

«Неугасимая», неповторимая

Четвертая симфония Карла Нильсена служит превосходным «проводником» в творчество крупнейшего симфониста XX века, музыкального классика Дании. Четвертая Нильсена, первая «военная» симфония XX века, широко известна в мире и обросла устойчивыми характеристиками. Автор статьи исследует прочность и обоснованность образов, закрепившихся за этим сочинением.

Ключевые слова: Карл Нильсен, Четвертая симфония, Анри Бергсон, философия музыки, Арнольд Шёнберг, развивающаяся вариация.

Время симфонии заканчивалось, когда в Копенгагене в феврале 1916 года состоялась премьера Четвертой симфонии Карла Нильсена. С ней композитор вступал в не-симфонический период европейской музыки. Была ли эта симфония завершением традиции, прощанием с традицией?

Образом конца, завершения обычно не находится места в связи с Четвертой Нильсена, если не считать, что эта симфония, по-видимому, завершает средний период творчества. Сам композитор (а «сам композитор» — аргумент наиболее востребованный и беспроблемный!) на сей счет молчит. Напротив, сам Нильсен сделал все, чтобы его симфонию поняли как начало нового. И в этом он преуспел, воспользовавшись надежным кратчайшим путем к широкой аудитории, с помощью самой легкой, внешней и грубой, формы. Эта форма — программа, или, скорее, видимость программы, которую находим в названии симфонии (*Det Uudslukkelige*, «Неугасимая») и в предисловии к ней. Здесь, в пункте программности/непрограммности начинаются недоразумения вокруг Четвертой симфонии.

Письменная версия доклада, прочитанного на международном Симпозиуме к 150-летию со дня рождения Карла Нильсена в Датском институте культуры в Санкт-Петербурге 15 октября 2015 года.

Название получает разъяснение в относительно пространным предисловии к симфонии. Вот его фрагмент:

Музыка есть Жизнь. Поскольку даже простой звук раздается в воздухе и пространстве, он есть результат жизни и движения; вот почему музыка (и танец) дают самое непосредственное выражение воли к жизни. <...> Музыка есть жизнь, и как таковая она неугасима»¹.

Поэтико-философская убедительность этого предисловия не вызывает сомнений. Есть только обстоятельство, которое часто упускают из виду: «манифест» Четвертой симфонии имеет к ней такое же отношение, как и к большей части симфоний за всю историю жанра. Без особых затруднений можно представить на месте Четвертой не одну симфонию не одного только Нильсена с тем же самым motto «Неугасимой». При чем тут Четвертая Нильсена?

Предисловие к этой симфонии есть не что иное, как явный отголосок вековых представлений, которые связывают античность и эру христианства, немецкое Просвещение и теорию музыки XX века, Гердера и Курта, Бетховена и Дебюсси, Вагнера и Стравинского... Всюду единые образ и мысль: музыка есть движение. Что бы ни подвигло Нильсена писать предисловие к симфонии, он «вспоминал» — осознанно или бессознательно — и воспроизводил что-то из прочитанного и многократно переизложенного. То был «реферат» музыкально-философских идей. Нильсен — усердный и пытливый читатель, и можно с высокой точностью попадания даже назвать, что читал Нильсен накануне и во время сочинения Четвертой симфонии. Ближайшее — это труды Анри Бергсона, философа «времени и движения». Кстати сказать, Нильсен мог читать Бергсона на своем родном языке: первые датские переводы Бергсона появляются в 1914 году, важнейший и наиболее популярный в художественных кругах труд философа «Творческая эволюция» — в 1915-м.

Чтобы связать общую элементарную первооснову музыки с одним-единственным произведением, нужен уникальный прорыв планетарного масштаба. Четвертая Нильсена — явно не тот случай, при всех выдающихся качествах этого сочинения. Очевидно, частному приписано общее и только общее.

