

**В. А. РАКОЧИ***Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра  
г. Киев, Украина**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

## **Концертность и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера**

Статья посвящена анализу концертности в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера и взаимодействию концертности и симфонизма в рамках малеровской концепции оркестра – опоре на солирование и камерные объединения инструментов («ансамбли-в-оркестре»). Оркестровка (наряду с гармоническим и темповым дифференцированием) стала в Скерцо важнейшим средством оппозиции лендлера и вальса. Для первого характерны солисты-персонажи и ансамбли-в-оркестре. Постоянные смены их составов воплощают сценичность действия, помогают преодолевать статику повторов в мелодии. Вальс, трактуемый как экстатическое эмоциональное состояние, презентует некое обобщённое видение мира. Отсюда – опора на групповое звучание струнных инструментов и *tutti*. Но ансамбли-в-оркестре, появляясь в чётко детерминированных местах, продолжают выполнять важные функции: в начале первого эпизода вальса они по-концертному эффектно подчёркивают фактурный и тембровый контраст, а в конце вальсовых эпизодов наделены драматургической функцией – прерывают безумие вальса.

Неожиданным становится разрешение конфликта. Кажется, что лендлер одерживает верх: обрывки знакомых интонаций презентуют многочисленные солисты. Но на самом деле, на смену богато оркестрованному танцу, сбалансированным ансамблям и горделивой мелодии пришла лишь пустота. Симфонически глубоко переосмыслив лендлер и вальс в процессе развития, и опираясь на концертность как совершенный метод экспонирования борьбы (от латинского, а не итальянского глагола *concertare*), Малер достигает предельной степени противопоставления, приведшей к самоуничтожению обоих начал.

**Ключевые слова:** Густав Малер, оркестровка, Девятая симфония Малера, концертность, симфонизм, Скерцо.

*Для цитирования / For citation:* Ракочи В. А. Концертность и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 75–83. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.075-083.

**VADIM RAKOCHI***R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music  
Kiev, Ukraine**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

## **The Concerto and Symphonic Principles in the Scherzo from Mahler's *Ninth Symphony***

The article is devoted to the analysis of features of the concerto genre in the Scherzo from Gustav Mahler's *Ninth Symphony* and the interaction of traits of the concerto and symphonic

genres within the framework of Mahler's conception of the orchestra, – the reliance on solo and chamber-like combinations of instruments (“ensembles-in-the-orchestra”). The orchestra in the Scherzo (along with harmonic and timbral differentiation) provides a most crucial means of opposition between the *ländler* and the waltz. The first is characterized by soloists, who represent the “protagonists,” as well as *the ensembles-in-the-orchestra*. The constant changes of their instrumentation manifest a scenic quality of the action and help overcome the static qualities of the numerous repetitions of the melody. The waltz, which may be interpreted as an ecstatic emotional state, depicts a peculiar generalized view of the world. This creates a sense of reliance on the group sound of the string instruments and the *tutti*. However, *the ensembles-in-the-orchestra*, appearing in concisely determined places, continue to play highly important functions: at the beginning of the first episode of the waltz they highlight the textural and timbral contrast in the manner of a concerto, while at the end of the waltz episodes they are endowed with a dramaturgical function: they interrupt the “madness” of the waltz.

The solution of the conflict becomes unexpected. It seems that the *ländler* gains the upper hand: fragments of familiar intonations are presented by a large number of soloists. But in reality, the richly orchestrated dance, the well-balanced ensembles and the proud-sounding melody are replaced by mere emptiness. Having profoundly transformed the *ländler* and the waltz in a symphonic manner within the process of development, and relying on concerto-like qualities as a perfect method of exposing the depicted inner struggle (stemming from the Latin, rather than the Italian verb *concertare*), Mahler reaches an extreme stage of juxtaposition, leading to the self-destruction of both elements.

Keywords: Gustav Mahler, orchestration, Mahler's Ninth Symphony, concerto qualities, symphonic traits, Scherzo.

