

-
15. *Nikula R.* Focus on Finnish 20th century architecture and town planning. Collected papers. Helsinki: Helsinki University Printing House, 2006. 206 p.
16. *Ringbom S.* Stone, Style and Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910. Finnish Association of Antiquities. Publication № 91. Helsinki, 1987. 269 p.
17. *Yarwood D.* The Architecture of Europe: The Nineteenth and Twentieth Centuries. London: B. T. Batsford Ltd, 1991. 170 p.

В. П. Коннов

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ А. БРУКНЕРА И ЕЕ РЕКОНСТРУИРОВАННЫЙ ФИНАЛ

*Статья знакомит читателя с историко-стилевыми и источниковедческими проблемами последней (незавершенной) симфонии А. Брукнера (1824–1896). Автор анализирует рецепцию этого произведения в XX веке. Охарактеризованы бытующие в настоящее время трехчастные редакции Ф. Лёве (первоначальная) и А. Ореля (так называемая «оригинальная»), а также наиболее авторитетная из четырехчастных версий партитуры с инструментальным финалом, реконструированным на основании брукнеровских рукописных материалов коллективом авторов (Н. Самале, Д. А. Филипс, Б.-Г. Корс и Дж. Маззука, так называемая SPCM-Version). Реконструированный финал подвергнут в статье семантическому анализу с точки зрения соотношения с брукнеровским *Te Deum*'ом, который композитор расценивал как произведение, эквивалентное финалу Девятой симфонии.*

Ключевые слова и выражения: редакции (версии) симфонии; реконструированная партитура финала; предустановленная концепция глорифицированного характера; эсхатологические образные представления; звуковая архитектура; мотивные реминисценции; автоцитаты и аллюзии; логика тонального плана произведения.

V. Konnov

ANTON BRUCKNER'S NINTH SYMPHONY D-MOLL AND ITS FINALE (RECONSTRUCTED)

This article is a brief study dedicated to the source and semantic problems concerned with unfinished last Anton Bruckner's symphony. Its reception in 20th century brought into existence several versions of the score, three of them have been surveyed in this article. It is the SPCM version of the reconstructed finale prepared by D. A. Phillips, B.-G. Cohrs a. O. which is usually taken by conductors who prefer playing the fulfilled version of this symphony. But this score demonstrates the conclusion of the whole conception which seems to be quite contrary to what Bruckner asserted about his intentions.

Keywords: versions of the full score; completed performing version of the Finale; pre-given conception as a «Song of Praise»; eschatological representations of the music; musical architectonics, self-quotations and reminiscences; of the motifs; tonality design.

Девятая симфония, итоговое и высшее достижение Брукнера-симфониста, бытует в наши дни в концертной практике в двух

основных версиях: трехчастной и четырехчастной. Трехчастная — состоит из первых трех частей цикла, задуманного первонач-

начально в четырех частях, полностью завершенных и инструментованных композитором. Четырехчастная — включает финал произведения, над которым Брукнер работал весь последний год своей жизни и который он играл на органе своим доверенным лицам. Однако после смерти композитора он документально сохранился только лишь в виде партитурных фрагментов, набросков и эскизов разной степени завершенности. На протяжении почти всего XX века этот материал не расценивался как готовая к концертному исполнению пьеса. Лишь начиная с середины 1980-х годов группа молодых композиторов — энтузиастов и почитателей Брукнера, убежденных в том, что композитор действительно успел полностью завершить финал своей последней симфонии, — начинает опыты по соединению сохранившихся фрагментов и эскизов в целостную композицию. Итоги кропотливой научно-исследовательской и творческой работы увенчались публикацией предназначенной для практического исполнения партитуры [2]. Но и до этого времени некоторые инициативные дирижеры начинают исполнять симфонию как полный четырехчастный цикл.

Тем не менее в концертной практике XX–XXI столетий Девятая симфония получила мировую известность именно в трехчастной версии и по аналогии с шубертовской симфонией *h-moll* фигурирует как «Неоконченная симфония». В таком виде Девятая фигурировала в концертных программах и звукозаписях наиболее авторитетных брукнеровских дирижеров XX века: В. Фуртвенглера, Г. Караяна, С. Челибидаке, Е. А. Мравинского. Теоретическое обоснование самодостаточности трехчастного цикла в научной литературе сформулировано выдающимися представителями европейского брукнероведения Ф. Лёве и Э. Куртом, а в наши дни эта точка зрения разделяется крупнейшим авторитетом со-

временного австрийского музыковедения Манфредом Вагнером [6, с. 143].

