



АННА ХОМЕНЯ

Музыкант, музыковед

Родилась в 1986 году в г. Могилев (Беларусь). В 2005 году закончила теоретико-композиторское отделение Музыкального колледжа при Белорусской государственной академии музыки, в 2010 году — музыковедческий факультет Санкт-Петербургской государственной консерватории (СПбГК). В 2013 году закончила обучение в СПбГК по специальности «орган» и «клавесин». Выступала в Смольном соборе, Государственной академической капелле, Концертном зале Мариинского театра. С осени 2013 года продолжает обучение игре на органе и клавесине в Париже, где выступает как солистка и в различных ансамблях.

СИМФОНИИ АНТОНА БРУКНЕРА: ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА И ПОИСКЕ СОВЕРШЕНСТВА

История изучения творческого наследия Антона Брукнера — это интерпретация жизненной и творческой биографии композитора с позиций разных эпох, поколений, культур, политических режимов. С появлением в 1969 году статьи крупного английского исследователя Д. Кука¹ проблема, сформулированная автором в её названии как «The Bruckner Problem» («брукнеровский вопрос»), приобрела значение одной из центральных в зарубежной брукнериане. Отныне определение собственной позиции по отношению к этой проблеме — неперемнное условие исследований, посвящённых творчеству композитора.

Взаимопересекающиеся и дополняющие друг друга проявления «феномена Брукнера» многим обязаны неоднозначности и противоречивости личностного и творческого поведения композитора. Эта, порой тщательно сокрытая, противоречивость, в большинстве случаев истолкованная превратно, породила уникальнейшую в истории музыки *текстологическую* ситуацию.

Комплекс проблем, в неё входящих, связан с рукописями Брукнера, особенно его нотными автографами и их беспрецедентной многовариантностью (с множеством авторских редакций большинства произведений); с вторжением его учеников, издателей, дирижёров в композиторские тексты, санкционированным и несанкционированным Брукнером; с практикой

прижизненных изданий его симфоний, в некоторых случаях противоречащих автографам; с проблемой подготовки первого Полного собрания сочинений композитора в 1930-е годы, во время установления нацистского режима, культурная политика которого повлияла на характер действий составителей, с выходом в свет Нового полного собрания сочинений.

«Брукнеровский вопрос» только в первом приближении предстаёт как формулируемый исключительно в проблемном поле текстологии. Но текстологические аспекты, даже в силу их очевидной значимости, не могут быть отделены от других тем брукнероведения: сколько бы ни стремились исследователи сосредоточиться исключительно на *тексте* и определении его *подлинности*, «текстологический круг» неизбежно размыкается в экзистенциальный план: назначение и культурное поведение композитора², прагматические и социально-антропологические стороны его творчества, особенности рецепции и интерпретации музыки Брукнера.

Наблюдается особого рода интерпретационный «ретроэффект» — обратный прирост не только значения и смысла, но и ценностного содержания творчества композитора — интерпретации усиливают перспективы понимания творчества посредством раскрытия музыкальных феноменов и самого «феномена Брукнера». В эстетическом плане здесь можно говорить о вполне осознанной современной мыслью значимости *понимания*, противопоставленной не только рационально-однозначному *объяснению*, но и возможности приведения разнокачественных, казалось бы, позиций жизни, творчества и интерпретации в такое пространство мысли, где может быть определено единое во множестве.

Г.-Г. Гадамер подчёркивает именно эту мысль: «Понимание, описанное Хайдеггером как подвижная основа человеческого бытия, — это не „акт“ субъективности, а сам способ бытия. Применительно к конкретному случаю — пониманию традиции — я показал, что понимание всегда есть событие... Целое самого осуществления понимания вовлечено в событие, им овременено и им пронизано. Свобода рефлексии, это мнимое у-себя-бытие, в понимании вообще не имеет места — настолько всякий его акт определён историчностью нашей экзистенции»³. Сознание «вплетено в язык», который никогда не есть только язык говорящего, но всегда язык беседы, которую ведут с нами *вещи*. В этом смысле герменевтический ход Гадамера, чрезвычайно внимательного к *предпониманию* — именно тому, что предшествует интерпретации, — может быть эффективно применён к пониманию смысла произведений.