¹ *Røllum-Larsen C. Forord / Preface // Carl Nielsen–Vaerker, Series II, № 4. Copenhagen: Carl Nielsen Udgaven / Det Kongelige Bibliotek, 2000. P. XV–XVI.*

И снова исходный (и встречный) вопрос: программна ли симфония Нильсена? И еще: каков смысл предисловия о «жизненном порыве» музыки?

Содержание предпосланного симфонии текста подсказывает, что это произведение абсолютной музыки с видимостью программы. Сообщая о новом замысле в письме к жене Анне-Марии (май 1914), Нильсен мимоходом, но внятно упреждает поползновения принимать будущую симфонию за программную музыку:

У меня есть идея нового сочинения, без программы, но оно станет выражением того, что мы понимаем под духом жизни или проявлениями жизни, то есть всего, что находится в движении, что жаждет жизни... сама жизнь и движение, притом разнообразные — и очень разные — но все же связанные. И постоянное движение, единое движение, поток ².

Еще решительнее высказался по этому вопросу шведский коллега Нильсена Вильгельм Стенхаммар. Дело было на банкете по случаю завершения 3-го Скандинавского музыкального фестиваля (Копенгаген, 20 июня 1919):

Мы на пути от буржуазного романтизма к Неугасимому, не к симфонии Карла Нильсена, но к идее музыки как выражению самой жизни, ее горячего пульса и трепета в горе и радости. Перед этой новой программой — Неугасимое — мы отчетливо сознаем, сколь мертва старая описательная программная музыка ³. Понадобилось совсем немного времени, чтобы понять, что она совсем выцвела ⁴.

Стенхаммар делает ожидаемый следующий шаг — провозглашает новую идею неугасимого как общую программу для современной музыки, по меньшей мере, в Северных странах.

Казалось, Четвертая симфония открывала новые горизонты. Слышать и понимать эту симфонию как новый опыт, как первооткрытие было

² Ibid. S. XI.

³ Банкету предшествовал концерт, в программе которого значились симфоническая поэма «Бранд» (по Г. Ибсену) Г. Шельдерупа, Симфония Р. Каянуса, Четыре стокгольмских стихотворения В. Стенхаммара (на слова Бу Бергмана для баритона и оркестра) и Четвертая симфония Нильсена.

⁴ Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid. Del 3. Stockholm, 1991. S. 311.

весьма заманчиво и легко. Для этого надо было десятилетиями заговаривать себя и свою аудиторию, что и делали большинство комментаторов, программностью «Неугасимой», настоящей или мнимой; утопать в нескончаемом, бессмысленном и бесполезном выяснении: наполовину абстрактная? наполовину программная? Чтобы, наконец, дойти до «глубокомысленной» декларации наших дней: манифест жизненной силы музыки как идея более конкретная, чем просто внемузыкальная программа.

Помимо уникальной «непрограммной» программы ухо, «всеобщее ухо», реагирует на самое грубое и внешнее. Интервал тритона; сквозное развитие в четырех частях атасса; движущаяся тональность, в буквальном смысле движущаяся от исходного *g-moll* к финальному *E-dur*. И непременно знаменитое ударное соло, «битва» двух групп литавр в финальной части. В отклике на лондонское исполнение симфонии в 1923 году Эрнест Ньюмен сказал про этот эпизод: «Спазматические взрывы [литавр] заставляют думать, что вернулись воздушные налеты»⁵. С самого начала за Четвертой симфонией тянется шлейф «военной» (первой в XX веке) симфонии, шлейф, который очень скоро и так удачно перехватила Пятая Нильсена.