Уникальное место Густава Малера в истории обусловлено невероятным и порой ускользающим от понимания слиянием столь разных начал в одной фигуре. Во-первых, переплетением национальных культур: будущий австрийский композитор родился в еврейской семье в чешском городе Иглау, и «музыка Богемии его детства нашла своё отражение во многих его работах» [6, р. 13]. Во-вторых, причудливым синтезом стилевых истоков в произведениях: при неизменной опоре на предшествующие эпохи (сложная полифоническая техника, использование старинных инструментов), оркестр Малера звучит удивительно современно и в XXI веке, предвосхищая создание многих камерных и оркестровых сочинений [13]. Отсюда восприятие Малера как «архетипа двадцатого века», преломляющего «“классическую” симфонию, “невинный” романтизм Шуберта

и даже небрежный гедонизм вальса» [8, pp. 23–24]. В-третьих, склонностью к соединению нескольких видов искусства. Вспомним неиссякаемый интерес Малера к литературным первоисточникам. Или тень Рембрандта, отражение которой в первой «*Nachtmusik*» из Седьмой Симфонии видят многие исследователи, например, Д. Гурвиц [10, р. 128].

Своеобразие Малера объясняет довольно равномерный интерес к разным аспектам его творчества, в частности, к оркестру. Г. Благодатов пишет о чуждой композитору декоративности [2, с. 265]. Суждение несколько дискуссионное, если принять во внимание постоянное солирование в оркестре (включение необычных в этой роли инструментов – контрабаса, тубы, мандолины), неизменно яркие эмоциональные всплески (например, в Скерцо Второй симфонии), звукоизобразительность (в обеих «*Nachtmusiken*»

из Седьмой симфонии). А. Лувье акцентировал внимание на неповторимом колорите каждой, окрашенной иным инструментом линии, назвав малеровскую технику изложения «мелодией тембров» (*Klangfarbenmelodie*) [11, p. 47].

Основная цель данной статьи: выявить концертное начало в Скерцо из Девятой симфонии и проанализировать взаимодействие между концертностью и симфонизмом как принципами развития в контексте малеровской трактовки оркестра.

К. Губо – один из немногих исследователей, который не просто упоминает, а подчёркивает роль соло в оркестре Малера, указав, что в последних сочинениях прояснение фактуры происходит за счёт «многочисленных *sol* или маленьких эластичных групп» [9, pp. 177–178]. Упоминание соло лишь в качестве средства разрежения фактуры выглядит очевидно узко; мысль может и должна быть продолжена. Ведь внутреннее оркестровое соло<sup>1</sup> и созданные на его основе «ансамбли-в-оркестре»<sup>2</sup> становятся не только опорными структурными элементами оркестра Малера, выступают не только техническими (разрежение фактуры), звукоизобразительными (воспроизведение звуков природы), формообразующими (подчёркивание границ разделов музыкальной формы) и драматургическими (меняющие ход развития) приёмами. Они – квинтэссенция малеровской концепции оркестра: исполнитель на любом инструменте трактуется как потенциальный внутренний оркестровый солист. Такой подход, в свою очередь, стимулирует образование темброво однородных или неоднородных ансамблей-в-оркестре и их активную роль в экспонировании музыкального материала. Это также способствует появлению необычайных по силе *tutti* в кульминационных точках развития и созданию

невероятно острых контрастов между внутренним оркестровым солистом или ансамблем-в-оркестре, с одной стороны, и *tutti* – с другой. Таким образом, солирование становится ключевым элементом малеровского оркестра.