Традиция целостного понимания, представленная различными именами (А. Ф. Лосев, Р. Ингарден, Я. Мукаржовский, Ф. Лаку-Лабарт и др.), имеет в себе то общее топологически-соотносимое положение, согласно которому важен «невывраженный», «вещный» смысл произведения. Именно

эта *над*-семиотическая сторона эстетического феномена делает его способным к непрерывному тематическому наполнению, следовательно — к открытой множественности интерпретаций. Нужно только иметь в виду такое понимание интерпретации, когда пространство текста начинает рассматриваться как особого рода активное образование — в нём сходятся дискурсивно-символические и экзистенциальные компоненты творчества.

«Текст-письмо — это вечное настоящее, ускользящее из-под власти любого последующего высказывания (которое неминуемо превратило бы его в факт прошлого; текст-письмо — это мы сами в процессе письма, то есть ещё до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) расщепит, раскроит, преврёт, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков»⁴. Именно такое понимание текста даёт возможность выйти к интерпретации: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его воплощённую множественность»⁵.

Конечно, такая множественность не имеет ничего общего с произвольной вседозволенностью, более того, именно в этом случае и встаёт вопрос о константах интерпретации — в отдельных подходах они манифестированы под именами идей, архетипов, жизненных переживаний. Но поскольку не существует текста как законченной целостности — даже в тех случаях, когда речь идёт о завершённом и не подвергающемся дополнениям текстепроизведении — возникает проблема объективности интерпретации, определения тех её характеристик, которые сохраняли бы значимость в разных подходах.

Р. Барт писал о значимости *коннотации* — вторичного значения, которое, может, с одной стороны, рассматриваться как результат досужих вымыслов критиков, а с другой — отсылает к проблеме объективной истины и смыслового закона произведения или текста. И то и другое, казалось бы, легко может быть подвергнуто критике. Тем не менее, обращение к коннотации даёт возможность понять смысловой режим текста, а сам смысл — как единое во множественном, поскольку коннотация представляет собой «связь, соотнесённость, анафору, метку, способную отсылать к иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным — контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста»⁶ (Р. Барт). Коннотация не сводится к «поток ассоциаций». Коннотация удерживает интерпретацию в топологическом пространстве, образованном, с одной стороны, линейностью упорядоченных последовательностей текста (в этом случае варианты интерпретаций множатся, словно продолжая друг друга), а с другой —

способна содержать в себе смыслы, внеположные материальному тексту, что образует особого рода «туманности означаемых» (Р. Барт). Но именно благодаря этим туманностям, когда коннотация обеспечивает «рассеяние смыслов», интерпретация может более глубоко вскрывать трансцендентные смыслы литературы или музыки⁷.

Топологическая коннотация исполняет роль актуализации первоэлементов кода, не поддающегося реконструкции, — вскрывается звучание бытия: коннотация подобна непрерывному звучанию, которое вводится в диалог или «конфликт интерпретаций» (П. Рикёр), что и создает необходимость выхода за пределы одного истолкования.

Таким образом, реальные текстовые изменения, проведённые композитором или его последователями, должны быть обращены не только к непосредственным объяснениям, исходящим из ситуации (идеология, история, события личной жизни), но соотнесены с изначальной свободой творчества — не в психологическом или личностном плане, а в плане существования «письма музыки». Конкретная «привязка» к обстоятельствам действительности (денотация) оказывается не более чем одним из вариантов коннотации, правда, претендующим на несомненную «безгрешную» первичность⁸. И хотя значение невозможно «свести» к конкретной идеологической или ценностно-содержательной интерпретации, сам факт присутствия «последнего прочтения» предполагает его значимость, предстающую на некоторое время «верховным мифом», что именно и отсылает к теме понимания музыки как изначальной гармонии природы.

Факт жизненного и творческого самоосуществления Брукнера даёт возможность применить к его творчеству метод открытых перспектив, в его пространстве можно говорить не только о прошлых и настоящих, но и о будущих практиках интерпретации — так оказывается возможным размещение творческого наследия Брукнера в диалогическом поле культуры. Имеет смысл исходить из признания такого факта, согласно которому чрезвычайно трудно объединить в одном поле интерпретации текстуальные характеристики наследия Брукнера и те данности его творческой биографии, которые трудно описать как «конфигурацию значений». Ведь если исходить только из «потока интерпретаций», цепь истолкований способна оказаться в поле «дурной бесконечности», где каждая интерпретация побуждает начать новый виток саморефлексии.