Но это все только лишь... плеск волн на поверхности моря! но море не вместить в волны на поверхности! Симфонию не построить из одногоединственного интервала, не выдержать в сквозном развитии в композиции атасса и на эффекте батального шума. Этого недостаточно. Внешние эффектные проявления Четвертой симфонии не схватывают даже общее содержание музыкального процесса. В лучшем случае, они только указывают направление. В этом смысле Четвертая Нильсена не исключение, она разделяет общую судьбу крупных форм, которые поддаются восприятию и пониманию только посредством самого крупного и внешнего. Ближайший пример — это следующие, Пятая и Шестая симфонии Нильсена, с «эпизодом нашествия» и частью для ударных (с деревянными духовыми) соответственно. В этой же компании и Пятая Бетховена с так называемым «мотивом Судьбы», и Третья Брамса с первыми тремя аккордами, и Четвертая Сибелиуса с интервалом тритона. Понятно, что для науки великие и просто выдающиеся симфонии все же нечто большее, чем случайные «наросты» вокруг эффектного аттракциона. И, однако, первые привычные реакции делают свое дело, и вот музыкальное целое симфонии безнадежно запрятано под мертвой маской затвердевшей

⁵ Service T. Symphony guide: Nielsen's Fourth. [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/mar/04/symphony-guide-nielsen-fourth-tom-service> (дата обращения 29.06.2016).

случайности. Как не вспомнить Бергсона: наш интеллект привычно мыслит подвижное посредством неподвижного⁶, и «нас скорее интересует неподвижный рисунок движения, чем само движение»⁷.

Но в неподвижном — образ того, что движется, и в случайном неподвижном — образ движения сообразно установлениям искусства и природы. В оцепеневшем случайном на поверхности музыкально-художественного организма — будь то motto «музыка есть жизнь» или «битва» литавр — находятся загадки и тайны закономерного и взаимосвязанного. Если жизнь, как заметил Гёте, невозможна на поверхности, жизнь должна быть покрыта, то и следы жизни в результате мощного и глубокого воздействия натурфилософии на музыку надо искать также на большой глубине.

Новый тип музыкально-художественного произведения нашел свое наивысшее выражение в таком целом, в котором действенное, движущееся, то есть развивающиеся музыкальные идеи, контрасты, многообразие, как считали отцы-теоретики музыкальной формы А.Б. Маркс и Г. Риман, связаны *единством* и связаны *внутренно*. Это значит, что любые взаимосвязи на поверхности, вроде «фамильного» внешнего сходства и подобия в виде моно- и лейттематизма, несущественны, необязательны, а то и нежелательны и вредны. В этом, без преувеличения, историческая миссия сонатной логики и жанра симфонии, и с ними всей немецкой музыки от Баха к Бетховену и далее к Брамсу. В сущности говоря, музыкальная форма одна-единственная — сонатная (и немецко- сонатная!). Все прочие — литература!

Через органицизм музыкальной формы, через жизненную энтелехию музыки все шло к тому чтобы пробудились музыка-Мысль, музыка-Философия. То был грандиозный труд многих поколений в германоцентричном музыкальном мире. Труд этот, в общем, потерпел поражение, и немецкого музыкального мира нет уже целое столетие. Зато понятно давнее широкое распространение неподлинных симфонистов и поверхностных взглядов на механизм сонатно-симфонического целого, повсеместное легкодоступное сочинение деланных симфоний. Кажется, на эту тему все сказал Арнольд Шёнберг в небольшой работе под названием «Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии»⁸.

Дело, разумеется, не в «народных песнях» как таковых, а в музыкальных идеях, мере протяженности и подробности, в музыкальном синтак-

⁶ См.: Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с франц. М., 1998. С. 288.

⁷ Там же. С. 291.

⁸ Шёнберг А. Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии // А. Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006. С. 212–221.

сисе, фактуре. Для композитора симфонии вопрос в наличии или отсутствии собственных музыкальных идей. Можно сказать, начало и конец искусства симфонии заключены в способности композитора, во-первых, действительно *музыкально мыслить* и, во-вторых, музыкально мыслить *целое*, не абстрактную форму, а подобие формы жизни. Завет немецкой школы композиции, ее высшего достижения в искусстве музыкальной мысли находим в сонатной логике и симфонии: надо пройти весь жизненный цикл, через многие субциклы, от элементарного к сложному и обратно, в многократных столкновениях, повторениях, которые никогда не бывают точными, в отступлениях, возвращениях. Вот почему австро-немецкая симфония в ее высших проявлениях *жизненна*. И — *неугасима*. Таковы симфонии Бетховена, Брамса, поздних Брукнера и Малера, при всех внешних и порой несущественных эстетических расхождениях.

