. Гольдшмидта 13 августа 1964 г. в Лондоне. Вторая редакция Кука исполнена в Лондоне 17 октября 1972 г. оркестром «Новая филармония» и дирижером У. Моррисом [2, *413*, *421*]. Партитура издана в 1976 г. издательствами «Associated Music Publishers» и «Faber Music». Особенность этого издания — ясное разграничение собственно малеровского текста и редакторских дополнений, выполненное с помощью использования различных нотных шрифтов или же параллельной публикации сразу двух вариантов текста.

[7] Баршай завершил работу над своей редакцией Десятой симфонии в 2000 г. и впервые исполнил ее в Берлине 12 сентября 2001 г. с оркестром Junge Deutsche Philharmonie.

Во второй рукописи, относящейся к более ранней стадии работы над произведением, представлен полный текст третьей части симфонии от первого до последнего такта в виде четырехстрочного партичелло. Единственный незаписанный фрагмент текста — начало репризы[8], 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 эскиз: некоторые голоса только намечены, местами можно предполагать более развитую фактуру (как, например, в начале трио). В трио по существу записаны лишь мелодические голоса и гармоническая схема. Детали голосоведения зачастую неясны. Инструментовка указана только в самых общих чертах. В заключительном построении (начиная с такта 154) не выписана фактура, поэтому неясно, подразумевается ли продолжение фигурации по аналогии с предшествующими тактами, или же происходит смена фактуры, подчеркивающая начало нового раздела[9].

Третья рукопись — подготовительное партичелло (эскиз), отражающее еще более ранний этап работы над сочинением[10]. В этой рукописи нотный текст фиксируется значительно менее подробно, только в своих самых основных чертах, и излагается попеременно на трех или четырех нотных строчках. Ясно записан мелодический материал, гармонизация часто дается лишь схематически. Фактура только намечена, указаний на инструментовку практически нет.

Расхождения между партитурой и четырехстрочным партичелло практически отсутствуют. Очевидно, что текст начального фрагмента уже полностью зафиксирован в партичелло, в партитуре же фактически лишь более тщательно

---

[8] Форма всей части может быть определена как сложная трехчастная с трио, но с противоположным привычному соотношением частей (так называемая инверсионная форма): размеренная по характеру движения, легко расчленяемая на построения типа периода, с почти невыраженной тенденцией к поступательному развитию музыка крайних частей — и возбужденная, прерывистая, структурно неквадратная и несимметричная музыка трио, с развитием разработочного типа и впечатляющими динамическими нарастаниями и спадами (трио начинается в такте 62, реприза — в такте 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 (далекий отголосок различных «прялок» в немецкой музыке XIX века) в сочетании с однотипными периодическими структурами, неизменно завершающиеся возвращением начального мелодического оборота создают образ непрерывного движения по кругу, движения, ни к чему не ведущего и никогда не прекращающегося — образ вечности, лишенной земной жизненной изменчивости, теплой человечности, надежды. В трио же — резкий взрыв субъективных эмоций — реакция на «услышанный» образ, по эмоциональному содержанию сочетающая чувство ужаса и бессильный протест.

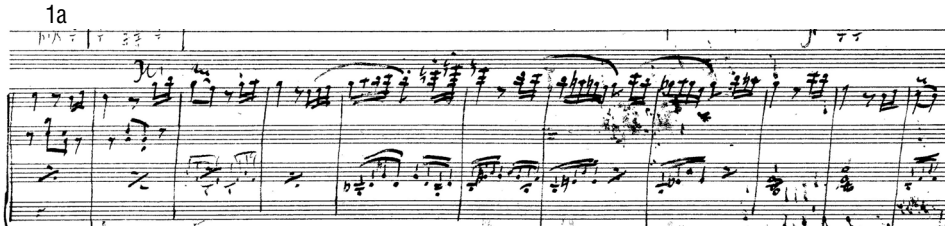
[9] Особенностью этой рукописи является также наличие авторских ремарок, сделанных Малером в процессе работы над произведением и отражающих его душевное состояние. Ремарки эти носят характер отрывочных дневниковых записей и не являются составной частью нотного текста симфонии. Подробнее о них см.: [2, *411*].

[10] Здесь принимается во внимание только первый из двух листов этой рукописи, так как на момент создания обеих рассматриваемых редакций симфонии еще не был известен второй лист, на котором эскиз доведен до конца части. Этот лист был опубликован только в 2003 г. в исследовании Й. Роткамма [5, *24*].

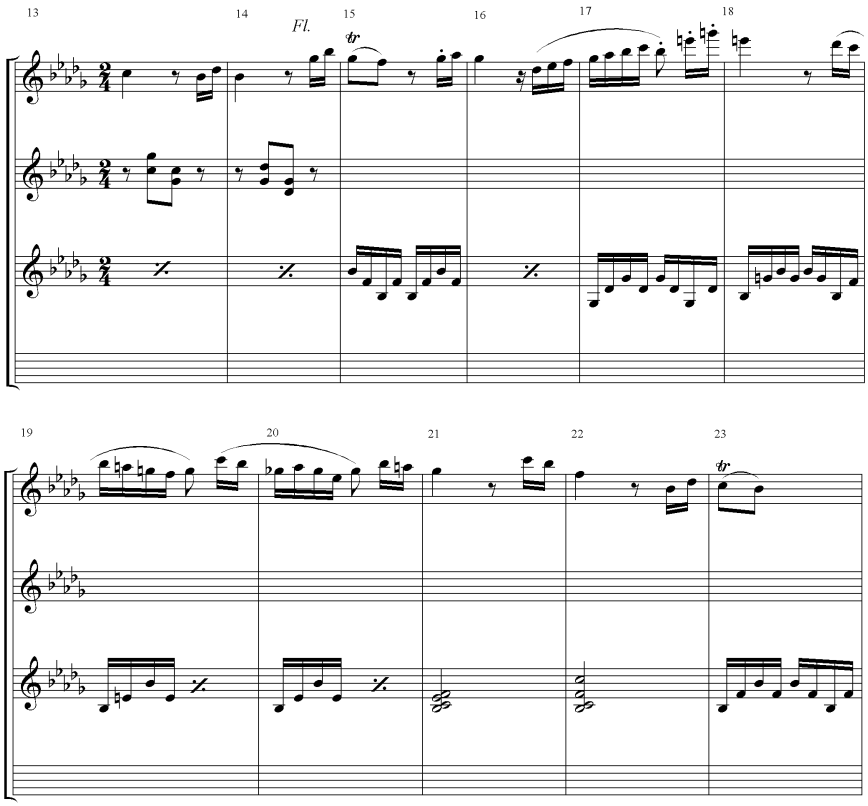
проставлены штрихи и уточнены некоторые детали инструментовки. Наиболее существенное уточнение: передача одного из мотивов мелодической линии другой группе инструментов в тактах 17–18 (унисон флейт, прерывающий линию скрипок с флейтой).