Внутри феномена Брукнера определённые типические черты совершенно особенно сосуществуют с уникальными характеристиками. Множественные аспекты личности и творчества композитора, включая его культурное назначение и культурное поведение, личностный портрет и творчество, взаимодействие с окружающей средой и бытование творческого наследия в истории — всё это проявления широко понимаемой *вариантности*,

обнаруживающей себя на всех уровнях феномена Брукнера. Нет такой работы о Брукнере, автор которой не стремился бы объяснить в связи с творчеством его сложный поведенческий комплекс. Очевидно одно: он уникален в истории музыки, но до конца ещё не постигнут, не пережит, не осмыслен.

Однако открытость «брукнеровского вопроса» особого рода: он остаётся разомкнутым *не до сих пор*, разомкнутость и открытость — его онтологические свойства. Постоянные уточнения (в сравнении с тем, что уже сделано, сегодня — это именно уточнения, и только в отдельных случаях — открытия) авторского текста в любом его объёме неизбежно корректируют представление как о личности Брукнера, так и о его творчестве в целом. Творческий процесс Брукнера — одновременно интуитивный (спонтанность рождения гениальных идей и замыслов) и сознательно-логический (строгая последовательность в работе). В годы учения у О. Китцлера композитор выработал план работы, которому следовал на начальном этапе творческого пути (среди работ этого времени — три Мессы и Симфония f-moll). Сначала он писал набросок, затем заносил его в партитуру: мелодическая линия, как правило, была отдана струнным, линия баса — низким струнным. Оркестровал Брукнер в несколько этапов — сначала струнные, затем духовые, после окончательных корректур — исполнительские указания.

П. Хокшоу в исследовании⁹, посвящённом «Kitzler Studienbuch», пишет, что Китцлер познакомил Брукнера с техникой метрических номеров (metrical numbers). Появившись в нескольких набросках и сочинениях в начале 1860-х годов, ещё в довенский период, эти номера, фиксирующие количество тактов, затем исчезают из партитур Брукнера. Вернулся же он к ним, когда подробнейшим образом изучал сочинения Моцарта и Бетховена, и с тех пор постоянно к ним обращался. В течение первого редакционного периода 1876-1877 годов метрические номера были включены Брукнером в его ранние произведения — в партитуры трёх Месс и Первой симфонии. Подобное сочетание в творческом процессе хаоса и порядка, присущее многим композиторам, в данном случае парадоксально и уникально тем, что самокритичный Брукнер, контролирующий и обозначающий в тексте этапы работы, под давлением обстоятельств стал пересматривать свои сочинения и делал это регулярно, *вводя не только редактуру, но и редакции как обязательный этап творческого процесса* (пересмотру подвергались не только симфонии, но и произведения других жанров: мессы, мотеты, камерные сочинения).

Уже первые симфонические опусы Брукнера демонстрируют непростые отношения композитора с жанром, отражающим «картину мира» классико-романтической эпохи европейской культуры. Свою симфонию № 1¹⁰ f-moll (1863 года) Брукнер счёл упражнением, не стоящим того, чтобы

быть включённым в реестр его сочинений. Хотя, наверняка, для Брукнера был важен сам факт написания *первой* симфонии — её создание являлось одной из целей занятий с Китцлером, завершившихся как раз в этом году. Отметим лёгкость (не свойственную обращению композитора со своими сочинениями), с которой он откладывает свою первую работу в этом жанре (в последующие годы он не вернётся к ее редактированию, и это при том, что пересмотру подверглись некоторые сочинения, написанные раньше).

В 1872 году Брукнер «отрекается» от симфонии № 2 — так называемой «Нулевой»¹¹, не получившей в итоге порядкового номера. Последовавшая за ней — симфония № 3 — теперь известна как Вторая. С неё, собственно, и начинается тернистый путь Брукнера — редактора своих произведений. Редактура Второй симфонии была «инспирирована» неблагоприятным отзывом о ней дирижёра оркестра Венской филармонии О. Дессоффа, отказавшегося её исполнить. Если эта симфония в 1870-х годах подверглась пересмотру трижды, то Третья (1873 года) — уже четырежды. Судьба остальных симфоний не менее трагична. Как известно, Девятая, последний опус Брукнера в этом жанре, и вовсе оказалась неоконченной — итог пути не менее символичен, чем его начало.

