

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.021

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.232-242

В. И. НИЛОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии Карла Нильсена

Датский композитор Карл Нильсен – единственный европейский симфонист первой половины XX века, имевший крестьянский менталитет. Находясь в гуще эстетических и технических перемен конца XIX начала XX века и будучи оппозиционно настроенным как по отношению к романтизму, так и по отношению к искусству *Fin de siècle*, он имел собственное представление о том, что может выражать музыка и что есть альфа и омега музыки. В статье исследуется реализация барочной типологической модели басса-остинато в Пятой симфонии. В описании и методе анализа данной модели симфонии Нильсена автор опирается на исследование И. В. Алексеевой – представителя влиятельной отечественной научной школы, возглавляемой Л. Н. Шаймухаметовой. В статье использованы материалы эпистолярия Нильсена к разным адресатам, а также отечественные и зарубежные источники, имеющие отношение к оценке Пятой симфонии Нильсена.

Ключевые слова: Карл Нильсен, Анна-Мария Нильсен, Пятая симфония, типологическая модель басса-остинато, семантика, барокко, органум.

Для цитирования / For citation: Нилова В. И. Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии Карла Нильсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 232–242. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.232-242.

© Нилова В. И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

VERA I. NILOVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Typological Model of the Basso Ostinato in Carl Nielsen's Fifth Symphony

Danish composer Carl Nielsen was the only European symphonist from the first half of the 20th century to be endowed with a peasant mentality. Being active in the midst of the aesthetical and technical changes of the late 19th and early 20th centuries and being opposed both to Romanticism and to the art of the fin de siècle, he possessed his own perception of what music can express and what is the Alpha and Omega of music. The article researches the realization of the baroque typical model of the basso ostinato in the Fifth Symphony. In the description and method of analysis of the present model of Nielsen's symphony, the author bases herself on the research



of Irina Alexeyeva, a representative of the influential Russian musicological school of Professor Liudmila Shaymukhametova. The article makes use of materials of Nielsen's epistolary to various addressees, as well as sources in Russia and other countries having to do with evaluation of Nielsen's Fifth Symphony.

Keywords: Carl Nielsen, Anna-Maria Nielsen, Fifth Symphony, the typological model of the basso ostinato, semantics, baroque, organum.

© Vera I. Nilova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Премьера Пятой симфонии Карла Нильсена состоялась в Копенгагене в Musikforeningen (Музыкальное общество) 24 января 1922 года под руководством самого композитора. В день премьеры Аксель Кьерульф¹ взял у Нильсена интервью для газеты «Politiken». В нём Нильсен рассказал, что в отличие от трёх предыдущих симфоний, его новая симфония не имеет названия: «Моя Первая симфония тоже не имела названия. Но потом появились “Четыре темперамента”, “Sinfonia espansiva” и “Неугасимое”. На самом деле это просто разные названия для одного и того же, что музыка в итоге может выражать, – покой в противоположность движению» [12, p. 10].

Пятая симфония относится к числу часто исполняемых сочинений Нильсена, но её место в симфоническом наследии композитора² и принадлежность к стилевым направлениям музыки XX века всё ещё находятся в положении неопределённости. Данная статья имеет целью представить Пятую симфонию Нильсена в единстве содержания и техники с привлечением эпистолярных источников, проясняющих взгляды композитора на симфонию и на музыкальное искусство в целом.

Время страданий и боли

Нильсен начал работу над Пятой симфонией в октябре 1920 года³. Годом ранее он и его жена Анна-Мария подали в пре-

фектуру документы на расторжение брака. Незадолго до этого события 24 августа 1919 года Анна-Мария Нильсен написала пространное послание композитору. В нём она сообщала, что с 1914 года жила «в состоянии полуапатетической анестезии», что самые счастливые моменты в её жизни были в Париже и в Италии⁴. Счастье настолько много значило для неё, что коллапс практически её парализовал [9, p. 462]. О состоянии Нильсена накануне подачи заявления в префектуру известно из его письма к младшей дочери Анне-Марии и её мужу: «Мне трудно тебе писать. Я заставляю себя, потому что предпочёл бы заползти в логово и впасть в спячку от всего, особенно от себя» [Ibid.].