Известный австрийский дирижер и пианист Фердинанд Лёве (1865–1925) был редактором впервые опубликованной партитуры Девятой симфонии Брукнера (1903), он же дирижировал ее премьерой. Однако его редакция вышла из печати уже после смерти композитора и содержит большое количество не санкционированных Брукнером купюр и ретушей. Освобождение партитуры симфонии от редакторских наслоений, внесенных Лёве, осуществлялось в два этапа. Первоначальный был связан с публикацией первых трех частей на основе тщательного изучения подлинных рукописей (редакция Р. Хааса и А. Ореля, получившая подзаголовок «*Originalfassung*» — «подлинная» версия). Результат этой публикации имел далеко идущие последствия: редакция Лёве, несмотря на то, что она была первым по времени изданием партитуры и хотя бы по этой причине некоторое время расценивалась на правах «подлинника», практически была дискредитирована. Перелом в общественном мнении свершился после того, как в концерте 2 апреля 1932 года в Мюнхене дирижер Фридрих фон Хаузеггер исполнил обе ставшие доступными версии: первую опубликованную (Лёве) и оригинальную (Ореля). Эта акция получила большой резонанс в кругах музыкальной общественности Германии и Австрии и заложила основы идеологии движения «за подлинного Брукнера», консолидировавшегося вокруг издания Полного критического собрания сочинений композитора, начало которому было положено в 1929 году. Наряду с Лёве была подвергнута резкой и временами несправедливой критике редакторская деятельность учеников и пропагандистов творчества Брукнера Ф. и Й. Шальков.

Однако редакция Ореля устранила вмешательство Лёве в авторский замысел лишь первых трех частей симфонии. Она

не пересматривала канонизированную Лёве трехчастную концепцию цикла. Идею «невозможности финала», после того как отзвучала третья часть симфонии, обычно связывают с превращенной в клише авторской ремаркой к теме валторны, завершающей первый раздел адажио: «Прощание с жизнью». Так, к примеру, Вольфганг Штэр, автор раздела, посвященного Девятой симфонии из сборника Ренаты Ульм, усматривает в этой приписываемой Брукнеру реплике объективное обоснование завершенности и самодостаточности трехчастного цикла [5, с. 223]. Действительно, разве с окончанием жизни лирического героя произведения не должна была бы завершиться и сама симфония?

Однако уже после восстановления в правах «оригинальной» трехчастной версии появилось много сторонников реконструкции полного четырехчастного цикла симфонии и соответственно необходимости восстановления четвертой части на основе сохранившихся авторских фрагментов и эскизов. Программные идеи, отвергавшие саму концепцию «Неоконченной симфонии» в пользу необходимости исполнять ее с реконструированным финалом, нашли законченное теоретическое выражение в статье Б.-Г. Корса «Девятая симфония Брукнера в очистительном огне (дословно в «Чистилище») ее рецепции» [2, с. 116], которая обозначила цели и задачи следующего этапа борьбы за «оригинальный» облик произведения. Впрочем, результаты этой публикации не стали столь однозначными, как в случае с редакцией Лёве. Подавляющее большинство брукнеровских дирижеров по-прежнему продолжают оставаться сторонниками самодостаточности трехчастного цикла, а некоторые из них даже предпочитают исполнять редакцию Лёве*.

Тем не менее начиная с конца 1990-х годов можно говорить о возникновении в историографии брукнероведения «радикаль-

ной оппозиции» концепции «Неоконченной симфонии Брукнера». Ее «символ веры» — неприятие трехчастной «догмы», возникшей по инициативе Лёве и утвердившейся благодаря поддержавшему ее крупнейшему авторитету — швейцарскому музыковеду-историку Эрнсту Курту, автору ставшей знаменитой двухтомной монографии о Брукнере [3]. Характерной особенностью менталитета этого нового, главным образом англоязычного, поколения брукнероведов является признание решающей роли контекстуального анализа: учета всех обстоятельств истории создания, использования приемов и методов сравнительного источниковедения в сличении и оценке рукописных вариантов фрагментов партитуры, набросков и эскизов. Среди лидеров этого движения особенно выделяются Д. А. Филипс и Б.-Г. Корс — сторонники признания аутентичности исключительно четырехчастного цикла с вытекающей отсюда необходимостью полной легализации «восстановленных» фрагментов текста рукописной партитуры. С 2013 года активным поборником этой идеи становится всемирно известный английский дирижер Саймон Рэттл.