Таким образом, симфонии Брукнера актуализируют проблему нестабильности музыкального текста (известную культуре ещё со времён Ренессанса и барокко) в эпоху, когда целостность, единство и законченность возводятся в ранг канона художественного совершенства и эстетической ценности. Этому «триединству» ещё в начале XIX века Бетховен придал незыблемость и неколебимость.

А. Климовицкий отмечает, что целостность (имеется в виду именно бетховенский её тип) предполагает «достижение окончательной формы как совершенного и завершённого воплощения некоей „идеи“, как полнейшую реализацию и исчерпание всех её потенциалов, воплощения, которое схватывается как одномоментная конструкция, как целостность. Этот момент целостности — завершённость — свойство собственно классического музыкального сознания, незнакомое музыке предшествующих эпох»¹². В творчестве Брукнера этот тип целостности ставится под сомнение.

Судьба его творческого наследия не только сегодня, но уже и при жизни демонстрировала непростую коммуникативную проблему: слушатель нацелен, даже «запрограммирован» на восприятие *завершённого* фрагмента или целого сочинения композитора как *художественного совершенства*, а Брукнер существованием нескольких вариантов одной симфонии эту установку разрушает. Получается, что композитор мог написать как будто то же самое, но иначе.

Ю. Лотманом подобная ситуация, только в связи с литературой, осмыслена следующим образом: «Читатель считает, что предложенный ему текст

(если речь идёт о совершенном произведении искусства) единственно возможным... Замена в тексте того или иного слова даёт для него не вариант содержания, а новое содержание. Доводя эту тенденцию до идеальной крайности, можно сказать, что для читателя нет синонимов. Зато для него значительно расширится смысловая ёмкость языка»¹³.

Наблюдение Лотмана справедливо и по отношению к музыке Брукнера. Например, по поводу Восьмой симфонии Брукнера В. Нилова пишет, что, несмотря на наличие двух редакций, концепция произведения остаётся неизменной — она единственна, но существует в двух вариантах. Однако, на наш взгляд, утверждать подобное возможно лишь после кропотливого исследования, не всегда доступного вследствие уже отмеченной сложности «брукнеровского вопроса» даже для профессиональных музыкантов. К тому же, как убедительно показывает Б. Мукосей¹⁴, разные редакции Третьей симфонии существенно отличаются друг от друга, следовательно, утверждение Ниловой не может распространяться на все симфонии Брукнера.

В итоге знание о существовании *симфонии в двух-трёх-четырёх редакциях* обещает слушателю в каждой из них *новое содержание*. Эту первичную установку не так легко преодолеть: дополнительные сведения, текстологические комментарии, как правило, не способны сразу затмить впечатление потрясения, сопровождающего встречу с симфонией *в нескольких* редакциях. Это означает, что для Брукнера есть «синоним» (по Лотману) своего собственного сочинения, а для слушателя — его нет. Возможно, именно поэтому и возникает известное напряжение при знакомстве с его симфониями.

Ещё раз вспомним Лотмана, указывающего, что «в поэтическом языке любое слово может стать синонимом любого... А повторение может быть — *антонимом*»¹⁵. Это утверждение также применимо к наследию Брукнера, которое побуждает не только к постижению разомкнутости как сущностного свойства брукнеровских текстов, но и к определению отношения этих текстов-редакций между собой — их синонимичности либо антонимичности.

За недоступностью выверенных нотных текстов Брукнера в России не представляется возможным определить эти отношения и сделать какие-либо окончательные выводы. Но сегодня очевидно: если Брукнер *знал*, что мог иначе написать, и воплощал это на практике, то для слушателей (от его учеников и до современной аудитории концертных залов) подобное было равнозначно утрате целостности, устойчивости и незыблемости музыкального текста, вызвало сомнения в композиторском мастерстве и, как следствие, неприятие музыки Брукнера.

Конечно, брукнеровская целостность всё ещё является целостностью, однако её художественное совершенство обнаруживает свою особость через несоответствие канону «художественного совершенства» своего времени.