После почти 30 лет брака Нильсен признался в том, что Анна-Мария потеряла к нему доверие, но «она единственный на этой земле человек, которого он действительно очень “любит”» [Ibid., p. 463]. «Вы наверняка можете понять, что мне сейчас очень тяжело, – писал Нильсен дочери и зятю. – Я буквально не мог говорить» [Ibid.].

После развода Нильсен и Анна-Мария продолжали общаться и переписываться. Уже в годы работы над Пятой симфонией Нильсен написал Брору Бекману⁵, что и он, и Мария уже много лет несчастливы, а вина за случившееся лежит только на нём. Бывшие супруги всё же остались друзьями, они виделись друг с другом,

а Нильсен продолжал надеяться на то, что «на душе Марии станет легче, и тогда всё будет “хорошо”, потому что «я люблю её больше, чем кого-либо на этой земле» [Ibid., p. 496].

В марте 1921 года, когда I часть Симфонии была готова, Нильсен почувствовал, что работать ему становится всё труднее. О своём состоянии он написал Анне Марии: «...у меня довольно сильное чувство, что мои прежние способности вот-вот оставят меня. Я, как обычно, постараюсь набраться сил у Себастьяна Баха, но вероятно и этому приходит конец» [Ibid., p. 497]. Со своим близким учеником Торвальдом Агором⁶ Нильсен был более сдержан и предпочёл выразить эмоции и чувства в форме философского рассуждения: «...жизнь в целом, всё, что происходит вокруг нас, даже образ мыслей и чувств самых жалких негодяев, можно как-то объяснить как нечто исходящее от Иисуса Христа» [Ibid., p. 495]. Но его мучил вопрос: «...что будет с человеком, который живёт тёмной, хаотичной духовной жизнью и ни в чём не может найти смысла?»⁷ [9, p. 495].

Откровения Нильсена были вызваны потребностью «выразить то, что чувствуешь», то, что «побуждает человека искать понятные другим и допустимые для него самого слова и поступки» [Ibid., p. 622]. Изжить эмоции, «свести на “нет”, передать другому, помогают «эмоциональные действия» [Ibid., p. 623]. Такими эмоциональными действиями у Нильсена было сочинение музыки.

В перерыве между частями Пятой симфонии Нильсен написал кантату «Весна на Фюне»⁸. Композитор, уроженец острова Фюн, напомнил Агору о роли детства в жизни человека: «Всё, что мы думаем, чувствуем, надеемся и желаем в нашей внутренней жизни, обусловлено и окрашено тем, что мы узнали

в детстве и что произвело на нас самое сильное впечатление»⁹.

Работа над Пятой симфонией проходила трудно. В письме Вере Михаэлсен Нильсен писал: «Что ж, теперь вы, можете быть, подумаете, что моя новая симфония закончена, но нет! Это самая трудная задача, которую я до сих пор ставил перед собой, и поэтому она продвигается медленно» [Ibid., p. 520].

Нильсен считал вторую часть симфонии «исключительно» трудной для исполнения, поэтому он обратился к Йоханнесу Нильсену¹⁰ с просьбой дать в день премьеры симфонии спектакль, чтобы привлечь к исполнению симфонии некоторых оркестрантов [Ibid., pp. 520–521].

Музыка = жизнь = дикая охота

Из пяти симфоний Карла Нильсена только Первая и Пятая не имеют названий. Вторая, Третья, Четвёртая и Шестая симфонии названия имеют, но указание на родовую (жанровую) принадлежность произведений остаётся, что и закреплено в Каталоге произведений Карла Нильсена (CNW)¹¹. В названиях двух симфоний – Третьей (*Sinfonia espansiva*) и Шестой (*Sinfonia semplice*) – продублировано название жанра. Для Нильсена была важна верность «принципу и идее»¹² жанра симфонии. Его «форма осознания прошлого и связей с ним» [2, с. 299] не предполагала разрыва с традицией.