Такова предыстория проблемы, обозначенной в заглавии статьи. Нельзя не заметить, что существующая литература, посвященная проблеме реконструированного финала, главным образом рассматривает вопросы текстологического порядка и лишь косвенным образом касается семантического наполнения «восстановленного» текста в статусе полноценного художественного феномена, предназначенного для практического использования. Между тем, если на вопрос об аутентичности реконструированного финала дать в целом положительный ответ (что на данный момент все-таки находится в явном противоречии с мнением большинства дирижеров), сразу же возникают разночтения в отношении идейно-художественного осмысления этого

произведения, по степени сложности не уступающие проблемам текстологического порядка. Попытаемся обозначить контроверзы, неизбежно возникающие на пути герменевтического истолкования финала, ограничившись в выборе многочисленных его реконструкций всего лишь одним из вариантов, выполненным коллективом авторов (Н. Самале, Д. А. Филипс, Б.-Г. Корс и Дж. Маззука, так наз. SPCM-Version), получившим наибольшую известность и записанным на компакт-диск фирмой «Naxos» (1996–1998, оркестр «Новая Вестфалия», дирижер Йоханнес Вильднер; получила распространение также и иная интерпретация этой же партитуры дирижером Куртом Эйххорном).

Нет никаких оснований сомневаться в том, что стилистически реконструкция финала соответствует контексту целостного облика произведения, намеченного первыми тремя частями, в которых в гораздо большей степени, чем в любом другом брукнеровском произведении, проступают внешние контуры и особенности музыкальной драматургии эталона «позднего стиля» в истории симфонизма — Девятой симфонии Бетховена. Внешние контуры этого «инварианта» для Брукнера впервые стали предустановленными, начиная с Третьей. Однако Девятая представляет качественно новый этап в эволюции Брукнера-симфониста. Характерные черты, выделяющие Девятую среди всех зрелых симфоний Брукнера, связаны с полярностью позднеромантического мироощущения, достигшей кризисного состояния, с нацеленностью на художественное воплощение сокровенных тайн мироздания, всеобщей связи явлений, диапазон выражения которых простирается от психологических откровений брукнеровской лирики «певучих периодов» побочных партий сонатных форм** до эпических в своей основе экстатических итоговых туттийных кульминаций-

апофеозов величию и грандиозности Вселенной. Преимущественный интерес композитора к субстанциально-возвышенному слою в иерархии романтической картины мира, поэтапно становящейся в первой части симфонии, связан с преобладанием метафизического, сакрального и inferнального начал в том неповторимом сочетании, прототипом которого был вагнеровский «Парсифаль» — другая «порождающая модель» стилевого синтеза брукнеровской Девятой. В контексте сопоставления Девятой с другими брукнеровскими симфониями отметим также вытеснение жанровых прототипов звуковой образности, опосредованных шубертовским влиянием, из полносоставного комплекса интонационных сфер, характерных для его стиля***, замещение их изысканной, на грани импрессионизма, причудливо-хрупкой фантастикой, а в кульминациях второй части — гротеском, перерастающим в угрожающий брутальный натиск неукротимых стихий, родственных фантазмагориям обеих «Вальпургиевых ночей» гетевского «Фауста».

В числе главных особенностей концепции Девятой симфонии Брукнера должна быть также названа ее совершенная «звуковая архитектура», неоготические черты которой ясно проступают в устремленных к кульминационным апофеозам векторах развития материала, в особенностях строго-симметрично расчлененной композиционной структуры, организующей сочетание различных образно-тематических сфер по принципу виртуального «единовременного контраста». Особенно характерны последования волнообразных нарастаний и разрежений психологического напряжения, разграниченных генеральными паузами и завершающихся кульминационными «озарениями», которые соотносятся со стройным драматургическим рельефом сквозного развития подобно стрельчатому баш-

ням и аркадам собора св. Штефана, возвышающимся над окружающими ансамблями венской Рингштрассе.