В партичелло:

1а



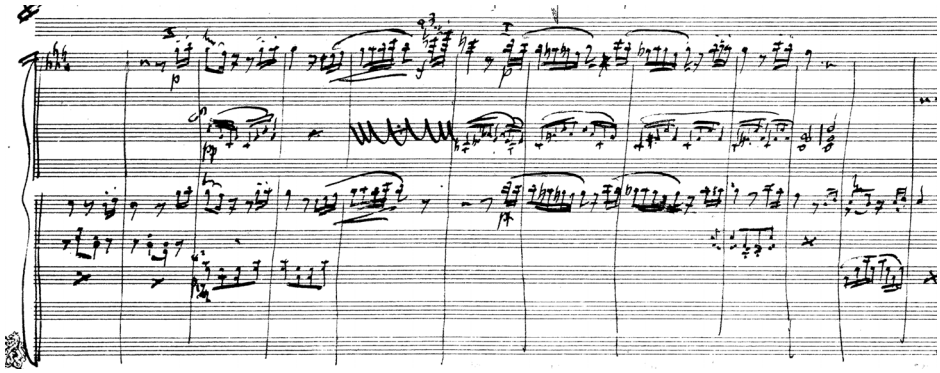
1б[11]




[11] Большинство примеров, воспроизводящих рукописи Малера, дается в двух вариантах: факсимиле и его расшифровка, в которой к тексту рукописи добавлены отсутствующие в ней, но необходимые для правильного чтения текста обозначения: ключи, ключевые знаки, обозначения метра, а также номера тактов и (в партитурных примерах) названия инструментов.

В партитуре:

2а



Более существенны расхождения между 2-й и 3-й рукописями (полным партичелло и эскизным партичелло).

Первая страница эскизного партичелло содержит 61 такт, но при этом музыкальный материал соответствует 81 такту полного партичелло. Это различие объясняется следующим образом: в полном партичелло Малер увеличил количество вступительных тактов с трех до шести; заметно расширены еще два построения (добавлены первоначально отсутствовавшие такты 51–61 в первой части формы и такты 74–76 в трио). Помимо этого есть отличия в изложении первых тактов трио, где подготовительное партичелло дает не предварительный набросок, а полноценный вариант, причем даже более полный, чем в другой рукописи.

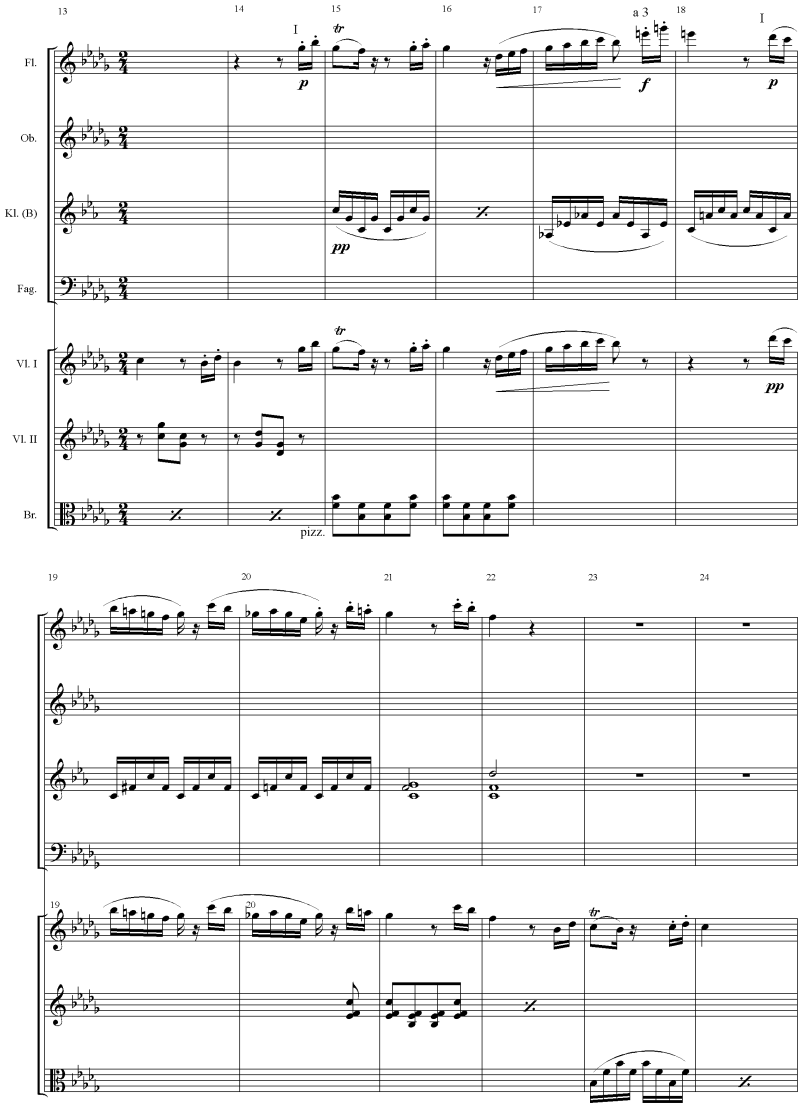
Можно утверждать, что сохранившиеся рукописи третьей части симфонии Малера в совокупности содержат вариант нотного текста, очень близкий к окончательному. Полностью зафиксировано мотивное и гармоническое строение, форма и практически на всем протяжении фактура; инструментовка же намечена неравномерно: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