В отечественной историографии вопрос о смысле и функции названий у Нильсена подробно освещён в статье М. П. Мищенко о Четвёртой симфонии («*Det uudslykkelig*») [3]. Кроме предисловия к Симфонии смысл названия сам Нильсен разъяснил в письме к нидерландскому композитору, пианисту и дирижёру Юлиусу Рёнтгену: «Название *Det uudslykkelig* нужно понимать следующим образом: название – это не программа,

а указатель, указывающий на сферу самой музыки» [9, р. 469]. «Музыка должна выражать самые элементарные силы, которые проявляются между людьми, животными и даже растениями, – писал Нильсен. – Мы могли бы сказать: если бы весь мир был уничтожен огнём, наводнением, вулканами и т. д. и все живые существа были бы уничтожены и мертвы, тогда Природа всё равно начала бы новую жизнь и утвердилась бы с самыми сильными и лучшими силами, которые только можно найти в ней самой. Вскоре появятся растения, и будут слышны и видны спаривания и клёкот птиц, наряду с чаяниями и желаниями людей. Именно эти силы Неугасимы, и я стремился представить их» [Ibid.].

Более лаконично о том, что такое музыка, Нильсен высказался в письме к Юлиусу Рабе: «Музыка – это жизнь». В понимании Нильсена синонимом жизни был конфликт: «...конфликт – это Жизнь. Конфликт с людьми и мнениями, борьба со своим материалом, конфликт и борьба с самим собой. А что дальше? Что ж, тогда происходит что-то, что распространяется дальше, сначала сильным рывком, а затем слабой дрожью, пока мир снова не потребует нащупать свой собственный пульс и будет скорее реветь от боли, чем жить» [Ibid., р. 455].

Эту максиму композитор сформулировал в период сочинения Пятой симфонии, но отправной точкой размышлений, предшествовавших работе над Пятой симфонией, стало его эссе «Слово, музыка и программная музыка» (1909). Эссе начинается описанием картины идущего ранним утром по свежевспаханному полю крестьянина, нашедшего в земле «диковинной формы камень» и несущего этот камень домой, в сад к другим «причудливым камням» [5, с. 47]. Такое описание нетипично для эссе проблемного характера, в котором излагаются взгляды

композитора на специфику музыки. Похожее начальное описание есть в эссе «Датские песни». Эти описания, а также эссе «Песнь острова Фюн» идентифицируют Нильсена как единственного европейского симфониста XX века с крестьянским менталитетом. Финн Матиассен, исследовавший отношение Нильсена к философии, обратил внимание на то, что датское общество отличалось от других европейских обществ тем, что «социальная экономика и благосостояние страны в целом зависели от сельского хозяйства» [11, р. 65]. Нильсен приехал из датской деревни, «его образование не выходило за рамки деревенской школы с соломенной крышей, и на протяжении всей своей жизни он стремился расширить свой кругозор, не в последнюю очередь благодаря увлечённому чтению философской литературы» [Ibid., р. 67]. Модная интеллектуальная идеология *fin-de-siecle* с её пессимизмом, мистицизмом, ностальгией, возвращением *l'art pur l'art* и «эзотерическими сектами» не интересовала Нильсена [Ibid.]. Он предпочитал чтение древних философов, особенно Платона и его «Государство».

Для Нильсена актуальным был вопрос истоков искусства: «...опасно, если искусство забывает свои истоки и становится искусственным. Конечно, в этом случае у него ещё меньше времени на то, чтобы расточать краски и ароматы, и оно должно увянуть и умереть, как срезанные цветы или скошенная трава на лугу. Чтобы вполне это осознать, мы должны время от времени обращаться к элементарно простому» [5, с. 65]. Эти слова Нильсен написал в 1922 году, когда работал над Пятой симфонией.

В тот же период времени в письме к своему ученику Брору Бекману Нильсен согласился с ним в том, что «жизнь – это дикая охота. Для меня всё в мире становится всё более непонятным.

Не из-за недовольства. Но из-за особенно мрачного чувства тревоги, что ничего не зафиксировано и что мы, следовательно, живём и работаем совершенно напрасно. Если цель так же неопределённая, как и путь к ней, тогда всё утрачено, и тогда лучше всего будет закутаться в большой спальник и накрыть голову» [9, p. 513].