В этом смысле последняя симфония Брукнера является полярным антиподом пасторальных звуковых картин-пейзажей Первой и на временном расстоянии корреспондирует с родственными ей по духу Пятой и Шестой, иными образцами брукнеровских «звучащих соборов». Упомянем в этой связи и вполне узнаваемые мотивные реминисценции, автоцитаты и аллюзии, постоянно «внедряющиеся» в тематический материал и способствующие его спонтанному сложению в сюжет скрытой «поэтической программы». Эти и другие стилистические особенности последней симфонии Брукнера обуславливают ретроспективный характер ее образности как своеобразного «послесловия» в масштабе целостного контекста девяти брукнеровских симфоний.

Брукнер имел ясное представление о том, каким он хотел бы видеть финал столь грандиозной концепции, вырисовывающейся из музыки завершенных первых трех частей. Об этом можно судить не только по свидетельствам современников, но и по тому факту, что композитор, опасавшийся, что ухудшение состояния здоровья и упадок сил не дадут ему возможности завершить партитуру финала, неоднократно давал указания исполнять на его месте свой знаменитый *Te Deum*.

Из изданной партитуры реконструированного финала, специально предназначенной для концертного исполнения [2], однозначно явствует, что завершенный финал лишь с большими натяжками может быть отождествлен с априорно заявленными композитором «программными» намерениями создать концепцию глоризного характера, а также и с *Te Deum*'ом, который Брукнер, повторяем, считал эквивалентным замыслу инструментального финала.

Основной вопрос исполнительской интерпретации «восстановленного» текста финала может быть сформулирован следующим образом: в какой мере реконструированная версия партитуры соответствует дошедшему в передаче современников намерению композитора сообщить конечному выводу его последней симфонии характер «непоколебимого *Credo*»? В сущности, в партитуре восстановленного финала трудно найти эпизоды, однозначно соответствующие семантике программной идеи, обозначенной композитором как «Аллилуйя». «Пасхальный» характер замысла, декларированный Брукнером, оказался замещенным апокалиптическими видениями, теснящимися в строго разграфленных структурных рамках традиционной для Брукнера трехтемной экспозиции сонатной формы, грандиозной фуги в ее разработке и коды, решенной в виде трагедийно окрашенного апофеоза, основанного на контрапунктическом сочетании всех основных тем цикла, рельефно выступающих из музыки созданной им партитуры подобно персонажам первых двух частей «Божественной комедии» Данте. Как результирующий вывод, полифоническое объединение всех основных тем частей цикла вливается в оркестровое *tutti* на теме хора-ла, звучащего как *Tuba mirum* посреди всего этого грандиозного симфонического апокалипсиса. Лишь самый завершающий раздел финала, обозначаемый обычно как *Alleluia* и относящийся к собственно реконструированным фрагментам партитуры (поскольку сохранились лишь его черновые авторские наброски), может быть соотносим с высказанным намерением композитора придать симфонии характер «Хвалебной песни возлюбленному Господу» [5, с. 226]. Брукнер не намеревался создать в финале своей последней симфонии нечто вроде симфонической фантазии по мотивам Страшного суда. Но именно эти ассоциации могут быть в достаточной

степени конкретизированы благодаря ин-тертекстуальным связям тематического ма-териала.

Тематизм финала представляет собой, в сущности, основные интонационные сферы первых трех частей, трансформированные в соответствии с драматургией произведе-ния, в развитии которого третья часть была обозначена Брукнером как «Прощание с жизнью» [5, с. 216]. Ключевая среди них — проведение темы хорала в полнозвучном оркестровом тугги, где композитор исполь-зует тему валторн и вагнеровских туб из третьей части симфонии (впервые: [2, с. 216]). В контексте собственно третьей части эта тема проводится именно как тра-урный хорал, поэтому фактурно она оформлена в традициях эквалов — пьес для трех тромбонов, бывших традиционной принадлежностью похоронных ритуалов католического обихода в Австрии. В фина-ле же симфонии тема хорала, пронзительно интонируемая высокими трубами, приоб-ретаёт черты почти inferнального апофеоза, вызывая параллели с демоническими кульминациями финала «Фауст-симфонии» Листа, произведения, партитуру которого Брукнер подробно изучал в линцские годы под руководством О. Кицлера.