*Процесс воссоздания партитуры* в целом носит характер технической (в том смысле слова, который оговорен выше) композиторской работы в рамках вполне определенного 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 встает ряд вопросов, на которые невозможно найти определенного 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, — некоторые 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 несколько из них более подробно.

26[12]

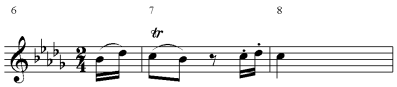



[12] В примере 2б (расшифровка рукописи) не воспроизводится ошибка, сделанная Малером при переписывании партии кларнета из партичелло в партитуру, из-за которой эта партия на небольшом участке записана на такт позже, чем необходимо. То, что это именно ошибка, однозначно следует из текста партичелло и общего гармонического движения, а также и из собственноручно намеченных Малером исправлений (см. в примере 2а зачеркнутый такт в партии кларнета и далее два такта, вписанные вместо одного).

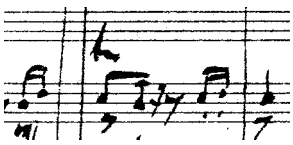
1. Первое встречающееся затруднение — расстановка штрихов в начальных тактах основной темы. В партитуре (пример 3) и в партичелло (пример 4) первый мотив записан неодинаково: в партичелло имеются две лиги, одна из которых объединяет затактовые шестнадцатые, а другая — мотив на сильной доле такта; в партитуре же эти лиги отсутствуют.

3а

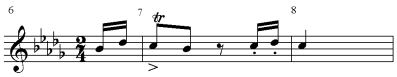
3б




4а



4б




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

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 счел необходимым проставить точки над шестнадцатыми нотами (см. пример 2, 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 партичелло (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 ее 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 тяжелым, чем затактовые ноты. Таким образом, интонация *lamento* подается менее подчеркнуто, уходит на второй план, а использование более жесткой атаки звука, связанной с игрой *spiccato*, придает мотиву, а вместе с ним и всей теме, характер более твердый, мужественный и делает его эмоционально более сдержанным.

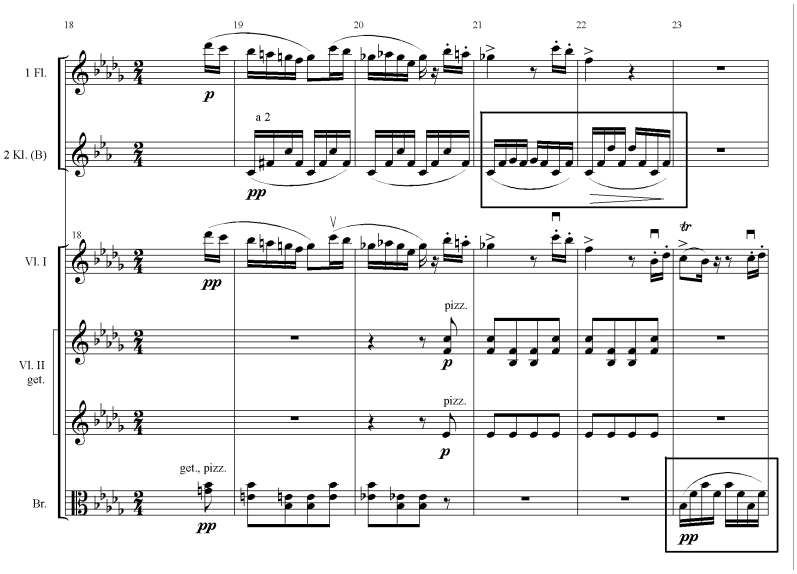
При исполнении затакта с лигой смысл темы может быть приблизительно передан как жалоба, мольба, надежда, при игре *spiccato* — это скорее мужественное смирение и вместе с тем внутренний, явно не высказываемый протест и, может быть, даже скрытое отчаяние (которое в конце концов найдет выход в трио).

И Кук, и Баршай в своих редакциях предпочли второй вариант, с раздельным исполнением затактовых нот. При этом Кук добавляет нюанс *subito piano* на сильную долю, что придает музыке еще большую нервозность и делает интонацию *lamento* еще более затаенной, 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 тактах 20–23 редакторы по-разному расшифровывают процесс передачи фигурации от кларнета к альтам. В примере 2 (последние такты) можно видеть, как записано это место Малером.