Творчество Карла Нильсена тоже охвачено общим движением к высшей форме симфонии. Наивысшая точка в приближении датского мастера к труднодостижимому идеалу — его Четвертая симфония, пожалуй, самая брамсианская, самая немецкая из всех его симфоний. Четвертая — трудная симфония середины жизни, «первого» финала. Опыт предшественников Нильсена показывает, что «четвертая» может оказаться последним финалом (у Шумана и Брамса). С Четвертой особенно важен разительный контраст с прошлым, сильный прорыв в «новую манеру», как у Брамса. В надежде, что с каждой новой симфонией будет усиливаться эффект неповторимого «лица» и «почерка».

Как и насколько далеко протягивается первая тема, или, вернее, тема первых тактов, от которой зависит буквально вся симфония, как понимает композитор тематическую субстанцию своей симфонии, — здесь ключ ко всему.

Трудность первоначала в симфонии вообще и в Четвертой Нильсена в частности — выстроить нечто далекое от готовой темы и не распадающееся притом на случайные мотивы, но и будто едва ли собираемое из мелких мотивов целое и притом обладающее видимостью цельной темы. Когда-то Эрнст Курт точно заметил: «Тематика развивается от общих форм движения к индивидуальным»⁹; «тема вовсе не должна носить определенного индивидуального отпечатка; содержание движения мотива, часто небольшого и мало заметного, достигает полного развития только в разработке»¹⁰. В quasi-хаотическом столкновении видимостей

⁹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Огиз — Гос. муз. изд., 1931. С. 252.

¹⁰ Там же. С. 159.

случайного и упорядоченного угадывается гётевское «одно и всё», космос. Оттого «видимость», что случайные разрозненные мотивы упорядочены, что развитие из общих форм движения требует обязательного следования строительным законам. Это принципы контрапункта, орнамента, ритма.

Краткие начальные мотивы (*h-c*, *f-fis-a*, *d-es-a-d-es-a*, *cis-d*) выстроены в прочную («несущую») интервальную конструкцию с контрапунктическим (диагональным) соотношением голосов. Чередование шагов и скачков, прямо- и криволинейного (орнаментального) движений, прямых отрезков и точек поворота, предельно мелких и предельно крупных длительностей, наконец, восходящего и нисходящего движения — все вместе дает прочное строение с центром симметрии в тоне (*c*), и это строение у нас на глазах теряет устойчивость и рушится с первых тактов. Восходящие секундовые субмотивы *h-c*, *f-fis* и *d-es* на широких расстояниях друг от друга и на фоне педали (*c*) задают всему целому смысл движения, в котором действуют «неравновесные противовесы» и поразительно совмещаются противоречивые импульсы. Это и «обрывки» кантилены, будто расщепленной на отдельные полутоновые мотивы; они стремятся то ли обратно к воссоединению, то ли к дальнейшему расщеплению. Эффект хроматизма внутри разновеликих широких интервалов (малой терции и тритона) кажется новым — деформацией интервала и расщеплением тона на грани гетерофонии. Здесь же и восхождение, преодолевающее покой и силу притяжения, и стремление связать все линии в общем конечном тоне (*a*) и установить правильную симметрию. И все это «хаотичное» многообразие опрокинуто в нисходящий тритон (*es-a*). Его трехкратное раскачивание (четвертый раз — заполнением на триольных восьмых) обрушивает всю конструкцию и увлекает за собой прочно стоявший в «центре» здания тон (*c*): он также устремляется вверх, альтерированными полутонами (*cis-d*).