Нельзя сказать, что Брукнер разрушает целостность, скорее, стремясь выйти за её границы, он расширяет представления о природе музыкального текста, в большинстве случаев «взрывая» целостность изнутри (данные процессы происходят в рамках классического четырёхчастного цикла). Следующий же крупный симфонист — Г. Малер — за эти границы выходит, ещё и разрушая представление о мире как гармоничной целостности.

Подчеркнём, что речь идёт о коммуникативной ситуации, в которой вышеописанное восприятие принадлежит аудитории. Возможно, этому способствовало и то, что у Брукнера, мыслившего симфонию всё ещё как «светскую мессу», способную слить воедино разобщённую толпу, уже утверждается апелляция к отдельному слушателю (что выражается в характере экспрессии его музыки и в организации художественного пространства: в соотношении разреженности и плотности в музыкальной фактуре, в частых резких сменах динамики, в контрастах мощных тугги и камерных ансамблевых звучаний). Эта разбалансированность установки жанра и образа адресата также могла усложнять общение слушателя с музыкой Брукнера.

Сам композитор не был сознательно ориентирован на разомкнутость текста, — это стало нормой его творческого поведения волей жизненных обстоятельств. В истории музыки немало примеров, когда композиторы (и вынужденно, и по собственному желанию) пересматривали, вплоть до редактуры, свои сочинения и давали право на жизнь нескольким редакциям, — искать аналог творческому поведению Брукнера в прошлом или будущем более чем естественно. К распространённым случаям подобного творческого поведения композиторов в XIX веке относятся также и изменения партии певца в угоду его требованиям и голосовым возможностям, переложения одной и той же музыки для разных инструментов.

Отдельно отметим Р. Шумана, афористично заметившего однажды: «Первый замысел всегда самый естественный и самый лучший. Разум ошибается, чувство никогда»¹⁶. Однако композитор далеко не всегда следовал своей мысли на практике, о чём свидетельствуют сделанные им в 1830–1840-х годах *редакции* «Этюдov в форме вариаций на тему Бетховена», в 1840–1850-х годах, помимо редакции «Симфонических этюдov», редакции экспромтов, «Танцев Давидсбюндлеров», «Концерта без оркестра». Все приведённые примеры — из области фортепианной музыки. Тем загадочнее их связь, сколь угодно опосредованная, с *симфоническим*: сам жанр и конкретная симфония в «Этюдах в форме вариаций на тему (из II части Седьмой симфонии. — А. Х.) Бетховена», аллюзия на симфонический оркестр в «Концерте без оркестра», тип почти симфонического развития в «Симфонических этюдах». Смысл подобных явлений за пределами индивидуально-шумановской творческой биографии — в универсализации фортепиано как инструмента, способного выполнять функцию оркестра,

в создании в фортепианной музыке не менее масштабной, чем в симфонии, «картины мира». Редакции шумановских фортепианных сочинений явились также плацдармом для эксперимента с проблемой музыкальной целостности, испытавшей соблазн качественных преобразований и возможность совершенства *pop finita* в более камерном масштабе, далее она распространилась в самые «большие» жанры.

По сути тот же процесс редактирования, но проявляющийся в симфоническом жанре, *последовательно в каждом сочинении*, как это было у Брукнера (а не спорадически, как в творчестве Листа, Малера), обнаруживает иные смыслы. Подобное обращение с жанром симфонии знаменовало новый этап его развития. Если на протяжении XIX века композиторы экспериментировали со структурой цикла (одночастные симфонические поэмы Листа), наполнением и преобразованием отношений его частей между собой (появившиеся в симфониях Брамса интермеццо), то следующий этап ознаменован восстановлением норматива жанра, его композиционного архетипа (немаловажно и то, что был преодолен — возвращением к «девятке» симфоний в творчестве Брукнера и, с оговоркой, у Малера — комплекс, связанный с «невозможностью» симфонии после Бетховена). У Брукнера процесс преобразования этого архетипа связан с многовариантностью его наполнения, доходящего в каждом случае до индивидуально-неповторимого решения.