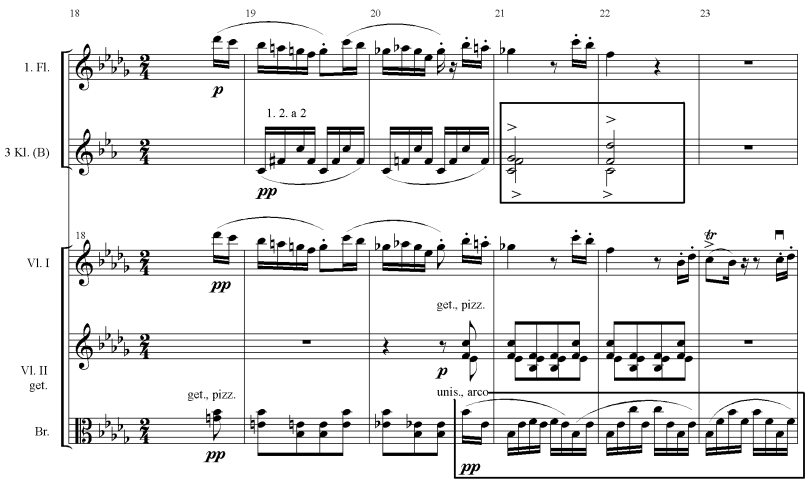
Представляется очевидным предположение, что половинные ноты у кларнета в тактах 21–22 — всего лишь сокращенная запись фигурации шестнадцатыми нотами, не предполагающая фактурных изменений. Именно так расшифровывает этот эпизод Баршай:

5



Однако Кук придерживается другой точки зрения. Он интерпретирует половинные ноты именно как аккорды трех 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 Кук постарался сделать передачу шестнадцатых другому инструменту максимально незаметной, поначалу лишь присоединив альты к кларнету и только после этого закрепив фигурацию за альтами.

6




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

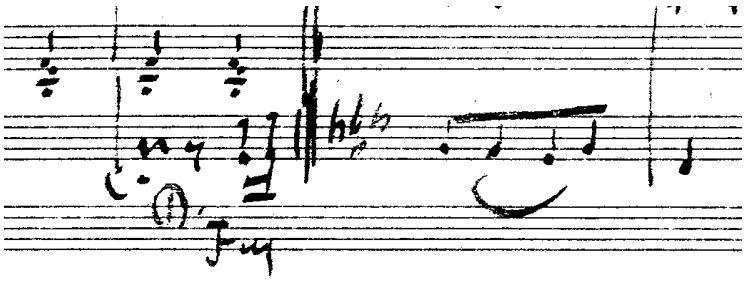
Кроме того, выбор Кука может быть подкреплен тем, что такие трехзвучные педальные аккорды у кларнетов, сопровождающие фигурированное движение у струнных, появляются у Малера несколько тактов спустя, в начале нового раздела формы (такт 25). Таким образом, Кук не только делает незаметной передачу фигурации 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 еще более нивелируя, сглаживая эти границы.

В художественном отношении наибольшее значение для выбора того или иного решения имеет именно различие между сглаженностью, текучестью

или большей расчлененностью. Вариант, принятый Баршаем, подчеркивает периодичность строения этой музыки, ту особенность ее структуры, которая и создает ощущение бесконечного, безысходного вращения, непреодолимости этого движения. Кук, напротив, предпочел сгладить эту специфическую организованность, нивелировал эффект неизбежности при возвращении начального мотива и сделал музыку более связной, однонаправленной, так что ее характер несколько приблизился к «земной лирике» в противоположность холодной организованности движения в «потустороннем мире».

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

7



Это место можно трактовать следующим образом: либо как сокращенную 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 гобоя, 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 в партитуре, но тут же переписал ее в реальном звучании.

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

Кук избрал более стандартное 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.

Баршай, напротив, предпочел сосредоточенное, углубленное звучание унисона контрабасов с тремя фаготами, присоединив к ним также и бас-кларнет, что придает совокупному тембру еще большую насыщенность и особый холодный, инфернально-фантастический характер.

Такого рода вроде бы не особенно значительные детали инструментовки в большой мере определяют стиль и характер музыки, направляют восприятие в ту или иную сторону. Смягченное или заостренное решение отдельных тактов,

мотивов отражается на понимании всей темы, а следовательно, и на соотношении, взаимодействии тем. Иногда даже один такт может заметно повлиять на восприятие всей симфонии.

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 определенного 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 партичелло не всё так однозначно. Как правило, у Малера отмечены вступления голосов с новыми партитурными функциями, почти всегда с указанием на инструментовку, хотя бы на определяющий тембр. Но для второстепенных голосов (гармония, непродолжительные контрапункты, педали) такие указания могут отсутствовать, в особенности в тех случаях, когда подразумевается более сложная и развитая инструментовка, требующая тщательной проработки и участия большого числа инструментов, в связи с чем в партичелло 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 определенных указаний в манускрипте и исходя из собственных представлений о тембровом плане сочинения.

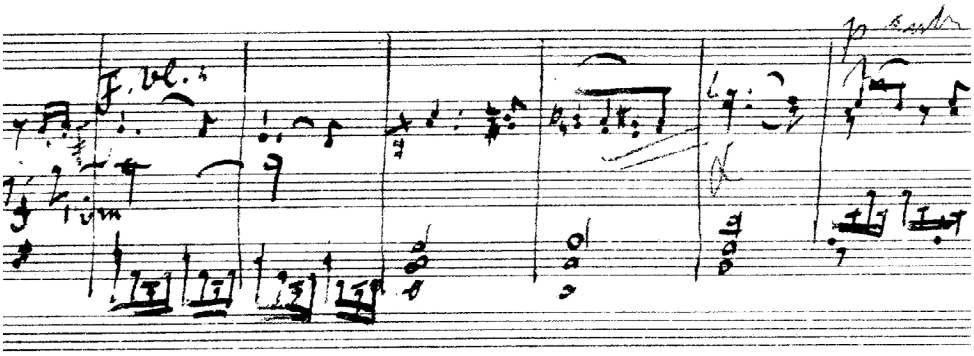
Аналогичным образом редакторам приходится решать проблему достижения полноты гармонии, когда она выписана недостаточно подробно, заботиться о тембровом развитии и тембровой модуляции, при необходимости выстраивать оркестровое *crescendo*, артикулировать форму средствами оркестра и т. д.