Смысловая организация темы бассо-остинато в Чаконе Нильсена

В 1916–1917-х годах Нильсен работал над Чаконой для фортепиано. Из письма композитора к старшей дочери Ирмелин известно, что Нильсен считал формы пассакалии и чаконны более или менее одинаковыми, так как обе основаны на теме, проходящей в басу и многократно варьируемой. А. Швейцер, называвший пассакалью той же чаконой¹³, указал на существенную разницу между Чаконой из Второй партиты для скрипки соло и Пассакальей для органа И. С. Баха. В Чаконе Нильсена (как и в Пассакалье Баха) в восьмитактовой теме акцентируются сильные доли, в ней сохранён характерный для восьмитактовых тем пассакальи и чаконны размер $\frac{3}{4}$. Реплика *Tempo giusto* предписывает строгость метроритма без каких-либо отклонений в соответствии с характером музыкального материала.

Смысловая организация бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко исследована И. В. Алексеевой на основе метода семантического анализа музыкальной темы, разработанного Л. Шаймухаметовой¹⁴: «В связи с предложенной автором техникой анализа устойчивые интонационные обороты рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики и способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) из одного

контекста в другой, образуя интонационно-лексический словарь авторского композиторского текста, стиля или эпохи» [1, с. 8–9]. Результаты применения метода семантического анализа темы Чаконы подтверждают связь её линейного типа изложения с традиционными диатоническими ладомелодическими оборотами. Преобладающее восходящее движение сегментов темы известно как риторическая фигура *anabasis*. На средневековый исток темы Чаконы указывает не только употребление Нильсеном сегментов модусной ритмики, но и использование сегмента пятого модуса в начале темы Чаконы. В григорианских распевах в случае их ритмизации пятый модус использовался преимущественно в теноре. В Чаконе Нильсена сегмент пятого модуса звучит в диапазоне большой октавы и помещён в начало нижнего пласта, а сам остинатный бас, как и у Баха, является одновременно и облигатным голосом.

Нильсен не был сторонником «музыки в так называемом “старинном стиле”», или подражания «способу выражения старых мастеров» [5, с. 72–73]. В период сочинения Пятой симфонии он писал Туре Рангстрёму: «По-моему я предвижу новый тип музыкального поколения, которое будет заимствовать из источников не как воришки, а как открытые и бесстрашные художники, считающие всё, что есть и было, своим естественным достоянием» [9, p. 470]. Для самого Нильсена такой момент уже наступил. В цитированном выше письме Ирмелин композитор сообщал, что его «очень забавляет дать волю своей фантазии» в пределах фиксированной структуры: 8 тактов, размер $\frac{3}{4}$ и сдержанный темп. Нильсен напомнил Ирмелин о Чаконе для скрипки соло И. С. Баха и добавил: «Если бы только я мог дотянуться до него моей [Чаконой] для фортепиано!!» [Ibid.].

Нильсен был убеждён в том, что раньше всего «глубокое музыкальное чувство пробуждается в интервале [5, с. 70–71]: «Здесь мы имеем нечто почтенное и, однако, вечно живое, то, что нам дано любить и почитать. Интервал должен быть для нашего искусства тем же, чем были зерно, хлеб и святые источники для ветхозаветных обитателей Востока – тем, чем мы живы, что даёт нам силы и желание заниматься музыкой» [там же, с. 70]. В качестве интервала, способного «удивлять и заново радовать нас» Нильсен привёл в пример кукование кукушки, которая кукует не на одном звуке, а на двух в объёме малой или большой терции [там же, с. 71]. Называя интервал и ритм «прародителями музыки», «Адамом и Евой», Нильсен усматривал изменение существующего положения вещей «не через возвращение к музыке старых эпох и стилей, а постоянно указывая на то простейшее, что таковым и остаётся и что каждый может уловить, начать с него и развить дальше» [там же, с. 82].