Впервые в симфонии Нильсен столь осознанно работает с первоэлементами, элементарными частицами музыки, завещанными Бетховеном и Брамсом. Эти элементы назовем еще раз: интервалы шага и скачка как на прямой линии, так и вокруг точки поворота, в зигзагообразной линии; гамма и арпеджио; диатоника и хроматика; восхождение и нисхождение; крупные и мелкие длительности. Что *не* элементарно, так это буквально «столпотворение» элементов в кратчайшее время на узком пространстве (которое принимает вид широкого в оркестрово-вертикальной проекции). В таких условиях значительно возрастает орнаментальная и контрапунктическая плотность событий, и неизбежно, будто сами собой, элементы взаимоограничиваются, усекаются, пролонгируются, дробятся и выстраивают основную конфигурацию, или конструкцию целого. В ней

проглядывают ее будущие формы, многообразные и притом однородные на всем протяжении симфонии; из начальной конструкции рождаются все темы симфонии. Это тот самый принцип, который Шёнберг замечательно назвал *развивающей вариацией* (*entwickelnde Variation, developing variation*).

Преобладающий элемент в симфонии Нильсена — восходящие малые секунды, цепь из которых «разорвана» скачками. Тритон всего лишь самый характерный из скачков; его «страшная маска» лучше всего служит основному элементу, *скрывает* его. Здесь принципиальный момент вообще симфонических форм: элемент явлен, открыт; но конструкция целого — сокрыта. Она не звучит в одном и том же виде, не считая случаев, когда конструкция совпадает с лейтмотивом и мономотивным образованием. Не будет сильным преувеличением сказать, что конструкция целого никогда не звучит, подобно незримому прарастению Гёте. Или: звучит единожды, в центральный момент целого. Неизменно и узнаваемо в ней одно: самая общая композиция интервалов и направлений.

Конструкция целого не выступает сама по себе, но проясняется только в соотношениях своих многообразных модификаций. Кратчайшим образом смысл и цель музыкальной первоидеи в Четвертой отчетливо проступают в теме побочной партии: разбросанные мотивы собираются в поступенную и долго нисходящую кантилену, мотив секунды пролонгируется до гаммы. Затем, в разработке, обратное — дробление, рассечение, секунда «сворачивается» в репетицию тона. Повторные «атомизации» и соединения дают каждый раз другой масштаб и последовательность элементов. И только в конечном пункте, у последней цели симфонии проясняется главная цель Четвертой — не пролонгация узкоинтервального и узкообъемного, не «выпрямление» криволинейного, но примирение всех импульсов в равновесии кругового симметричного движения, когда интервалы и направления уже не имеют никакого значения. Таково движение в финальном группеттообразном орнаменте на тонике E-dur (*e-fis-dis-fis-e-fis*): в нем встречаются и примиряются исходные *fis* и *es/dis*, и с ними — исходные же широкоинтервальные объемы движения оборачиваются терцией. В финальном орнаменте — образ вечности, как в знаке группетто — символ бесконечности.

Четвертая симфония обладает редкой подлинно симфонической прочностью. Музыкальная первоидея присутствует в каждый момент целого, как у Бетховена, как у Брамса. Широкоинтервальный орнаментальный каркас вокруг восходящих малых секунд выдерживает трудное долгое испытание: он сжимается до репетиции тона и растягивается до прямой (гаммообразной) кантилены, в многообразных стадиях этих

процессов элементы конструкции меняются местами и ролями. В интервальной конструкции Четвертой действуют противоположные импульсы созидания и разрушения, вовне и вовнутрь, последовательно и одновременно.