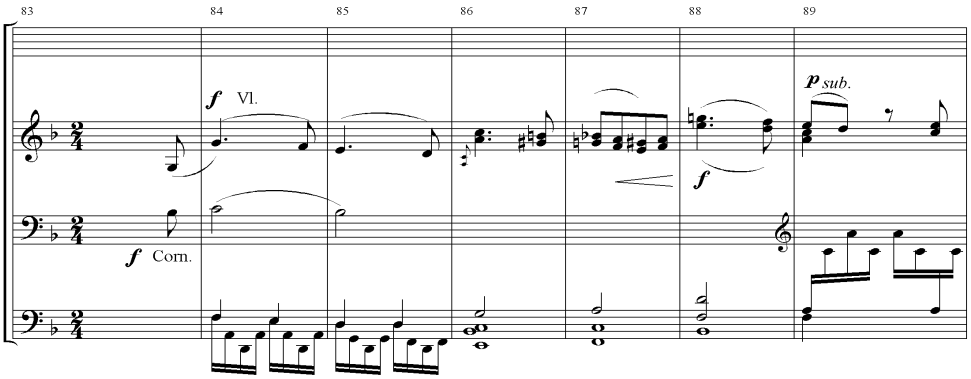
Один из случаев, требующих определенного редакторского вмешательства, — такты 84–88. Первоочередной задачей здесь является максимально выпуклая подача в высшей степени экспрессивной темы и организация сильного *crescendo*, после которого в такте 89 следует резкий спад звучности (пример 8).

В целом Кук и 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 — валторны.

Тема поначалу звучит одноголосно, затем с терцовыми дублировками. Кук (см. пример 9) поручает начальный двутакт первым скрипкам, во втором (с началом дублировок) подключает вторые, причем отдает им верхний голос с тем, чтобы в кульминационном последнем такте снова ярко зазвучали первые. Этот прием (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 напряженной темы скачок с *d* на *a* при переходе из такта 85

8

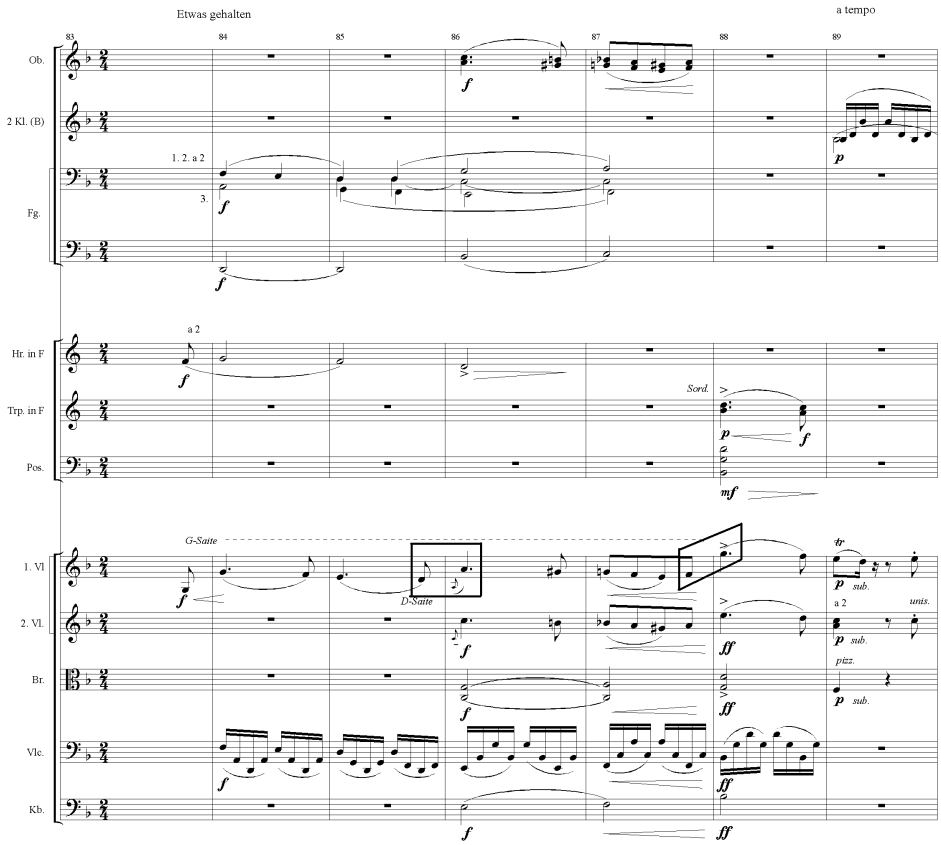





в такт 86 и интонационно невыразительный, резкий скачек на нону в конце) и использованием довольно бледного среднего регистра вторых скрипок, не дающего достаточно напряженного звучания, особенно в кульминации (такт 88). Положение спасают только дублирующие духовые (сначала гобои, а затем трубы с сурдинами), заметно укрепляющие звук струнных и делающие его более резким, но не более выразительным.

Баршай достигает необходимого напряжения другими, значительно более действенными способами (пример 10). Он сразу поручает тему унисону огромной массы струнных (все скрипки, альты и половина виолончелей), во втором двутакте распределяя ее на два голоса, причем 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 очень тщательно, 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 вводятся очень аккуратно, но эффективно поддерживают общее crescendo, оставаясь при этом практически незаметными.