Метод семантического анализа и понимание важности интервала для Нильсена помогают уточнить смысловое содержание басса-остинато и над-остинатного пласта Чаконны. Для Нильсена «мелодический скачок на терцию следует принимать как дар Божий, скачок на кварту считать воодушевлением и на квинту – величайшим счастьем» [там же, с. 72]. Чакона начинается восходящим скачком на кварту, но вопреки ожиданию за скачком не следует его нисходящее заполнение. Мелодическая линия поступенно движется вверх и, достигая дорийской сексты, поступенно спускается вниз, симметрично восходящему движению в объёме терции $g-b$. Начальный «воодушевляющий» скачок на кварту даёт импульс дальнейшему мелодическому развёртыванию в виде волны,

спад которой завершается не начальным тоном d (в этом случае была бы точная симметрия), а нисходящим скачком на квинту ($g-c$): от «воодушевления» к «величайшему счастью». Над-остинатный пласт также начинается скачком на кварту, так же встречаются терции, а преобладающим движением является *catabasis*. Завершается Чакона наложением *D dur*'-ных трезвучий в разных регистрах. Вопрос, были ли «этажи» терций символом «дара Божьего», остаётся риторическим.

Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии

Трактовка И. В. Алексеевой типологической модели *basso ostinato* как «универсального феномена в родовой общности ряда инструментальных жанров барокко» [1, с. 4] и выводы, сделанные ею, открывают перспективу изучения данной модели в разных жанрах музыки композиторов XX века. Такая перспектива может быть результативной при условии, если исследование произведений, не относящихся к родовой общности *basso ostinato*, будет опираться на типологические признаки «инвариантной иерархически организованной модели *basso ostinato* жанров» [там же, с. 16]. Опыт использования этой модели у Нильсена был в Чаконе, а в год её завершения Нильсен написал Тему и вариации для фортепиано. Своё отношение к вариационной технике Нильсен высказал Юлиусу Рёнтгену¹⁵ в письме, написанном после начала работы над Пятой симфонией. В декабре 1920 года Нильсен в качестве рождественского подарка получил от Рёнтгена Вариации для фортепиано и 23 декабря ответил ему: «Я восхищаюсь строгостью, с которой варьируется тема, что для меня является единственно правильным применением вариационной формы, так как её использовали Бах в Гольдберг-вариациях, Бетховен и Брамс.

Такое произведение, как “Симфонические этюды” Шумана на самом деле не является вариациями. Это просто вольная фантазия на тему, как это делает Регер в своих прекрасных вариациях на тему Баха и других подобных произведениях. У вас мы не теряем тему ни на мгновение, и это делает большое разнообразие вариаций ещё более восхитительным. [9, p. 488].

В оценке Вариаций Рёнтгена очевидны приоритеты самого Нильсена как в отношении определённости мелодии (и наличия самой мелодии), так и техники её развития (варьирование, не приводящее к исчезновению самой темы). Также примечателен пассаж относительно рационального контроля за развитием темы. Ранее, в феврале 1919 года Нильсен уже высказался подобным образом по поводу Пятого Бранденбургского концерта И. С. Баха: «Идея состоит в том, что басовая линия должна обеспечивать активный противовес повсюду, как скелет под- или внутри плоти и крови трёх лирически поющих голосов»¹⁶ [Ibid., p. 456–457].

Симфония начинается малотерцовой пульсацией альтов. Функция материала становится понятной после вступления двух фаготов в диапазоне $f-g^1$. Это – над-остинатный пласт, основанный на формуле колебательного движения терций и относящийся к числу типизированных формул остинато концертного тематизма барокко. Выбор тембра фагота для нижнего пласта апеллирует к ансамблевой музыке барокко, в которой функция дублирования остинатного баса нередко поручалась фаготу [1, с. 152]. Исток нижнего пласта уходит в двухголосие свободного органа. Склад двухголосия выдержан строго: нота-против-ноты. Избегание акцентов на сильных долях придаёт ему сходство с *cantus planus*. Голоса то расходятся, то сходятся, широко используется противоположное движение. Всё это указывает на вокаль-

но-хоровые жанры церковной традиции как источник этимологии семантических фигур в Пятой симфонии. Результирующую вертикаль образуют терции, кварты, квинты, сексты, септимы, децимы. Четырёхтактовый симметрично организованный двухголосный распев использует лексику узнаваемых семантических фигур *catabasis* и *anabasis*.