Драматургия финала Девятой симфонии разворачивается динамично и масштабно именно под влиянием подобного рода эс-хатологических образных представлений, претворенных с грандиозным размахом, напористостью и трагедийной экспрессией, и эта доминирующая сфера звуковой об-разности в итоге остается не уравновешен-ной заключительным кратким апофеозом — «золотыми ходами» ликующих фанфар D-dur'ного трезвучия, звукового эквива-лента долгожданной итоговой «Аллилуйи» [2, с. 285]. Подобного рода соотношение минора и мажора в брукнеровском финале напоминает скорее о барочной традиции завершать мажорным тоническим трезвучием минорную фугу, но никак не может

быть воспринято как мажорный апофеоз, естественно вытекающий из предыдущего материала или хотя бы способный уравно-весить предыдущие катастрофические зву-ковые картины, сопоставимые с микеланд-желовскими фресками «Страшного суда».

Наиболее развернутый из имеющихся в брукнеровской литературе опытов герме-невтического истолкования реконструиро-ванного финала — предисловие, предва-ряющее изданную партитуру, принадле-жащее одному из участников авторского коллектива, завершившего реконструк-цию, — Б.-Г. Корсу [2, с. 116]. Исходные принципы Корса можно охарактеризовать следующим образом. Звуковая ткань анализируется как мозаика мотивов, класси-фицируемых с точки зрения их принад-лежности к типологическим барочным му-зыкально-риторическим фигурам и харак-терным лексическим единицам культовой вокально-симфонической музыки Брукне-ра. Итоговый вывод заключается в обнару-жении в общих контурах последования тем «поэтической программы», слагающейся из цитат, реминисценций и аллюзий музы-кального и внемузыкального происжде-ния. Семантика «интонационной фабулы» сводится автором к контурам и сюжетным ассоциациям мотивов библейского повест-вования о сотворении мира.

Иной вариант решения финала, наме-ченный композитором, — это исполнение в его качестве *Te Deum*'а. Эта версия концеп-ции целого идеально соответствует «предус-тановленным» намерениям Брукнера завер-шить симфонию грандиозным *alleluia*, од-нако она проблематична в плане сквозной логики тонального плана (C-dur'ное завер-шение d-moll'ной симфонии нарушает принцип тонального единства цикла).

Две основные драматургические идеи концепции финала Девятой симфонии ста-ли основой композиционного плана, соот-ветствующего, согласно мнению авторов реконструкции, интеграции финала в кон-

текст четырехчастного цикла: реминисценция главной темы первой части, «опоясывающая» цикл, и контрапунктическое объединение по вертикали главных тем всех четырех частей [2, с. 278], ставшее кульминацией-итогом разработки финала. Эти композиционные идеи впервые были осуществлены частично в финале Пятой и Восьмой и, как явствует из эскизов Брукнера, были им предусмотрены для финала Девятой.

Концентрированным выражением принципиальных различий звукового выражения брукнеровского «нерушимого Credo» в инструментальном финале и *Te Deum*'е стала трактовка высшей барочной полифонической формы — фуги. Фуга является кульминационным выводом *Te Deum*'а, фуга стала также кульминационным эпизодом инструментального финала.

Фуга последнего разворачивается на фоне непрекращающихся громогласных фанфар, ассоциирующихся с образными представлениями трубного гласа, возвещающего «конец времени». Хотя бы вследствие этого ее вряд ли можно интерпретировать, вслед за Корсом, как выражение Божественного миропорядка, звучащим символом которого в эпоху барокко была баховская фуга (стилистика которой воспроизводится Брукнером в фуге завершающей части *Te Deum*'а, текст «*In te, Domine speravi*»). С другой стороны, тема фуги реконструированного финала представляет собой вариант главной темы его сонатной экспозиции. Она причудливо эксцентрична [1, с. 77–80] и определенно ассоциируется со стилистикой Большой фуги B-dur (квартет № 16) Бетховена как специфичным для бетховенского «позднего стиля» выражением «прометеевского» начала. К тому же разработка финала — не фуга, в строгом смысле слова, а фугато, перетекающее в агрессивно-наступательную, почти «хиндемитовскую» токкату, на гребне нарастания которой всплывают отдель-

ные разрозненные мотивы главной темы первой части. Контрапунктическое объединение темы фуги с главными темами всех четырех частей симфонии [2, с. 278] приходится воспринимать в этой связи не как звуковое выражение обретенной гармонии, а как трагический символ, отсылающий к сюжетным ассоциациям Апокалипсиса. Не лишено глубокого смысла и то, что интонирование последующего хора эквиритмично тексту католической секвенции *Dies irae*.