9




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

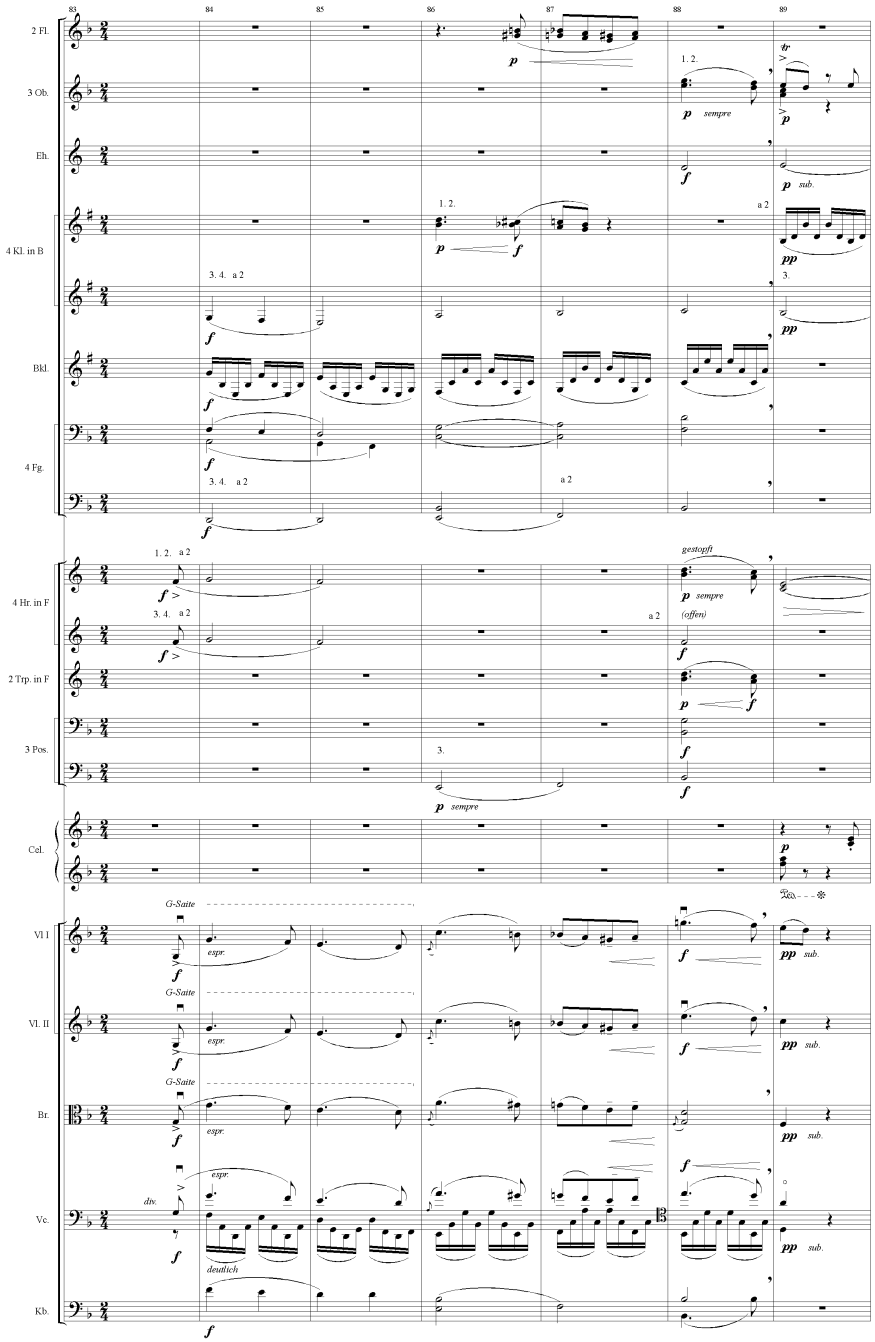
Однако это совершенно не соответствует впечатлению, производимому интонационным содержанием трио, которое носит характер крайне напряженный, взвинченный, чрезвычайно экспрессивный и эмоциональный. Противоречит этому и интенсивное развитие разработочного типа, которое явно должно быть поддержано фактурно-тембровыми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

Приходится признать, что в рукописи этого раздела зафиксирована преимущественно интонационная фабула и гармония (вертикаль и горизонталь), но при этом остается не проработанным то, что связано с глубиной звучания и фактурно-оркестровыми планами. Это обстоятельство делает еще 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 Кук и Баршай.

Подход Кука можно условно определить как «метод невмешательства». Как правило, он стремится избежать внесения каких-либо дополнений

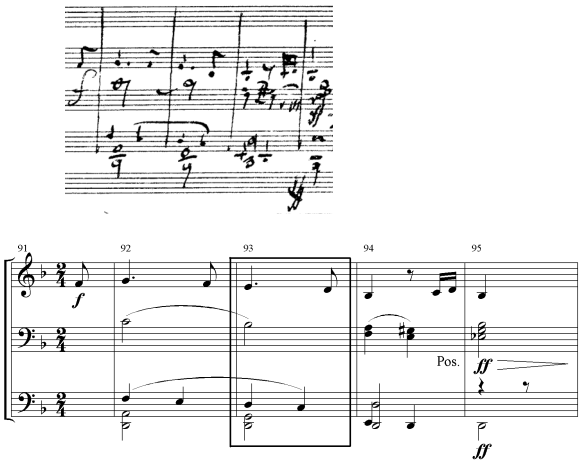
10




в малеровский текст и делает минимальные добавления только в тех случаях, когда рукопись носит явно эскизный характер и без введения дополнительных голосов невозможно обойтись.