Модификация нижнего тематического пласта начинается настойчиво и многократно утверждаемой квинтой, в результате чего расширяется синтаксический масштаб остинатного пласта. Саморазвитие остинатного пласта приводит к накоплению внутритематического контраста (последовательности лексически нейтральных интонаций и фигуры *passus duriusculus*). В результате вся тематическая структура завершается шквалом нисходящего движения (чередование тонов и полутонов) на резко контрастной динамике (*ff* после *ppp*) и сопровождается ритмическим дроблением (шестнадцатые вместо прежних половинных и четвертных длительностей). В момент начала нисходящего движения прежде неизменный над-остинатный пласт прекращает своё движение. Восстановление прежнего пульса происходит на органном пункте фагота, после чего единая линия остинатного пласта дробится на отдельные лексемы, подвергающиеся темброво-регистровому варьированию (валторны, флейты, кларнететы). В момент завершения диалога остинатного и над-остинатного пластов в музыкальное развитие вторгаются тарелки. Образуется структурный блок, в основу которого положена типологическая модель бассо-остинато, реализуемая тремя тембровыми группами (струнные, духовые и ударные инструменты). Из этой структуры (42 такта) вырастает вся последующая музыка Пятой симфонии



с конфликтом тематизма и тембров и вариационным развитием лексем оstinатного и над-остинатного пластов.

Развитие оstinатного пласта осуществляется двумя способами. В первом случае сохраняется его тембр и конфигурация. Оstinатный пласт проходит через все части симфонии, образуя тематические арки, одновременно подвергаясь «давлению» изменяющегося контекста. При втором способе меняется тембр, а мелодические линии многоголосной фактуры образуются в результате комбинирования лексем с определённым набором интервалов из оstinатного пласта. Этот способ позволяет создавать темы, обладающие качеством мелодической новизны, что является необходимым для жанра симфонии. Такова вторая тема¹⁷, в которой оstinатный пласт расслаивается на линию с преобладанием квартовых и квинтовых восходящих ходов (виолончели) и линию с преобладанием терцовых ходов в сочетании с волнообразным движением как объединением фигур *catabasis* и *anabasis* (первые скрипки). Начинаясь со слабой доли линия первых скрипок содержит начальный мотив, мелодический и ритмический контур которой идентичен попевке, типичной для стилистики перотиновской школы. Аналогичная техника лежит в основе других «новых» тем симфонии: второго раздела I части (*Adagio non troppo*), первого (*Allegro*) и второго (*Andante un poco tranquillo*) разделов II части Симфонии. Этот способ, как и вышеописанный первый способ развития оstinатного пласта, рождает тематические (интервальные) арки и тем самым сближает технику Нильсена с техникой И. С. Баха. Нильсен, как и Бах, мыслит «структурно-полифонически» (М. Друскин), музыкальное развёртывание в симфонии, как и в пассажах Баха, осуществляется и в горизон-

тальном, и в вертикальном измерениях.

Типологические признаки модели бассо-остинато в Пятой симфонии представлены уровнями, описанными Алексеевой [1, с. 16]. Как и в музыке барокко, у Нильсена «универсальная модель претерпевает многочисленные преобразования и более устойчивые трансформации, демонстрирующие процессы смыслового и текстового формирования в инструментальной музыке», и в этих процессах участвуют как сами стороны оппозиции (тема и над-остинатный пласт), так и собственно система их взаимодействия в типологической модели» [там же, с. 16–17]. В результате типологическая модель бассо-остинатных жанров оказывается в ситуации «жанр в жанре», «текст в тексте», а логика преобразования нижнего и над-остинатного пластов диктуется особенностями жанра симфонии. Этой логике не противоречат выявленные Алексеевой закономерности развёртывания тематических пластов, таких как «стадия актуализации “забытого” в результате внутритекстовых преобразований семантического статуса темы» нижнего пласта и «индивидуализация» тематизма над-остинатного пласта [там же, с. 267].

Типологическая модель бассо-остинато в Пятой симфонии отразила тот же процесс формирования типологии инструментального тематизма, который происходил в эпоху барокко: «вокально-хоровое → инструментальное, церковное → светское» [там же, с. 269]. «Соучастие» в этом процессе обеспечило Нильсену-композитору, для которого была важны все «центральные области семантики человеческой жизни», – и место в музыке XX века, и богатое поле референции¹⁸.