Итоговая аллилуйя (по крайней мере, в ее варианте, «реставрированном» на основе сохранившихся брукнеровских эскизов как продолжительное оркестровое нарастание на основе трезвучия D-dur) звучит на материале «золотых ходов», которые Корс идентифицирует с мотивом «*Non confundar*» из *Te Deum*'а. Таким образом, заключительный апофеоз он мыслит не на основных темах финала, и не на темах из первых трех частей, как это было в финале Восьмой, а на материале, внеположном основным темам финала [2, с. 285].

Таким образом, в музыкальной архитектуре цикла инструментальный финал, в сущности, представляет собой не апофеоз в собственном смысле слова, как он был задуман Брукнером, а колоссально разросшееся восхождение к нему. Апофеоз же в своем завершенном виде Брукнер идентифицировал с *Te Deum*'ом, который он настойчиво предлагал исполнять, если он не успеет закончить инструментальный финал. Один из характерных лейтмотивов *Te Deum*'а Брукнер цитирует в разработочном разделе инструментального финала, и эта мотивная связь двух версий интонационного вывода концепции Девятой симфонии дает основание для предположений не только об их «взаимозаменяемости», но и о потенциальной взаимодополнимости. В этой связи представляет значительный интерес публикация Дж. А. Филиппса, из которой явствует, что композитор действи-

тельно намеревался сочетать оба варианта решения проблемы финала (инструментальный финал и *Te Deum*), соединив их материал в единое целое, и с этой целью обозначил в эскизах необходимые купюры, а также модуляцию, которая должна была связать финал, написанный в основной тональности симфонии *Re* минор/мажор, и *Do* мажор — тональность *Te Deum*'а [4].

Подведем итоги сказанному. Современная ситуация изучения проблемы ставит дирижеров, намеревающихся исполнить последнюю симфонию Брукнера, перед необходимостью выбора между радикально отличающимися решениями — в пользу трех- или четырехчастной версии, — каждое из них освящено авторитетом выдающихся ученых-брукнероведов.

Трехчастная концепция, обычно исполняющаяся и поныне, обоснована в русле классических традиций немецкой музыкальной науки. Так, в своей фундаментальной двухтомной монографии о Брукнере Э. Курт утверждал, что «эскизы финала не дают возможности по-настоящему прочувствовать, что намеревался сделать Брукнер с финальной частью, в которой отсутствует опорная основа; в то время как в самой музыке, по мере того как в *Adagio* разворачивалось переживание конца, возник [соответствующий финалу] эквивалент завершения цикла». И далее: «Между началом и концом всего произведения ощущается скрытое взаимодействие, что дает лишнее доказательство тому, что Брукнер формально завершил симфонию *Adagio*» [3, с. 736. Перевод наш. — *В. К.*].

Четырехчастная версия имеет своих приверженцев, прежде всего в среде представителей современного англо-американского брукнероведения. Так, редактор изданных в рамках Полного критического собрания сочинений Брукнера партитур Девятой симфонии Д. А. Филипс пишет: «Совершенно ясно, что завершение исполнения Девятой симфонии *Adagio*, как это

обычно имеет место в наше время, было бы подвергнуто анафеме со стороны композитора. <...> *Adagio*, несмотря на толкование, данное большинством дирижеров, в интерпретации критики и в понимании аудитории, ни в какой мере не соответствует статусу завершения, с точки зрения композитора. Принадлежащее ему обусловливание *Te Deum*'а как неперменной принадлежности Девятой симфонии, так же как и идея предшествующей ему *d-moll*'ной части как подготовительного перехода к нему, обозначают то, что четырехчастный цикл был принципиально важен для него и что ради утверждения этой идеи он был готов к определенным компромиссам, в частности, в плане стилевой неоднородности и отсутствия тонального единства». В особенности настаивает Филипс на несоответствии трехчастной версии цикла брукнеровскому намерению завершить инструментальный финал «хвалебной песнью Господу», адекватным воплощением которой Брукнер находил свой *Te Deum* [4, с. 278. Перевод наш. — *В. К.*].