Проблема существования в брукнеровском наследии нескольких вариантов той или иной симфонии¹⁷, будучи одной из самых дискуссионных, постоянно пересматривается и осмысливается. Признание равноправности каждой из редакций — одно из существенных достижений мирового брукнероведения второй половины XX века. Однако о причинах возникновения редакций исследователи высказывают разные мнения: одни связывают такой тип творческого поведения с личностными качествами композитора, то есть прежде всего с неуверенностью в себе, другие объясняют это обстоятельствами, третьи — давлением со стороны учеников и безволием композитора, желавшего во что бы то ни стало услышать свои симфонии в концерте, четвёртые делают упор на якобы карьеризме Брукнера, подчёркивая его жажду заработка, гарантированного ему исполнениями и изданиями его симфоний.

Между прочим, то, что Брукнер ради исполнения своих сочинений был вынужден разрешать своим ученикам себя редактировать, вызвало в итоге чуть ли не инерцию в самом процессе редактур в конце его жизни. Напомним, что активное редактирование началось после недоброго отзыва О. Дессоффа о Второй симфонии Брукнера, затем её премьеры в 1873 году (дирижировал автор), после которой И. Гербек убедил композитора сделать значительные изменения в симфонии к её второму исполнению.

Впоследствии же замеченная окружающими податливость композитора и его лояльность по отношению к предложениям об изменениях в своих текстах интерпретировалась и его учениками, и дирижёрами, и просто окружающими как карт-бланш к созданию собственных редакций. Дело дошло до того, что обратное переубеждение Брукнера со стороны Г. Леви не пересматривать Первую симфонию в 1890-х годах в Вене уже никак не повлияло на композиторские намерения — так появилась «венская» редакция этой симфонии¹⁸.

Противоречивые причины, одна из них или все вместе, правдоподобные и не совсем, всё же породили уникальную ситуацию с брукнеровскими текстами при жизни композитора и её отнюдь не благополучное продолжение в истории. Е. Майер считает, что это феномен не только культурный, но и исторический¹⁹. Он пишет, что редакции многих произведений Брукнера — и симфоний, и месс — это не только музыкальная проблема, безусловно, имеющая отношение к братьям Шальк, Ф. Леви и Малеру, ответственным за редактуру брукнеровских сочинений. Вторжения братьев Шальк и Леви в тексты Брукнера представлены Майером в ином свете (о том, что они были движимы «благими намерениями», пишет едва ли не каждый исследователь): ученики понимали редактуру сочинений учителя не только как служение ему, но также как общественно важное дело на благо ближним и государству.

Строгое следование точному тексту и поиск текстов подлинных, очищенных от вековых наслоений, — это установки XX века. Во времена же Брукнера и даже Малера процветало искусство музыкальной обработки (вспомним квартеты Бетховена в переложении Малера, транскрипции Ф. Бузони, Л. Годовского и других). Поэтому участие учеников Брукнера в деле «улучшения» его симфоний не входит в противоречие с культурным поведением музыкантов того времени.

Контакт между Брукнером и его аудиторией не мог возникнуть из-за непонимания оригинальных вариантов симфоний, так как его современники, искренне желавшие его музыке быть услышанной, ничего не хотели знать об «оригинальном» Брукнере и не способствовали исполнению первых редакций симфоний. Естественно, не возникло должного понимания и вследствие исполнения его музыки в отредактированном виде. Признание, пришедшее к композитору спустя годы, только доказывало обратное — чуждость Брукнера как человека и как композитора своему времени.

К вопросу о причинах многовариантности брукнеровских музыкальных текстов осталось добавить несколько слов о следствиях, которые эта ситуация породила в истории. Как известно, «новые» редакции симфоний Брукнера продолжали появляться и после кончины композитора: редакции Второй (1938 года) и Восьмой (1939 года) симфоний, выполненные

Р. Хаасом, скомпилировавшим текст из двух разных редакций в обоих случаях²⁰, а также варианты реконструкции финала Девятой симфонии, которых на сегодняшний день насчитывается более десяти. Можно ограничиться констатацией этих самих по себе необычных фактов, но всё же представляется неоспоримой их *неслучайность* — композитор сам ещё при жизни способствовал, сознательно или не совсем, «оформлению» этой ситуации как запутанной и сложной, тем естественнее выглядит абсолютно адекватное начало её продолжение в истории.