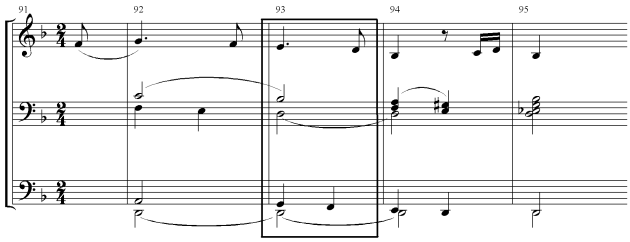
Такая осторожность позволяет представить наброски Малера в «незамутненном» посторонним вмешательством виде, что вроде бы должно способствовать максимально точному отображению авторских намерений. Но во многих случаях результат оказывается совершенно противоположным. Дело в том, что осторожность часто 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 такте 93, приближая необычное голосоведение Малера к стандартам «школьной» гармонии и жертвуя при этом постепенным ростом диссонантности и гармонического напряжения на протяжении фразы. Кук подменяет напряженные линеарные созвучия обычными аккордами терцовой структуры. Вот как выглядят такты 92–94 в партичелло:

11




Вариант Кука (в виде гармонической схемы):

12




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

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 усредненный уровень звучания оркестра: Кук, стремясь вносить как можно меньше «своего», довольно бледно инструментует кульминации и, соответственно, нивелированными оказываются связанные с ними нарастания и спады. Рельеф формы, таким образом, остается 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 приближается к инструментальному стилю Стравинского среднего периода творчества (например, сухое и блеклое звучание духовых в тактах 78–79). Так что, в конечном счете, звучание версии Кука не так уж соответствует малеровскому замыслу, как этого можно было бы ожидать. При максимальной верности тексту фактически остаются невоспроизведенными стиль и техника Малера, страстность и нервозность его музыки подменяются умеренностью и скованностью выражения.

Баршай исходит из совершенно других предпосылок: он пытается как можно точнее представить желаемый Малером результат (нет сомнения, что 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, Баршай очень точно чувствует, в чем заключается несоответствие желаемого результата и оригинальной записи и изыскивает эффективные средства для устранения этих несоответствий.

К примеру, Баршай различными способами сглаживает имеющиеся в рукописи провалы в ритмическом движении, которые ощущаются в некоторых тактах трио. Так происходит, в частности, в тактах 67 и 69 (пример 13).

В первом случае Баршай добавляет имитирующий голос на второй и третьей восьмых (валторны), во втором — ритмическую имитацию того же мотива у малого барабана. Еще один случай — такт 77, где Баршай в связи с наличием смысловой цезуры между построениями не стал вводить дополнительные голоса, а воспользовался простейшим приемом — продлил звучание гармонических голосов на весь такт; это позволило добиться большей связности «изложения» по сравнению с версией Кука, где общая пауза в такте 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.

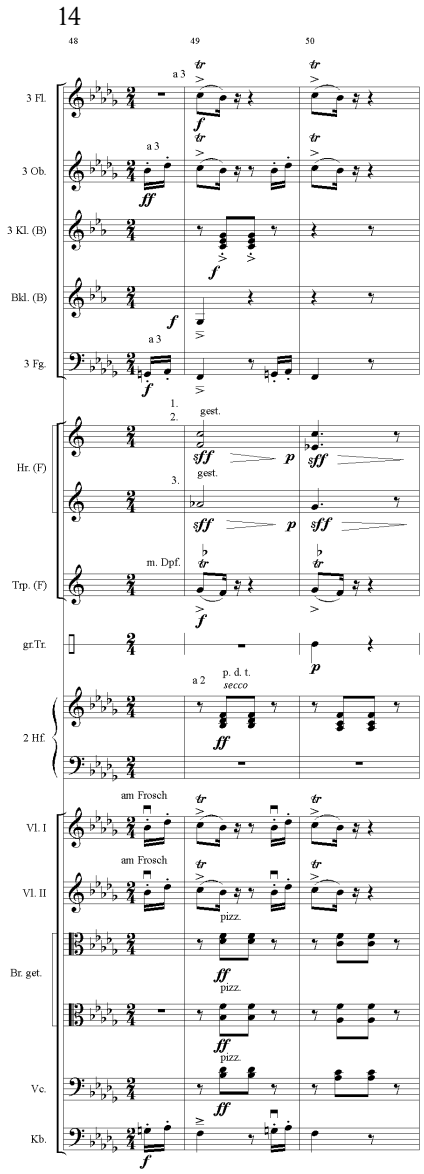
Хочется также отметить некоторые черты инструментовки Баршая, развивающие характерные стороны малеровского оркестрового письма.

Прежде всего нужно обратить внимание на чрезвычайно разработанные и утонченные 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.

13

Достаточно взглянуть на то, как варьируется инструментовка при повторении начального мотива. При сохранении тембровой краски, данной Малером при первом появлении главного мотива в тактах 7–8 (скрипки с сурдинами), а затем в тактах 39–40 (гобой) 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. В первом случае (такты 48–50) скрипки «укрепляются» сразу тремя способами: к первым присоединяются вторые; скрипачам предписано исполнение в нижней части смычка, у колодки (*am Frosch*), то есть с более жесткой атакой звука и отчетливой 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.