Такой подход значительно усиливает концертное начало в жанре симфонии и становится отличительной чертой произведений Малера. Конечно, у венских классиков и романтиков встречается немало примеров проявления концертности в разных жанрах симфонической музыки. Например, солирование кларнета во второй части Первого фортепианного концерта Бетховена или гобоя во второй части Скрипичного концерта Брамса настолько активное, что можно говорить об отклонении в жанр двойного концерта. Или жанр концертной симфонии у Моцарта или Берлиоза. Также следует вспомнить о подчёркнуто ярких, «концертно-подобных» сопоставлениях деревянных духовых и струнных инструментов в «Эгмонте» Бетховена или в Шестой симфонии Чайковского. С конца XIX века концертное начало становится всё более разнообразным и разноплановым. М. Тараканов подчёркивает, что в музыке XX века концертность симфонии «проявляется в особой резкости противопоставлений участников оркестрового ансамбля» [3, с. 192], объясняя это «попыткой высказаться по-своему», воплотить свой «взгляд на мир» [там же]. Ю. Хохлов, анализируя концертность, отмечает, что «чем меньше выделяется в концерте солирующий инструмент, тем дальше сочинение отходит от типичного вида концерта, от самой “концертности”» [4, с. 6]. Это суждение, экстраполированное на симфонию Малера, может быть перефразировано следующим образом: чем более явственно выделяется в симфонии солирующий инструмент

(солирующие инструменты, ансамбли-в-оркестре, солирующие группы – то есть проявляется концертное начало), тем дальше симфония отходит своего архетипа. И тем более сложным становится переплетение принципов концертности и симфонизма, что очевидно и произошло у Малера.

Выбор Скерцо из Девятой симфонии для анализа обусловлен несколькими факторами. Во-первых, это последняя завершённая Малером симфония, что позволяет рассматривать её как фактический итог творческого пути. Во-вторых, именно в этой части сценически ярко воплощены едва ли не самые близкие сердцу Малера танцы – лендлер и вальс, причём первый представлен в двух вариантах – как относительно подвижный и медленный. Ф. Дрогон подчёркивает, что «особая музыкальная трактовка танцев <...> фактически, трансформирует симфоническое скерцо в духе Малера» [7, р. 389]. Т. Адорно отмечает, что по «духу» Скерцо из Девятой симфонии не имеет аналогов, в том числе и среди предыдущих сочинений Малера [5, р. 161]. Естественно, что для воплощения уникального синтеза в Скерцо не только потребовался особый – малеровский подход к оркестру с акцентом на солистов и их объединения (ансамбли-в-оркестре), но и особенный симбиоз концертности и симфонизма.

Конфликт закладывается самой опорой на танцы, представляющих диаметрально противоположные миры. Наряду с особенностями гармонии (опора на диатонику До мажора для лендлера и хроматически искажённые до неузнаваемости тональности в вальсе) и темповыми различиями эпизодов, оппозиция двух сфер в оркестровке представлена не менее отчётливо. Разный характер изложения, неодинаковая плотность фактуры, использование специальных тембровых эффектов создают практически осязаемый контраст.

Лендлер – это реальный, понятный и даже, наверное, обыденный мир. Поэтому ему присуща опора в изложении на солистов-персонажей – это взгляд на события через призму их тембров-красок. И. Соллертинский подчёркивал, что инструмент в оркестре Малера – важнейшее средство выразительности<sup>3</sup>. Эти слова очень точно описывают причинно-следственную связь между содержанием музыки и средствами его воплощения: детали каждой сцены и индивидуальные психологические портреты участников передаются посредством концертирования валторн, фаготов, альты, скрипки, контрабаса и других инструментов с присущим каждому из них особым характером тембра-краски и с применением непохожих тембровых эффектов. Субъективное начало является безусловной доминантой: замена малеровского нарратива собственным выглядит не только вполне возможным, но даже естественным.

Духовые инструменты преобладают в многочисленных *solì* и в образованных на их основе концертных группах – ансамблях-в-оркестре. Последние могут быть монотембровыми (кларнеты и бас-кларнет в тактах 2–4) и политембровыми с различной степенью контраста: духовые инструменты с едва заметным контрапунктом у альтов (такты 25–27). Основной мелодический материал поручен духовым, а альты лишь оттеняют его, не претендуя на равенство. При соединении нескольких линий почти всегда происходит их тембральное дифференцирование, что гарантирует слышимость каждой из них. Например, в септете (не считая удвоенный) с солирующим тембром альты на фоне группы виолончелей (от такта 384). Ансамбли воплощают сценичность действия. Постоянная смена их составов позволяет успешно преодолевать статику мелодических повторов, подсвечивая их разными



оттенками с или без перегармонизации. Ансамбли-в-оркестре выступают формообразующим элементом, возникая на рубеже разделов формы. Качественная трансформация начального ансамбля в конце, как и постоянное переосмысление концертного начала в процессе развития, становятся важнейшим драматургическим приёмом всего Скерцо и воплощением симфонического принципа глубокой модификации. Струнные инструменты в лендлере отчётливо заметны, но скорее в сопоставлениях с духовыми, чем в качестве самостоятельной единицы. Для подчёркивания особого статуса струнных инструментов в «лендлер-эпизодах» композитор применяет ряд приёмов. Например, для экспонирования первой темы в течение сорока девяти (!) тактов выбраны вторые, а не первые скрипки – необычное с психологической точки зрения изложение. Ещё одна деталь: вторым скрипкам предписано играть в грубоватой, нарочито простонародной манере, имитируя народную австрийскую скрипку. Обозначение *Wie Fiedeln* Малер уже использовал в Скерцо из Четвёртой симфонии, но по отношению к солирующему скрипачу.

Вальс, который Т. Адорно характеризует, как «дикий вулгаризм» [5, р. 162], а В. Мишник, как «противоречащий своим корням» [12, р. 120], представляет совершенно иной мир. Лендлер – это рациональное начало, вальс – эмоциональное. В основе лендлера – повторы-притопывания, в основе вальса – непрекращающееся движение. Лендлер – это предсказуемость и логика, вальс – это стихия и неконтролируемость. В отличие от лендлера, вальс – это не реальный танец, воплощённый чуть ли не физически осязаемыми персонажами на сцене, а эмоциональное состояние – экстатическое возбуждение. У Малера лендлер «танцуют», а вальс «чувствуют»: он отражает обобщённое,

а не индивидуальное виденье. Именно поэтому мысль Ф. Дрогон о воплощении лендлером мужского, а вальсом – женского начала [7, р. 399], при всей привлекательности идеи, не кажется до конца справедливой. Очевидно, индивидуальность и характерность стоит противопоставить общности и типичности. Вышесказанное объясняет совершенно иную оркестровку вальсовых эпизодов: доминирует групповое звучание струнных инструментов и *tutti*. Ансамбли духовых появляются лишь в чётко детерминированных местах и с определёнными целями. В начале первого эпизода вальса (такты 104–112) они по-концертному эффектно подчёркивают контраст групп инструментов – первая волна представлена сопоставлением струнных и деревянных инструментов. В конце каждого вальсового эпизода ансамбль духовых выполняет драматургически важную роль, разрывая единую струнную группу на фрагменты и способствуя тем самым их угасанию перед «лендлер-эпизодом». Следует отметить, что в этих случаях ансамбли-в-оркестре выступают в роли предвестников: в коде именно разрозненные, подчас совершенно неожиданные в тембровом и регистровом отношении ансамбли, знаменуют прибытие в конечный пункт – «Пустота».

Необходимо подчеркнуть, что помимо целого набора средств для разделения лендлера и вальса, Малер применяет ряд приёмов для их объединения в одно целое. Во-первых, за счёт интонации – ясно различимой опоре на движении III–II–I ступени, которую И. Барсова называет «организующей цикл интонационной фабрикой» [1, с. 331]. Во-вторых, благодаря ансамблям-в-оркестре. Используемые преимущественно в «лендлер-эпизодах», они семантически связаны именно с ним. Проникая в вальс, они не только ему оппонируют, пытаясь, порой успешно,

переломить ход развития, но и косвенно способствуют смысловому объединению контрастных разделов, утверждая каждым своим появлением неисчерпаемые возможности образных трансформаций. В-третьих, это валторна. Её тембр способствует объединению целого и используется практически непрерывно – от 5-го такта до 619-го (из 621). Но она не похожа на валторну из симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель», символизирующую неустрашимого героя и воплощающую его смелость широкими скачками в мелодии, охватывающей более трёх октав. У Малера валторна – это почти исключительно солист в составе группы. Она подчёркнуто тяжеловесна (за счёт трелей как имитации йодля) и порой неестественна (из-за крайних звуков диапазона с вполне ожидаемыми искажениями и использования закрытых звуков). Но валторны настойчивы до назойливости, играя в небольшом диапазоне и бесконечно повторяя тождественные или похожие попевки. Указанные приёмы естественны прежде всего для «лендлер-эпизодов». Например, в тактах 13–15 троекратно повторенная трель на «соль» превосходно слышна с первого раза, несмотря на подчёркнутую грубость струнных инструментов, а она звучит вновь и вновь. Но и в вальсовых эпизодах, где значимость валторн существенно потеснена струнной группой, они остаются активными и не теряют своих свойств. Например, в составе ансамбля первой волны первого вальсового эпизода валторны приносят оттенок гротеска в воспоминание о лендлере (такты 167–178) благодаря нечёткому – *quasi glissando* – исполнению шестнадцатых. Ещё более значительной является драматургическая функция валторн: это они останавливают вальсовое безумие (такты 209–214), почти мгновенно погасив немислимую энер-

гию вальса. Примечательна также удивительная способность этого инструмента к модификации: всего через два такта после предельно низких, жёстких, sforцандируемых нот, две валторны мягко и элегантно солируют в медленном лендлере (от такта 217). Ни один инструмент не демонстрирует такой лёгкости и естественности в процессе смены функции и характера исполнения. Такая трактовка инструмента, требующая виртуозной техники и мгновенных эмоциональных переключений, типична для солирующей, но не для оркестровой валторны.

Удивительным, как впрочем, и всё в этом необычном Скерцо, становится результат конфликта между лендлером и вальсом (от такта 576). Кажется, что первый одерживает верх. Его тематизм, тональность и образная сфера подытоживают все столкновения беспечной россыпью внутренних оркестровых солистов. Представлены все группы оркестра, воспроизведены практически все значимые тематические элементы обеих сфер: внутри затухающего лендлера звучит потерявший былую мощь хроматический ход у валторны. Он экспонирован дважды (начиная с такта 582) и продолжает инфицировать диатонически чистый лендлер, «впрыскивая» в него, как токсин, хроматизмы из чужого мира. Необычные в качестве солистов контрафагот и флейта-пикколо пытаются объять беззаботным До мажором оба контрастных начала пятиоктавным размахом. Но подчёркнуто красочная оркестровка не способна загасить грусть – это пиррова победа. Россыпь длительностей и причудливые тембры *solì* – всё, что осталось от когда-то богато оркестрованного лендлера, декорированного *sforzando*, гармоничными микстами тембров и многочисленными тембровыми эффектами. Вместо горделивой мелодии у скрипок – обрывки еле узнаваемых ин-



тонаций. На смену сбалансированным монотембровым ансамблям в пределах октавы пришли максимально контрастные соединения, между которыми – многооктавная пропасть. От былой игривости остались лишь отражения в звучащей пустоте: «Так смотрят на жизнь, когда сжигают свои корабли», – пишет И. Барсова [1, с. 345].

Таким образом, концертность в симфонии проявляется на разных уровнях и в нескольких качествах. Во-первых, на уровне одного инструмента – валторны. Будет безусловным преувеличением предполагать, что в Скерцо, как в нескольких упомянутых выше примерах, имеет место отклонение в жанр концерта для валторны с оркестром. Нет, валторна является лишь «одной-из-равных». Но её вездесущность и узнаваемость, многофункциональность и, как следствие, способность к любым модификациям обусловили выделение этого инструмента среди всех. Валторна многолика, как ни один другой инструмент, её роль невозможно предугадать, а значит, нельзя и предупредить. У неё столько обликов, что понять, какое из них настоящее – невозможно. Это беспрерывное соревнование с самим собой в тщетной попытке достигнуть истинного конечного пункта жизненного пути.

Во-вторых, на уровне нескольких инструментов – переключки между солистами, например, кларнетами и фаготами (такты 574–575). Или между солистом и ансамблем-в-оркестре: двойное *solo* фаготов (такты 368–370) и квинтет деревянных духовых инструментов. Важным становится контраст тембров: он интенсифицирует развёртывание музыкального материала благодаря разрыванию одной линии между разными инструментами для последовательного изложения. Этим подчёркивается соревновательное начало и характерность каждого из действующих лиц.

В-третьих, на уровне групп инструментов – ансамблей-в-оркестре. Созданные на основе внутренних оркестровых солистов, они воплощают концертность посредством усиления диалогичности как внутри инструментальных объединений, так и с солистами или оркестровыми группами «внешнего» мира. Яркие регистровые и тембровые сопоставления в конце части, динамические контрасты, например, в самом начале, фактурные разрежения и сгущения (в начале медленного лендлера) придают изложению Скерцо особую рельефность, утверждают концертность как основной принцип экспонирования музыкального материала в симфонии.

И наконец, в-четвёртых, на уровне жанров: конфликт двух танцевальных сфер, за которыми на самом деле – столкновение диаметрально противоположных миров. Как отмечает В. Мишник, во многих малеровских скерцо «танцы по-бунтарски отказываются соответствовать предписанным им традиционным ярлыкам» [12, р. 119]. Симфонически переосмысливая каждое из танцевальных начал и трансформируя их качества в процессе развития, Малер достигает предельной степени противопоставления. Концертность, трактуемая не как «сотрудничество и согласие» (от итальянского *concertare*), а как «борьба и соперничество» (от латинского *concertare*), становится важнейшим драматургическим приёмом в Скерцо. Таким образом, симфонизм как метод, глубоко и полно раскрывающий каждую из двух сфер в процессе развития, и концертность как воплощение борьбы двух противоположных начал, объединяются. И тогда конфликт двух миров достигает такой силы, что предотвратить их взаимоуничтожение становится невозможным: некогда Всё превратилось теперь в Ничто, рассредоточившись во времени, пространстве и тембрах.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор статьи терминологически различает следующие виды соло в оркестре: внутреннее оркестровое соло – солирование инструмента, который входит в состав оркестра (например, в жанре симфонии); внешнее оркестровое соло – солирование инструмента вне оркестра (например, в жанре концерта). Внутреннее оркестровое соло без сопровождения названо абсолютным; соло с сопровождением – солирующий тембр; соло двух (трёх, четырёх) инструментов без

сопровождения – двойное (тройное, четверное) соло.

<sup>2</sup> «Ансамблем-в-оркестре» названо объединение нескольких солистов из состава оркестра (от двух до девяти, в соответствии с наличием имён собственных для таких коллективов).