Таким образом, два полярных решения, *Pro* и *Contra*, предлагает для выбора концертирующему дирижеру научное брукнероведение на современном этапе. Однако если все-таки попытаться найти компромисс между диаметрально противоположными точками зрения и при этом поставить во главу угла стремление выполнить то, что было изначально предназначено Мастером, то, на наш взгляд, источниковедческие исследования последних лет намечают не только легитимность равноправного сосуществования трехчастной и четырехчастной версий симфонии, но и возможность некоего третьего пути разрешения этой дилеммы. Одним из вариантов позитивного разрешения данной коллизии, не исключаящим, но обновляющим и дополняющим спектр выбора исполнительских решений, мог бы стать научно-творческий опыт комплексной реконструкции четвер-

той части симфонии на основе сочетания материала эскизов финала, созданных автором для симфонии, с основным корпусом партитуры *Te Deum*'а. Этот замысел, намеченный, как это явствует из исследований Филлипса, весной 1896 года самим Брукнером, раздумывавшим над модуляцией, которая могла бы соединить основную тональность Симфонии (d-moll/dur) с C-dur'ом *Te Deum*'а, мог бы соединить в единую концепцию оба его ясно выраженных намерения: и стремление завершить симфонию финалом, выводящим конечный вывод концепции за рамки темы «Прощания с жизнью», обозначенной третьей частью, и его завещание использовать *Te Deum* для

выражения этой желанной перспективы — итоговой Alleluia в случае, если инструментальное решение финала не будет завершено [4]. В рамках подобного «комплексного» драматургического подхода можно было бы достигнуть необходимого баланса двух образных сфер, ясно обозначенных и сопоставленных в сохранившихся фрагментах инструментального финала и его реконструкциях: между минором — и мажором, апокалиптическими пророчествами — и выражением триумфа нерушимой веры, прославлением Творца — и воплощением этапов трудного жизненного пути, которым шел автор симфонии к претворению своего творческого Credo.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Наиболее известную звукозапись Девятой симфонии в редакции Лёве в 1950 году осуществил знаменитый немецкий дирижер Ганс Кнаппертсбуш. Его интерпретация обладает настолько высокими художественными достоинствами, а главное, проникновением в сокровенные глубины брукнеровского замысла, что никак не может быть отвергнута как неаутентичная.

** «Певучий», или «песенный период» (Gesangperiode) — термин, укоренившийся в историографии брукнероведения и обозначающий опосредованное претворение Брукнером в жанре симфонии интонационного словаря немецкой романтической песни (Lied) от Шуберта до Гуго Вольфа.

*** Почвенно-жанровый срез интонационной фабулы Девятой, то есть реминисценции «шубертовских» лендлеров и йодлей, составляющих своеобразие скерцозной сферы прежних брукнеровских симфоний, здесь отеснены на периферию, поскольку в значительной степени опосредованы удаленной перспективой взгляда на шубертовское наследие из контекста культуры 1880–1890-х, в котором Шуберт и весь австрийский бидермайер второй трети XIX века воспринимался как бесконечно дорогое, но безвозвратно ушедшее прошлое.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bruckner A. Sämtliche Werke zu Band IX. IX. Symphonie d-moll, Finale (unvollendet). Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen. Studienpartitur, Textband // Vorgelegt von John A. Phillips. 2., verbesserte Auflage. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994/1999. 155 S.*

2. *Bruckner Anton. IX. Symphony d-moll: Finale (unvollendet). Vervollständigte Aufführungsfassung Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca (1983–1991). Kritische Neuausgabe (1996–2004). Studienpartitur. Vorgelegt von Nicola Samale@Benjamin-Gunnar Cohrs // Cohrs B.-G. Preface. Introduction: Bruckner's Ninth in the Purgatory of its Reception / Benjamin-Gunnar Cohrs. Bremen@Rome, 2004. 289 S.*

3. *Kurth E. Bruckner. Bd. 1–2 / Ernst Kurth. Bln.: Max Hesses Verlag, 1925. 1352 S.*

4. *Phillips John A. The facts behind a 'legend': the Ninth Symphony and Te Deum / John A. Phillips // Perspectives on Anton Bruckner / Edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw and Timothy Jackson. Aldershot: Ashgate, 2001. 412 p.*

5. *Stähr W. Abschied vom Leben. Bruckners «Unvollendete». IX. Symphonie in d-moll. Werkbetrachtung und Essay / Wolfgang Stähr // Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. 3. Auflage // Hg. v. Renate Ulm. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005. S. 216–231.*

6. *Wagner M. Anton Bruckner: sein Werk — sein Leben / Manfred Wagner. Wien: Holzhausen. 1995. 174 S.*