До и после премьеры

За несколько дней до премьеры Пятой симфонии композитор писал Юлиусу и

Сигурд Рабе: «Думаю, я добился приблизительно того, к чему стремился»¹⁹. На репетиции и премьере Пятой симфонии присутствовал Виктор Бендикс²⁰: «Я ушёл с вашей воскресной репетиции 5-й симфонии ошеломлённый и раздосадованный. Вчера вечером я ушёл с концерта и разглагольствовал и бредил этой кино-симфонией. Это вредная для здоровья траншейная музыка, это наглое мошенничество, сжатый кулак перед лицом беззащитной, снобистской, возбуждённой большой публики, людской массы, которая с любовью облизывает руку, окрашенную кровью из собственного носа. Твоя музыка не давала мне уснуть. Я всё ещё хочу услышать её снова. Я ненавижу её, но она держит меня в плену» [9, p. 522].

Шок от услышанного сменился попыткой спокойно рассуждать: «Я вижу уникальную свободу действий в самых разнообразных художественных формах, мастерство, дарованное сочетанием стальной воли и редких природных даров. И я вижу в твоём стремлении к высоким вершинам и глубоким безднам необходимое противостояние нашему до сих пор излишне женственному и недалёкому датскому искусству» [Ibid.]. Слова Бендикса ранили Нильсена, он ответил, что хочет понять друга, иначе он не сможет понять себя [Ibid., p. 523].

Пятой симфонии уже почти 100 лет. Но её глубинные смыслы исследованы не до конца, и её истинная оценка ещё впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аксель Кьерульф (Axel Kjerulf, 1884–1964) – датский композитор.

² Показательна позиция М. П. Мищенко [4, с. 37].

³ Целиком симфония была завершена 15 января 1922 года.

⁴ Нильсен познакомился со своей будущей женой в Париже, и 20 марта 1891 года они там же поженились. 10 мая того же года во Флоренции состоялась свадебная церемония.

⁵ Брор Бекман (Brog Beckman, 1866–1929) – шведский композитор, друг Нильсена.

⁶ Торвальд Агор (Thorvald Aagard, 1877–1937).

⁷ Возможно, ответ на этот вопрос он искал в христианской литературе. К тому времени Нильсен прочитал четыре Евангелия, а Евангелие от Матфея прочитал несколько раз, после чего начал читать Деяния святых Апостолов.

⁸ Закончена 30 августа 1921 года.

⁹ Письмо от 27 февраля 1921 года. Здесь возникает вопрос, который требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки данного исследования: какое влияние оказала эта кантата на концепцию Пятой симфонии, имея в виду её вторую часть и завершение симфонии тональностью с тремя бемолями (Es dur, символ Троицы).

¹⁰ Йоханнес Нильсен (Johannes Nielsen, 1870–1935) – директор Королевского театра в Копенгагене в 1914–1922 годах.

¹¹ Catalog of Carl Nielsen's Works. URL: //http://www5.kb.dk/dcm/cnw/navigation.xq (дата обращения: 15.01. 2021).

¹² Этими словами Дальхауз охарактеризовал отношение Брамса к сонатной форме («верен не схеме, а принципу и идее»). Брамс «противился распаду формы, который виделся ему не в симфонических поэмах Листа, а в эстетических взглядах – “общепринятой” склонности к программности» [2, с. 301].

¹³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика XXI, 2002. С. 279.



¹⁴ Об отечественной музыкально-семантической традиции и её оригинальности и независимости от американской традиции топик-анализа и от западноевропейских аналогов см.: [7, с. 26].

¹⁵ Юлиус Рёнтген (Julius Röntgen, 1855–1932) – нидерландский композитор, фольклорист, дирижёр, пианист и педагог.

¹⁶ Письмо Анне Шютте от 7 февраля 1919 года.

¹⁷ Она начинается от цифры 4.

¹⁸ Об обеднении поля референции в «новой музыке» см.: [8, с. 314].

¹⁹ Юлиус Рабе (Julius Rabe, 1890–1969) – шведский музыкальный критик, ученик Брора Бекмана. Сигурд Рабе (Sigurd Rabe, 1888–1981) – шведская пианистка и композитор.

