

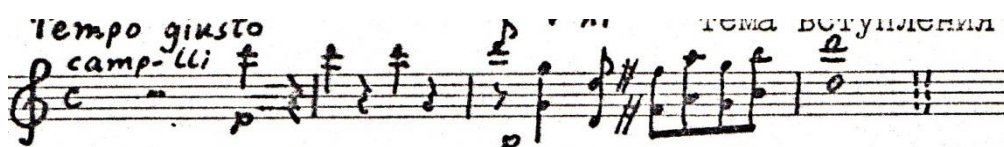
Н. Н. Мохов, канд.иск.

ТАК ЛИ ПРОСТА SINFONIA SEMPLICE КАРЛА НИЛЬСЕНА?

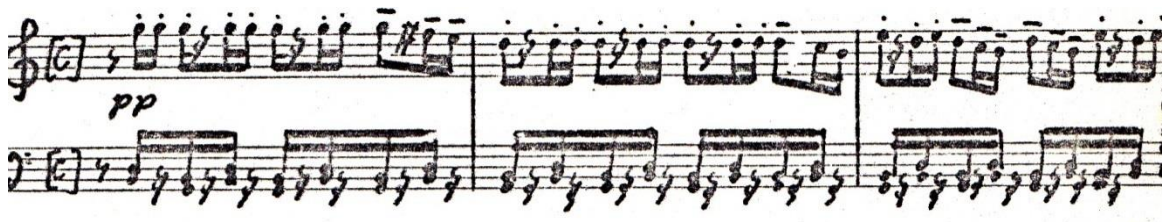
«Я сочинял исходя из характера и индивидуальности каждого инструмента в отдельности. ... Времена меняются. Куда ведёт нас новая музыка? Что постоянно? Мы не знаем! Эта мысль присутствует в маленькой Юмореске – второй части – и в последней части. В первой и третьей частях больше серьезных, проблематичных вещей, но в целом я стремился сделать симфонию как можно более живой и веселой.»¹

Шестая симфония Нильсена не стала живой и веселой. Среди симфоний первой половины XX века она, написанная в 1925 году, по своему трагедийному настрою и философской глубине находится в одном ряду с такими произведениями, как Четвёртая симфония Сибелиуса, Третья Рахманинова, Пятая Онеггера (уступая по масштабам лишь Шестой Мясковского). В этом отношении она стоит особняком среди симфоний самого Нильсена.

Настрой первой части удачно определил английский исследователь творчества Нильсена Роберт Симпсон: «Утрата и безрезультатные поиски чувства детской радости» („Carl Nielsen Symphonist“, s.106.). Открывает первую часть четырехкратное «ре» у колокольчиков, после чего у скрипок звучит лейтмотив «детской радости», словно повисающий в безоблачном небе – также на «ре» третьей октавы. И пока у скрипок тянется это «ре», световоздушная среда лишь слегка оттеняется «воркованием» кларнета и фагота в низком регистре:



Но вот начался отсчет – движение самой жизни во всей ее необратимости, все дальше и дальше от детства. Движение это поначалу также носит безмятежно-спокойный характер с оттенком танцевальности. Ритмоинтонационная структура темы характерна для нильсеновского тематизма: репетиции одного звука на упругой ритмической фигуре, движение мелодии к миксолидийской септимере после затронутой натуральной:



Первое предложение уходит все дальше в бемольную сферу, и здесь закладывается тональное воплощение основной идеи первой части: G-dur больше никогда не вернется.

¹ Meyer, Torben; Schandorf Petersen, Frede. Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket, København, 1947-1948, Bd. 2, s. 236.

Апеллируя к зонной природе человеческого слуха, Нильсен в тональной драматургии этой части применяет оригинальный прием: всякий раз, когда лейттема «безмятежной детской радости» появляется в тональности, в первый момент принимаемой нами за *G-dur*, это оказывается одна из самых удаленных от него тональностей – либо *As-dur*, либо *Fis-dur*. Так каждый раз – неназойливо, без пафоса, но неуклонно – утверждается идея мнимости и иллюзорности возврата утраченной детской радости.

Следующее развивающее построение содержит драматургически важный трихордный мотив-«сигнал», а второе предложение главной темы омрачено уже во втором такте: в светлый *Es-dur* вторгается изломанная линия баса (кларнеты с фаготами), «принуждая» двигаться главную тему вслед за собой, в русле своего тонального развития (своеобразное воплощение фатальности этого мрачного образа!).

И на этом следует остановиться особо. Данный прием грубого, неожиданного вторжения является «лейтприемом» Шестой симфонии Нильсена, особенно в 1-й части и в финале. В чем отличие этого варианта приема вторжения от аналогичных приемов в музыке, скажем, Чайковского? В Четвертой и Пятой симфониях Чайковского носителем вторгающегося деструктивного начала («фатума») была *одна и та же лейттема*, - в Шестой симфонии Нильсена носители этого деструктивного начала «случайные», каждый раз новые, не повторяющиеся тематические образования (как правило, даже не оформляющиеся в законченные темы или мотивы): не что-то *единственное*, неизменное роковым образом вторгается в *разные* светлые образные сферы, а в одну и ту же светлую сферу, стоит лишь ей появиться (тема вступления, светлого мира детской радости), вторгается каждый раз *нечто иное*, но неизменно фатально-деструктивное. Образы зла и разрушения выступают в Шестой симфонии Нильсена в своей **множественности**.

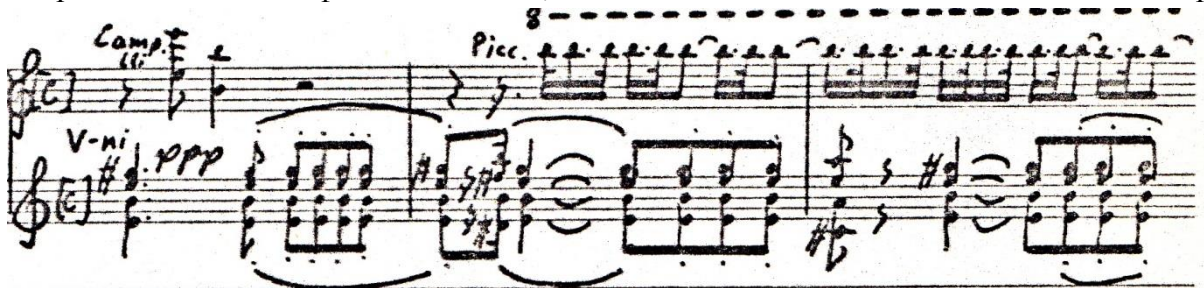
Общее *diminuendo* приводит к энергичному и напористому фугато, что вызывает в памяти фугатные разделы в предыдущей, Пятой симфонии Нильсена. Оно воспринимается как долго ожидаемый, но до сих пор сдерживаемый эмоциональный прорыв.



Голоса сочетаются в линейном развитии, но никакой политональной «анархии» при этом мы не наблюдаем. Однако этот первый вестник драматизма на время затухает. От Темпо росо мепо деревянные духовые излагают новую тему, в то время как пунктирные репетиции у литавр, а затем у колокольчиков и засурдиненных труб, поддерживают атмосферу предгрозово-настороженности. И вот, словно вспышка молнии, у деревянных

духовых и альтов проносится «мотив-сигнал». Удар литавр («гром») – и струнные взвиваются в триольном вихре с рисунком, уже знакомым нам по предыдущему разделу.²

Первая кульминация 1-й части начинается в 5-м такте после буквы **G**: унисон четырех валторн в полный голос пропевает (ремарка *molto cantabile*) тему «детской радости» в увеличении. Этот эпизод Р. Симпсон назвал «внезапностью пробуждения от кошмара». После круговорота мучительных страхов и мрачных видений, после бесконечных витаний и метаний в межтональном пространстве, кажется – обретена твердая почва, достигнут желанный берег. Но – «эта лучистая музыка – миф: если бы она была реальностью, то звучала бы на полтона выше <...> и трагический смысл этого выступает особенно явственно, когда пламя угасает и мягкие гармонии постепенно тускнеют» (цит. изд., с. 113). Эти «мягкие гармонии» представляют собой приглушенный хорал струнных, утверждающий поначалу тонику E-dur. Излюбленный Нильсеном прием репетиций одного звука с опеваниями вызывает яркие ассоциации (как и в 3-й части Четвертой симфонии) с церковной псалмодией. Просветленная молитвенность этого хора подчеркнута тихим тремоло треугольника и оригинальным – словно звукописным – приемом: пунктирными «чириканьями» флейты-пикколо, напоминающими пение сверчка.³



Теперь рассмотрим вырисовывающиеся контуры формы 1-й части. Если в Четвертой симфонии Нильсен еще придерживался сонатной схемы, то в Пятой ей на смену приходит иной тип, основанный на контрастно-составном принципе. Шестая в этом отношении, казалось бы, представляет «шаг назад»: налицо возврат к четырехчастному циклу, финал написан в «доброй старой» форме вариаций. А рассмотренный нами раздел 1-й части явно обнаруживает признаки сонатной экспозиции, где главная партия основана на танцевальной теме, а побочная – на теме фугато (разделы **B** и **C** в предлагаемой схеме); сдвиг («прорыв») в побочной партии приходится на кульминационное изложение лейттемы, а хорал (раздел **E**) – не что иное, как заключительная партия, имеющая завершающий и обобщающий характер (побочная и заключительная, кроме того, объединены тонально: e-moll – e-dur).

Разработка начинается с фугато деревянных духовых на теме раздела **B** в сокращенном варианте. *Allegro passionato* – кульминация разработки. На первый план выступает начальный мотив хора. Только теперь от его молитвенности не осталось и следа: исполняемый тяжелой медью и литаврами на *ff*, он звучит как олицетворение бездушной и

² Аналогичный прием применил Сибелиус в 1-й части Четвертой симфонии: те же внетональные «сигналы» деревянных духовых на фоне сходного (вплоть до триольной ритмики!) рисунка струнных.

³ «Умерший отец лежал на кровати, и целую ночь пел сверчок. “Он же мертв, - сказала сверчку мать, - и тебе больше не нужно петь ему. Снежная королева взяла его.”» (Андерсен, «Сказка моей жизни»)

разрушительной силы. Это первое в 1-й части появление тромбонов и тубы, и тем оно значительнее. Прием «вторжения» усилен тем, что мотив хорала у меди вторгается уже в иной темповой зоне (*Allegro*) и этот новый темп «навязывается» всему оркестру, вызывая ураганное *perpetuum mobile* шестнадцатыми у струнных в четыре октавы. Сплошь линейная фактура *вдруг* взрывается чужеродным гомофонным материалом преображенного хорала. На фоне «блуждания» в омнитональной и ладово неопределенной сфере вдруг появляется трезвучие B-dur. Словно бы *вдруг* отступила густая сеть спутанных воедино неясных страхов, надежд, неясных поисков и миражей, словно бы эта сеть превратилась в ничто перед чем-то ужасным в своей конкретности:

Трижды на разной высоте звучит у меди этот мотив, чередуясь с «задыхающимися» стреттными репликами лейтмотива «детской радости» у валторн и деревянных духовых. Последнее мощное нарастание звучности *tutti* приводит к трагической развязке **Lento**. Весь оркестр внезапно умолкает, остается лишь звучать пронзительная малая секунда *h-c* у засурдиненных валторн, удвоенных кларнетами (что создает органоподобное звучание), на фоне которой колокольчики «вызывают» ритмическую фигуру побочной темы. (В таком контексте даже колокольчики звучат как далекий погребальный звон.)

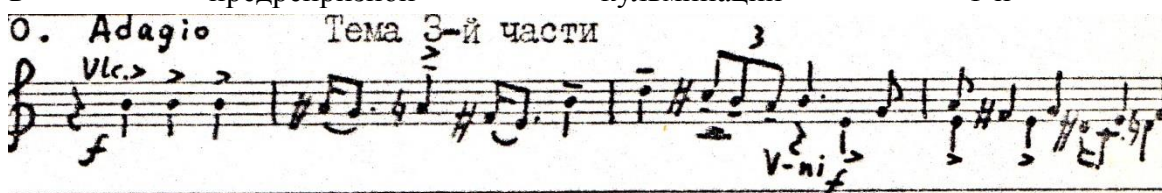
На фоне этой тянущейся «органной» секунды вступают альты и виолончели в высокой для них напряженной *первой* октаве с новым тематически самостоятельным материалом декламационного характера. Это – отчаянно-исступленный вопрос, воплощенный (как и в Пятой симфонии Нильсена) в настойчивом повторении восходящей малой терции. Но вопрос этот остается без ответа. Как некая неодушевленная данность лишь продолжает тянуться «органная» малая секунда, механически переходя в чистую кварту и терцию (природа этого приема, несомненно, в полифонии строгого стиля, тщательно изученного Нильсеном и органически вошедшего в его собственное творчество). На какое-то время органоподобное звучание умолкает. Но когда настойчивый вопрос повторяется у струнных, «орган» также – со всеподавляющей силой – появляется вновь.

Обе линии – «орган» и «речитатив» – постепенно понижаясь, затухают. Начинается новый раздел – условная реприза 1-й части. Медитационный двухголосный канон засурдиненных скрипок на теме «детской радости» в ладотональной перекраске (*es-moll* вместо G-dur!) звучит тускло и опустошенно. Ритмически и интонационно этот канон вызывает в памяти многочисленные *lacrimosi* музыки эпохи барокко. Но это не стилизация, это – органичный элемент музыкального языка Нильсена, в котором старинные интонационные формулы обрели новую жизнь. Канон переходит все к новым инструментам звучание растет и ширится, приводя к еще одному фугато, занимающему место условной репризы побочной партии. От экспозиционного фугато оно отличается своей стреттностью. Тема видоизменена, каждое ее новое вступление отмечено зловеще-«инфернальными» ударами литавр и такими же пассажами кларнета (как и в Пятой симфонии). Этот второй раздел репризы имеет некий ретроспективно-резюмирующий характер после гимнически-скорбной эпитафии предыдущего раздела. Кода представляет собой последнее проведение лейттемы «детской радости» в *as-moll* на *pp*, с небольшим развитием и мрачным фригийским возвратом к звуку *as*. 1-я часть завершается в As-dur выдержанным трезвучием у струнных, флейт, фаготов и валторн с тихим перезвоном колокольчиков.

Две промежуточные части менее сложны, более одноплановы, миниатюрны. 2-я имеет название «Юмореска». Весь её первый раздел своим пуантилистическим «разбродом» звуков явно представляет собой злую сатиру на музыку нововенцев, прежде всего Веберна. (Вспомним приведенное выше высказывание Нильсена «Куда ведёт нас новая музыка?») Необычен состав задействованных инструментов: флейта-пикколо, два кларнета, два фагота, тромбон, колокольчики и малый барабан. Отсутствие струнной группы и валторн – тембров, воплощающий позитивное, человеческое начало в симфониях Нильсена – усиливает бездушный негативизм образного строя Юморески. В среднем разделе назойливо повторяется примитивный банально-танцевальный мотив, но в каждое его проведение врывается грубое глиссандо тромбона – «пресыщенное зевание», как его назвал сам Нильсен.

Однако Юмореска осталась бы просто юмореской, если бы она не была окружена 1-й и 3-й частью или если бы дирижерам приходила в голову несчастливая идея исполнять и записывать её как самостоятельную пьесу.⁴ Но в следующей за Юмореской *Proposta seria* шутки и гротеск оставлены: все уже до боли серьезно. После холодной неодушевленности Юморески эта часть симфонии особенно впечатляет теплотой и «человечностью» звучания, получивших своё яркое воплощение в мелодической экспрессии и использовании как раз тех тембров, которые были выключены из Юморески (струнные, валторны). В этой части две темы, но развитие получает лишь первая, – вторая же имеет вспомогательный, интермедийный характер.

Первая тема (см. пример) излагается полифонически, фугатно. Её контуры семантически сродни плачу, скорбной мольбе: ниспадающие интонации вздохов, прерывисто-синкопированная, «спотыкающаяся» ритмика, ладовая окраска и интервалика (дорийский минор, нисходящая увеличенная секунда). В завершающей тему «патетической» триоли, взятой восходящим скачком, – тот же мучительный безответный вопрос, какой мы слышали в предрепризной кульминации 1-й части.



После трехкратного проведения этой темы вступают вторые скрипки с фигурами шестнадцатыми и тридцать вторыми – это безнадежное кружение в замкнутом пространстве тритона на протяжении одиннадцати тактов темпа *adagio*. На этом фоне валторны с фаготами словно машинально, в забытии повторяют начальный мотив темы – то имитационно, то в битональной одновременности. Короткое фугато деревянных духов со второй темой (холодная, осенняя пастораль!) лишь на миг отводит скорбь – но лишь для того, чтобы она вернулась с удвоенной силой. В своем следующем – кульминационном – изложении первая тема лишается столь, казалось бы, «выигрышной» патетической триоли,

⁴ Подобно тому как на советском радио по большим праздникам давали в эфир 3-ю часть Шестой симфонии Чайковского. Вырванная из контекста симфонического цикла она, по идее редакторов, должна была выражать ликование народных масс.

на смену которой приходят несколько нисходящих шагов в энергичном пунктирном ритме, но затем вновь погружается в прострацию – бесцельно-опустошенное кружение шестнадцатыми: появившаяся было на миг энергия действия оказалась лишь быстро угасшим порывом. Завершая третью часть, деревянные духовые и валторны несколько раз повторяют её начальный мотив в политональном «мерцании». **Proposta seria** тихо истаивает на *ppp*, причем скрипки настойчиво утверждают звук *as*: эта часть пришла к тому же выводу, что и первая.⁵

Уже сама структура отзвучавшей части способствует постепенному сгущению чувства безнадежности и опустошенности: в её основе – принцип постепенной дезинтеграции и распада темы. *A* – первое изложение темы в её целостном виде; *A*₁ – её более разомкнутый и сокращенный вариант; *A*₂ – еще более разомкнутое изложение, но с тенденцией к развитию (как бы попытка воссоздать тему в *новой целостности*); *A*₃ – полная разомкнутость темы и ее распад без какой-либо тенденции к воссозданию и развитию.

Финал симфонии написан в форме вариаций (здесь Нильсен сдержал обещание!). Жанрово-песенная, с оттенком танцевальности, несколько шутливая тема (фагот соло) не так уж проста, как может на первый взгляд показаться. В ней задействованы все двенадцать ступеней звукоряда, но она не становится от этого ни додекафонной, ни даже атональной. В то же время ее интервалика и тональная структура довольно сложны: частая смена тональных центров во втором предложении (*as, D, a, f, h, es, E, B*) создает прихотливую капризность мелодического рисунка:



Нильсен в своём творчестве неоднократно обращался к форме вариаций (среди наиболее известных его вариационных циклов – *Чакон* op. 32 и *Тема с вариациями* op. 40 для фортепиано, финал *Квинтета для духовых* op. 43). В финале Шестой симфонии форма вариаций точно найдена как драматургически резюмирующий фактор на уровне цикла. Каждая из вариаций – своего рода реминисценция перипетий, какие имели место в предыдущих частях. Финал становится образно-драматургической «кодой» всего цикла, но в этой коде – не только итог, обобщение, но и несколько иная оценка этих перипетий, новое их освещение. Не останавливаясь на всех девяти вариациях финала, отметим наиболее важные с точки зрения музыкальной драматургии.

⁵ Эта идея завершения частей симфонии одним и тем же звуком получит дальнейшее философское развитие в Пятой симфонии А. Онеггера («Симфонии трёх ре»). Неизвестно, знал ли Онеггер именно Шестую симфонию Нильсена, но его Концерт для флейты с оркестром и некоторые другие сочинения Онеггер высоко ценил. Онеггер и Нильсен были знакомы лично.

2-я вариация своей игрой причудливых коротких мотивов, своим тембровым, динамическим и регистровым «разбродом» явно имеет целью воскресить в памяти слушателя гротеск Юморески: в конце вариации с ней есть даже прямые интонационные связи.

3-я вариация – типично нильсеновское напористое фугато с репетициями на одном звуке (тт. 1-3), с характерным для Нильсена длительным обыгрыванием узкого интервала (тт. 6-7), из которого, по меткой метафоре Т. Майера, «высасываются все силы, прежде чем мелодия пойдет дальше»⁶, со «скандинавским мордентом» (т. 20) и т.д. Вариация двухголосна, она непосредственно вливается в следующую, четвертую, также полифоническую.

5-я вариация с ее полиритмией, линейностью и полифактурностью, с «органными» унисонами и мотивами-вспышками у духовых на фоне триольного «вихря» струнных – реминисценция многих страниц 1-й части. Полифактурный фактор надо отметить особо. Создавая большую тембровую и звуковысотную дистанцию между отдельными фактурными слоями, Нильсен не дает в нашем слуховом восприятии сливаться их тональностям – и мы слышим «благозвучную политональность» с дифференцированными тональными пластами!

6-я и 7-я вариации подчеркивают основную идею 1-й части и всей симфонии. Поначалу звучит светлый, нежно-вкрадчивый вальс, но в 7-й вариации характер музыки резко меняется. Как и в кульминации 1-й части, сюда вторгается нечто механистически-бездушное. Это «нечто» – тема вариаций, поставленная здесь в такие условия, что она не воспринимается как тема: ее контуры скрадываются, «забиваются» полиритмией и полиметрией, звучит она у медных духовых. Впервые в партитуру включается малый барабан. Но вальс у остальных инструментов оркестра только зазвучал мощно, полнозвучно. Как будто вторжение смертоносных сил лишь мобилизовало силы жизни.

⁶ Meyer, Torben; Schandorf Petersen, Frede. Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket, København, 1947-1948, Bd. 2, s. 245.



8-я вариация живо напоминает первый раздел репризы 1-й части (после сходной кульминации): такое же полифоническое crescendo, те же интонационные формулы, генезис которых в барочных *lacrimosi*. Однако, едва достигнув вершины, звучность угасает под монотонный перезвон колокольчиков. По свидетельству друга и однофамильца композитора, дирижера Торвальда Нильсена, «Карл Нильсен сам рассказывал, что 9-я вариация изображает смерть, стучащуюся в ворота». Добавим от себя: именно *изображает* (но не более) лубочный образ смерти с помощью таких «страшных» инструментов, как фагот, туба и ударные. Далее следует восьмитакт с говорящей за себя ремаркой *Fanfare* и – после радостно встрепенувшихся и потом взметнувшихся ввысь скрипок – стремительная, радостная кода. «Всенародное ликование».

После первого прослушивания симфонии может показаться, что она имеет какой-то странный, нелогичный и внезапный *happy end*, ошеломляющий своей мажорной бравурностью. Но не слишком ли настойчиво и *с в о б о д н о* (точно «в своих владениях») хозяйничает в коде малый барабан – самый «антигуманный» инструмент в партитурах Нильсена? Не слишком ли зловеще-банально почти малеровско-шниткевское появление вдруг «переборов» гармошечных аккордов тоники и доминанты? И, наконец, самое главное: после заключительных победных аккордов (B-dur), что хотят сказать фаготы своим долго и многозначительно тянущимся **В** контроктавы – мрачным и одиноким?

Что выделяет Шестую симфонию из всего симфонического наследия Нильсена? Прежде всего ее трагический настрой и субъективно-психологическая углубленность – качества вообще не свойственные Нильсену и бывшие предметом его критических стрел в публицистике. Далее следует назвать эволюцию его музыкального языка в направлении дальнейшей линеаризации ткани и трактовки тональности как развивающегося процесса, процессуального элемента («прогрессирующей тональности» по терминологии Симпсона).

Отличает симфонию и камерность оркестрового мышления. Среди интересных тембровых находок обращает на себя внимание использование деревянных духовых и валторн для создания «органного» звучания.

Глубоко неправ Роберт Симпсон, когда пишет, что вторая, третья и четвертая части симфонии «должны быть откровенно названы приложением к первой» (цит. изд., с. 115). Драматургия симфонии как цикла стройна и логична. Так, после трагедии 1-й части следует драматургическое «отстранение» - гротескная Юмореска. 3-я часть возвращает нас к пережитой трагедии, давая ей новое, лирико-психологическое осмысление. Наконец, финал – итог всей драмы и ее ретроспективное обобщение.

...Потребовалось слишком много времени, чтобы Шестая симфония нашла понимание и должную оценку как в самой Дании, так и за рубежом. «После первого исполнения публика была дезориентирована, а пресса колебалась между похвалой и порицанием».⁷ По свидетельству ряда биографов Нильсена, в период создания симфонии Нильсен находился в депрессии, связанной с ожиданием близкой смерти (однако умер он через 6 лет, в 1931 году).⁸ Но говорят и о некоем «пророческом» качестве Шестой симфонии: как чуткий художник, Нильсен не мог не уловить предгрозовой атмосферы межвоенного двадцатилетия, не заметить новых туч, опять сгущавшихся над миром.⁹

Однако мы не можем сослаться на прямые высказывания самого композитора, которые проливали бы более яркий свет на драму 1-й части, скорбь и боль 3-й. Нильсен не любил словесных самоизлияний. «Какое дело другим людям до моих сокровеннейших чувств?» - говорил он. Лишь вскользь мог сказать он о «серьезных, проблематичных вещах» в 1-й и 3й частях, о некоем «космическом хаосе» финала. Но глубинную тайну трагизма Шестой симфонии – последней симфонии жизнерадостного композитора, чьим идеалом была музыка Моцарта, - эту тайну он унес с собой в могилу.

В этом году исполнилось 90 лет с момента написания Шестой симфонии Карла Нильсена...

⁷ Carl Nielsen. I hundredåret for hans fødsel. – København, 1965, s.16.

⁸ Подобно тому как Сибелиус находился в подобном же состоянии после врачебного диагноза в период написания Четвертой симфонии в 1911 году (но прожил, тем не менее, до 1957 года).

⁹ В задачу данной статьи не входит рассмотрение той роли, какую сыграла Первая мировая война в формировании концепций Четвертой и Пятой симфоний Нильсена (см. об этом, напр., в статье: Мохов Н. «О творчестве Карла Нильсена» – Советская музыка, 1980, № 6).