Если ближайших «родственников» любой симфонии можно и нужно опознать не по «настроениям» или музыкально-поэтическим образам, даже не по жанровому облику тем, а по музыкальной первоидее и вектору ее развития, то Четвертую Нильсена узнаём, как ни странно, в Первой Бетховена и Первой Брамса, и еще в Четвертой Сибелиуса. В связи с последней симфонией, кстати, разрешается загадка, или, вернее, «недо-разумение» тритона, идею которого Нильсен явно «подслушал» в начале Четвертой Сибелиуса (1911), но изложил ее, как обычно, по-своему, сознательно избегая какого-либо внешнего сходства, будто вынул тритоновый остов из рассеивающего *Adagio* Сибелиуса и поместил в энергичное беспокойное *Allegro*. Тритон — пространство, в котором и вокруг которого движутся прочие, более существенные элементы, и это пространство «искривлено»; его выпрямление — одна из задач симфонического развития, и одна из конечных целей формы — исправление деформации тритона (или разрешение) в квинте, кварте и, особенно, терции. Интервал — это процесс, и тритон наиболее очевидно выражает идею движущегося или развивающегося (и развивающего) интервала. В ясной перспективе музыкальной формы развиваются и проявляются смыслы не одних только интервалов, но и абсолютных высот. Так, вершина тритона (*es*), которую трудно было сдвинуть с места или обойти, будет наконец «исправлена» и «превышена» финальной тоникой E-dur. Тогда вследствие работы с интервалом возникает тональность как процесс, то есть движущаяся тональность (*progressive tonality*). И, кстати, только в перспективе формы устанавливается мелодическая конфигурация трезвучия или его обращений в качестве рельефной мелодии (не *remplissage* с эффектом шума, как в первом такте); ни в одной другой симфонии Нильсен так старательно не избегает трезвучия в самом начале, приберегая его для узловых точек целого.

Четвертая симфония — уникальный случай в творчестве Нильсена. Другой такой симфонии нет, потому как в ней одной исходный пункт — хаос, брожение, развитие, в ней одной общее выше частного, разорванное выше связанного, иначе говоря, подлинное тематическое становление, в котором ставшее (тема) — не начало, но конец пути. Решающим было понимание функции и содержания первого *Allegro*, движущегося, разработочного по своей сути и потому противоположного финальному *Allegro*. Как раз на тон финала сбиваются первые части первых трех сим-

фоний (очевидно, под влиянием «карнавальных» *allegri* Юхана Свенсена). Шестая симфония — сознательный отказ от большого симфонического цикла, в роде задания на четыре разных интермеццо. Пятая, как ни странно, начинается своего рода микстом финального и скерцозного движения и напоминает симфоническую поэму. Обе поздние симфонии Нильсена с их «не-симфоничными» началами явно свидетельствуют о растерянности композитора, на обеих печать кризисного состояния жанра. И обе возвращаются на пути ранних предшественниц.

Значение Пятой симфонии как вершинной в творчестве Нильсена неоправданно преувеличено. Тому виной, конечно, пресловутый «эпизод нашествия» и слова, как всегда, «самого композитора»: «Труднейшая задача, которую когда-либо перед собой ставил»; сочинение «занимало меня как еще ничто не занимало из написанного до сих пор»¹¹. Но у подлинного композитора-симфониста по-другому не бывает: каждая следующая симфония как первая, она же последняя.

Конечно, Четвертая симфония кажется завершением большого периода творчества. Но это завершение чего-то, у чего нет настоящего начала. Четвертая возвышается диковинной глыбой среди симфоний Нильсена.

Литература:

1. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с франц. В. А. Флеровой. М.: Канон-Пресс, 1998. 384 с.
2. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Огиз — Гос. муз. изд., 1931. 304 с.
3. Шёнберг А. Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии // А. Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 212–221.
4. Carl Nielsens Breve. København: Gyldendal, 1954. 275 s.
5. Røllum-Larsen C. Forord / Preface // Carl Nielsen–Vaerker, Series II, № 4. Copenhagen: Carl Nielsen Udgiven / Det Kongelige Bibliotek, 2000. S. XI–XXVI.
6. Service T. Symphony guide: Nielsen's Fourth. [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/mar/04/symphony-guide-nielsen-fourth-tom-service> (дата обращения 29.06.2016).
7. Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid. Del 3. Stockholm: Norstedts, 1991. 589 s.

¹¹ Carl Nielsen Breve. København: Gyldendal, 1954. S. 201, 211.