Музыка Брукнера — искусство, которое всё ещё в поиске совершенства. Идея бесконечного творчества, бесконечной кристаллизации — это вечный путь от хаоса к совершенству, но никак не результат. В этом — вневременность музыки Брукнера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Cooke D.* The Bruckner Problem Simplified. Reprinted in a revised version (1975) as a booklet by «The Musical Newsletter» in association with Novello & Co. Ltd., 1975.

² Эти вопросы исследуются в работах А. И. Климовицкого. *Климовицкий А.* 1) Шостакович и Бетховен (некоторые культурноисторические параллели // Традиции музыкальной науки. Л.: Сов. композитор, 1989; 2) Культура памяти и память культуры. К вопросу о механизме музыкальной традиции: Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса // Иоганнес Брамс: черты стиля Л.: ЛОЛГК, 1992; 3) Этюды к проблеме: Традиция — Творчество — Музыкальный текст (перечитывая Мазеля) // Анализ и эстетика. Сб. ст. к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск-СПб., 1997; 4) Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: Публ. и исслед. на рус. и англ. яз. СПб., 2005; 5) Азанчевский-композитор. К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения-2009: К 150-летию со дня основания Русского музыкального общества. СПб., 2010.

³ *Гадамер Г.-Г.* Философские основания XX века // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 22–23.

⁴ *Bart P. S/Z.* М., 1994. С. 13–14.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Там же. С. 17–18.

⁷ Ср.: «Как для Ницше перспективизм составляет пару с *интерпретацией* (курсив мой. — А. Х.), понимаемой как создание феноменов, так перспектива, вне её исторически-эстетического значения, работает на феноменальность феноменов: с её помощью невидимое взгляда разреживает хаос видимого, организует и показывает его в виде гармоничных феноменов» (*Марьон Ж.* -Л. Перекрестья видимого. М., 2010. С. 19).

⁸ Ср.: «Разве нам не хочется верить, что в любой фразе, какие бы смыслы не высвобождались из неё впоследствии, изначально содержится некое простое, буквальное,

безыскусное, истинное сообщение, по сравнению с которым всё прочее (всё, что возникает *позже и сверх того*) воспринимается как литература» (*Барт Р. S/Z*. М., 1994. С. 19).

⁹ *Hawkshaw P.* A Composer Learns His Craft: Anton Bruckner's Lessons in Form and Orchestration 1861–1863 // *The Musical Quarterly*. Summer 1998. Volume 82, № 2. P. 336–361.

¹⁰ № 1, 2 и далее — к подобной нумерации симфоний мы прибегаем, когда речь идёт о хронологическом порядке появления симфоний. В случае апелляции к установленной Брукнером их порядковой нумерации используются порядковые числительные: Первая, Вторая и далее.

¹¹ Американский исследователь Хокшоу доказал, что эта симфония была написана Брукнером в 1869 году после создания Первой симфонии, но была отвергнута композитором в период написания Третьей. Подробнее см.: *Hawkshaw P.* The Date of Bruckner's «Nullified» Symphony in D minor // *Nineteenth Century Music*. 1983. Vol. 6. № 3.

¹² *Климовицкий А. И.* К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // *Музыкальная классика и современность*. Л., 1983. С. 96.

¹³ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Искусство как язык // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 41.

¹⁴ *Мукосей Б.* О Третьей симфонии А. Брукнера: Дипломная работа / Науч. рук. Е. Царева. М., 1990.

¹⁵ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 41.

¹⁶ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей: В 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 85.

¹⁷ Камерные сочинения Брукнера малочисленны, но и здесь композитор остался верен себе: Квintет F-dur существует в нескольких редакциях. Кажется, единственная область творчества, которой не коснулась рука Брукнера-редактора — это фортепианная музыка. Фортепианные сочинения, коих также немного, написаны в довенский период. Их отличает почти дилетантизм — ничто не предвещает будущего автора масштабных симфонических полотен.

¹⁸ Известен и случай с одной из редакций Третьей симфонии, когда Г. Малер также просил Брукнера больше не редактировать симфонию, но тот не внял совету.

¹⁹ См. об этом: *Maier E.* Anton Bruckners Arbeitswelt // *Anton Bruckner Dokumente und Studien*. Anton Bruckner in Wien. Bd 2. Graz, 1980. S. 161–228.

²⁰ Подробнее об этом см.: *Мукосей Б.* Об истории и проблемах собрания сочинений А. Брукнера // *Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы*. М., 2003. С. 79–89.