²⁰ Виктор Бендикс (Victor Bendix, 1851–1926) – композитор, дирижёр и пианист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Гилем: Башкирская энциклопедия, 2013. 304 с.

2. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2019. 420 с. (Зарубежное музыковедение. Избранное).

3. Мищенко М. П. «Неугасимая», неповторимая // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). С. 28–37.

4. Нильсен К. О проблемах музыки // Карл Нильсен. Живая музыка / перевод, предисл. и примеч. М. П. Мищенко. СПб., 2005. С. 67–83.

5. Нильсен К. Слово, музыка и программная музыка // Карл Нильсен. Живая музыка / пер., предисл. и примеч. М. П. Мищенко. СПб., 2005. С. 47–65.

6. Старчеус М. С. Личность музыканта. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 848 с.

7. Ханнанов И. Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990–2000-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2008. № 2 (8). С. 18–28.

8. Ханнанов И. Д. Невербальная специфика музыки: монография. М.: Логос, 2019. 360 с.

9. Carl Nielsen. Selected Letters and Diaries / Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Vol. 57).

10. Gutsche-Miller S. The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer. Faculty of Music McGill University, Montreal. A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts (Musicology) August 2003. 23 p.

11. Mathiassen F. Music and Philosophy // Carl Nielsen Studies. Vol. 3 / Ed. By Niels Krabbe. Copenhagen, 2008, pp. 65–79.

12. Shy-Luen Chen. Carl Nielsen's Symphony no. 5 op. 50. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2011. 94 p.

Об авторе:

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени

А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**,
inverafox@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of West European Baroque Instrumental Music: Research]. Ufa: Gilem: Bashkirskaya entsiklopediya [Bashkir Encyclopedia], 2013. 304 p.
2. Dal'haus K. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Dahlhaus C. Selected Works on the History and Theory of Music]. Compilation, translation from German, afterword, comments by S. B. Naumovich. St. Petersburg: Publishing House of N. I. Novikov, 2019. 420 p. (Zarubezhnoge muzykovedenie. Izbrannoe [Musicology Outside of Russia. Selections]).
3. Mishchenko M. P. «Neugasimaya», nepovtorimaya [“The Inextinguishable,” the Inimitable]. *Opera musicologica*. 2016. No. 2 (28), pp. 28–37.
4. Nil'sen K. O problemakh muzyki [Nielsen C. On the Issues of Music]. *Karl Nil'sen. Zhivaya muzyka* [Carl Nielsen. Live Music]. Translation, foreword and notes by M. P. Mishchenko. St. Petersburg, 2005, pp. 67–83.
5. Nil'sen K. Slovo, muzyka i programmaya muzyka [The Word, Music and Program Music]. *Karl Nil'sen. Zhivaya muzyka* [Carl Nielsen. Live Music]. Translation, foreword and notes by M. P. Mishchenko. St. Petersburg, 2005, pp. 47–65.
6. Starcheus M. S. *Lichnost' muzykanta* [The Personality of the Musician]. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2012. 848 p.
7. Khannanov I. D. Muzykal'no-smyslovye aspekty v trudakh amerikanskikh i zapadnoevropeyskikh muzykovedov 1990–2000-kh godov [Aspects of Musical Meaning in the Works of American and Western-European Music Theorists of the 1990s and the 2000s]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2008. No. 2, pp. 18–28.
8. Khannanov I. D. *Neverbal'naya spetsifika muzyki: monografiya* [The Non-Verbal Specificity of Music: Monograph]. Moscow: Logos, 2019. 360 p.
9. *Carl Nielsen. Selected Letters and Diaries*. Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Vol. 57).
10. Gutsche-Miller S. *The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer*. Faculty of Music McGill University, Montreal. A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts (Musicology) August 2003. 23 p.
11. Mathiassen F. Music and Philosophy. *Carl Nielsen Studies*. Vol. 3 / Ed. By Niels Krabbe. Copenhagen, 2008, pp. 65–79.
12. Shy-Luen Chen. *Carl Nielsen's Symphony no. 5 op. 50*. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2011. 94 p.

About the author:

Vera I. Nilova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru