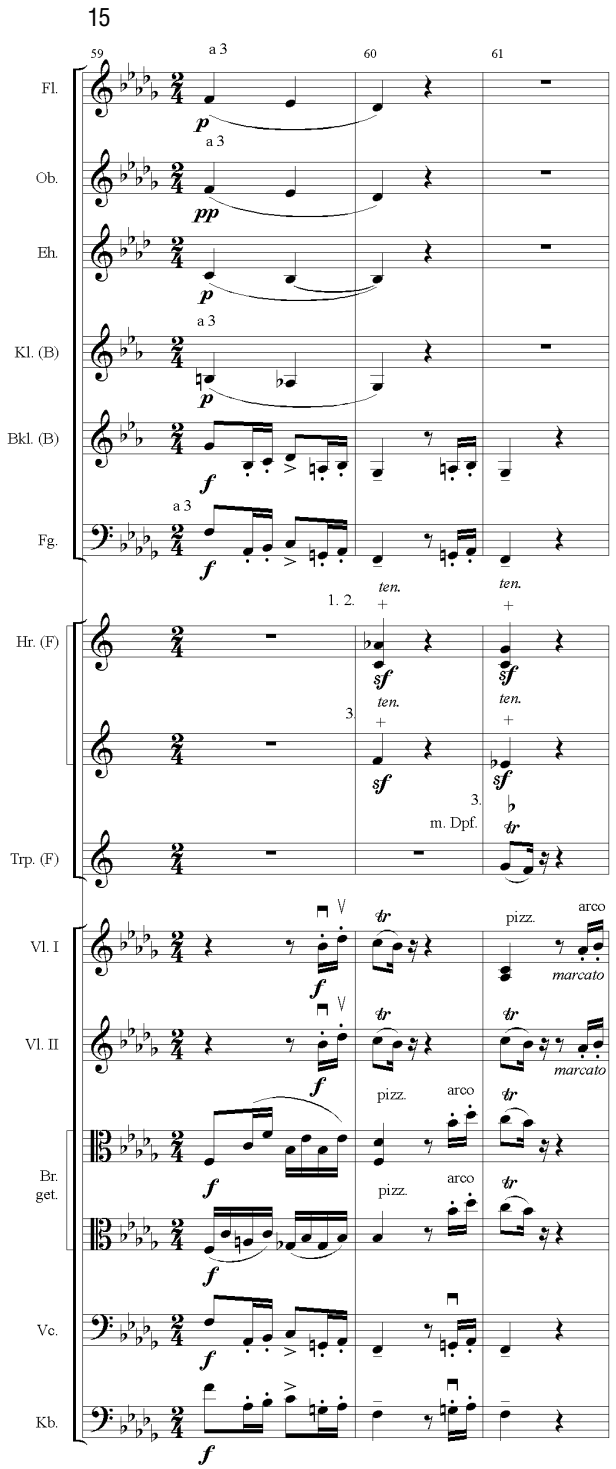
Еще более тщательно разработана инструментовка при следующем появлении того же мотива в тактах 59–61. Здесь происходит не усиление, а «обострение» звучания, причем прежде всего за счет гармонических голосов, порученных закрытым валторнам (на что есть указание у Малера), которые играют раструбом вверх, с присоединением *pizzicato* альтов, отчего начало звука становится еще более резким. Одновременно флейты и гобои в мелодическом голосе снимаются, так как они бы создавали 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 создается эффект пространственного расслоения звучания, двух различных по глубине звуковых планов. Это тоже вписывается в общую линию тембрового развития (пример 15).

Важнейшую роль играют у Баршая приемы, связанные с техникой тембровой модуляции, разработанной прежде всего в творчестве Вагнера и Малера и вслед за тем воспринятой многими композиторами XX века. 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 14, 15) незаметно подготавливает вторжение труб соло в начальных тактах трио. В то же время появление этого соло непосредственно подготовлено крещендирующим тремоло тарелок, на которых играют палочками, в самом первом такте трио — их металлическое звучание предвосхищает сходный с ними по яркости и резкости звук труб (в особенности близкий тарелкам при исполнении трелей). Вместе с тем, это вступление нового ударного инструмента отчетливо маркирует важную грань формы (см. пример 13).

Как важнейшие черты, сближающие работу 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 Баршай не просто пользуется малеровскими приемами, а делает это с учетом опыта композиторов XX столетия, таких как Шостакович, Барток, отчасти даже Веберн. Конечно же, нельзя сказать, что версия Баршая представляет собой точное воспроизведение того, что мог бы сделать сам Малер, но по стилю и, что, наверное, важнее всего, по яркости выявления интонационного содержания, концепции, музыкальных *смыслов* эта версия представляется в высшей степени адекватной. Может сравнить ее с таким явлением, как оперы Мусоргского в инструментовке Шостаковича.

В свою очередь, редакция Кука, при всех ее слабых сторонах и спорных моментах, имеет неоценимое значение. Не говоря уже об огромной работе,


15
59
60
61
Fl.
Ob.
Eh.
Kl. (B)
Bkl. (B)
Fg.
Hr. (F)
Trp. (F)
Vl. I
Vl. II
Br.
get.
Vc.
Kb.
a 3
p
pp
f
1. 2.
3.
ten.
sf
m. Dpf.
tr
pizz.
arco
marcato

связанной с расшифровкой эскизов, она остается решающим шагом на пути к осуществлению замысла Малера. В качестве первой попытки воссоздания симфонии она по-прежнему сохраняет свою значимость, в частности, как основополагающее текстологическое исследование; неизбежная работа по оркестровке произведения — это уже следующий шаг, который теперь, опираясь на труд Кука, могут осуществить и другие музыканты. Так или иначе, но любой из последующих редакторов-оркестровщиков симфонии отталкивается от партитуры Кука как от некоего фундамента. В частности, работа Баршая над симфонией начиналась с внесения ретушей в партитуру Кука, и уже на основе этого опыта Баршай предпринял впоследствии новую оркестровку симфонии, ставшую еще одним шагом на пути к постижению последнего замысла Малера.

Использованная литература

1. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 496 с.
2. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. 584 с.
3. *Bouwman F.* Gustav Mahler (1860–1911). Tenth Symphony (1910). Bibliography of primary and secondary sources. Den Haag: Bouwman, 1996. 86 p.
4. *Cooke D.* The history of Mahler's Tenth Symphony // 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. N. Y.: Associated Music Publishers; L.: Faber Music, 1976. P. IX-XIV.
5. *Rothkamm J.* Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. 343 S.