<sup>3</sup> Соллертинский И. И. Симфонии Малера // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / вступ. ст. Д. Шостаковича; ред.-сост. М. Друскин. Л., 1956. С. 299.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 494 с.
2. Благодатов Г. Г. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 311 с.
3. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
4. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт. М.: Музгиз, 1956. 231 с.
5. Adorno T. Mahler: A Musical Physiognomy. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1992. 178 p.
6. Barham J. 'Made in Germany': Mahler, Identity and Musicological Imperialism // Alfred Mathis-Rozensweig. Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work. Perspectives on Gustav Mahler / Translation, annotation and commentary by Jeremy Braham. London & New York: Routledge, 2016, pp. 9–24.
7. Draughon F. Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony // The Journal of Musicology. 2003. Vol. 20, No. 3, pp. 388–413.
8. Davison P. Mahler towards the Millenium // Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de la Grange on His Seventieth Birthday / Ed. by Günter Weiß. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 17–26.
9. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris: Minerve, 2017. 479 p.
10. Hurwitz D. The Mahler Symphonies: An Owner's Manual. Pompton Plains, New Jersey; Cambridge: Amadeus Press, 2004. 195 p.
11. Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris: Combre, 1997. 128 p.
12. Micznik V. Mahler and "The Power of Genre" // The Journal of Musicology. 1994. Vol. 12, No. 2, pp. 117–151.
13. Péteri L. Whose Farewell? Ligeti's Horn Trio and Mahler's Ninth Symphony // Musical Analysis: Historia – Theoria – Praxis / Granat-Janki A. et al. (eds.). Wrocław: The Karol Lipinski Academy of Music, 2019, pp. 345–355.
14. Summerfield M. The Earliness of Mahler's Late Romanticism: The Poetics of the 'Deceptive Perfect Cadence' in the Ninth Symphony and Das Lied von der Erde // Rethinking Mahler / Ed. by Barham Jeremy. New York: Oxford University Press, 2017, pp. 51–72.
15. Zychowicz J. Gustav Mahler's Adagio Movements and His Evolving Symphonic Structures Symphonism in Nineteenth-Century Europe / Ed. by J. García, and R. Sanchez. V. XXXV. Turnhout: Brepols, 2019, pp. 67–87.





Об авторе:

**Ракочи Вадим Александрович**, кандидат искусствоведения, преподаватель отдела Теории музыки, Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра (01032, г. Киев, Украина), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com

## REFERENCES

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 494 p.
2. Blagodatov G. G. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The History of the Symphony Orchestra]. Leningrad: Muzyka, 1969. 311 p.
3. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke (60–70-e gody). Puti razvitiya* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music (the 1960s and 1970s). Paths of Development]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
4. Khokhlov Yu. N. *Sovetskiy skripichnyy kontsert* [The Soviet Violin Concerto]. Moscow: Muzgiz, 1956. 231 p.
5. Adorno T. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Chicago, Il.: University of Chicago Press, 1992. 178 p.
6. Barham J. 'Made in Germany': Mahler, Identity and Musicological Imperialism. *Alfred Mathis-Rozensweig. Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work. Perspectives on Gustav Mahler*. Translation, annotation and commentary by Jeremy Braham. London & New York: Routledge, 2016, pp. 9–24.
7. Draughon F. Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony. *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20, No. 3, pp. 388–413.
8. Davison P. *Mahler towards the Millenium. Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de la Grange on His Seventieth Birthday*. Ed. by Günter Weiß. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 17–26.
9. Goubault C. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve, 2017. 479 p.
10. Hurwitz D. *The Mahler Symphonies: An Owner's Manual*. Pompton Plains, New Jersey; Cambridge: Amadeus Press, 2004. 195 p.
11. Louvier A., Castanet P. A. *L'orchestre*. Paris: Combre, 1997. 128 p.
12. Micznik V. Mahler and "The Power of Genre". *The Journal of Musicology*. 1994. Vol. 12, No. 2, pp. 117–151.
13. Péteri L. Whose Farewell? Ligeti's Horn Trio and Mahler's Ninth Symphony. *Musical Analysis: Historia – Theoria – Praxis*. Granat-Janki A. et al. (eds.). Wroclaw: The Karol Lipinski Academy of Music, 2019, pp. 345–355.
14. Summerfield M. The Earliness of Mahler's Late Romanticism: The Poetics of the 'Deceptive Perfect Cadence' in Ninth Symphony and Das Lied von der Erde. *Rethinking Mahler*. Ed. by Barham Jeremy. New York: Oxford University Press, 2017, pp. 51–72.
15. Zychowicz J. Gustav Mahler's Adagio Movements and His Evolving Symphonic Structures. *Symphonism. Nineteenth-Century Europe*. Ed. by J. García and R. Sanchez. Vol. XXXV. Turnhout: Brepols, 2019, pp. 67–87.

About the author:

**Vadim Rakochi**, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Music Theory Department, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (01032, Kiev, Ukraine), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com