

Рецепция Малера в украинском симфонизме

Традиция Г. Малера - важная составляющая «генетической формулы» украинского симфонизма. Время ее освоения украинскими композиторами – 70-е годы 20 столетия., когда центральное место в системе жанров украинской музыки заняла симфония¹. Именно в ней осуществлялись наиболее смелые прорывы в новую образность, лексику, новые формы. И ведущую роль в этом процессе обновления сыграла традиция **малеровского симфонизма**, наиболее ярко проявившись в творчестве ведущих украинских симфонистов – Евгения Станковича и Валентина Сильвестрова.

Первым украинским произведением с ярко выраженной рецепцией Малера была Симфониетта Станковича (1971), написанная им сразу после окончания консерватории (1970, класс Лятошинского). Сам Станкович на вопрос: «Что для тебя Малер, его значение для тебя?» – отвечает: «Очень большое. Мне нравится его дух. Я очень люблю Малера за свободу его творческой мысли: гуляет, как хочет. Он привнес в музыку полифоническое пение. У него <...> всё поет <...> пение всей фактуры. Даже не знаешь, где главный голос. Потом это стало основой Шенберга. Практически Шенберг тот же Малер, только с атональной подоплекой. Малер оказал влияние на многих композиторов, даже на тех, кто его отрицает. <...> У каждого из них есть Малер»².

Преимущественную линию Малер-Станкович ощущают и подчеркивают дирижеры. Вот Владимир Сиренко, возглавляющий Национальный симфонический оркестр Украины и в 2001-2002 исполнивший все симфонии Малера, говорит: «Работа над произведениями Станковича требует высочайшего напряжения от дирижера и оркестра – такого же, как работа над Малером, Шостаковичем. Там те же задачи, те же проблемы в построении формы»³.

Наиболее концентрированно малеровское проявилось в «Dictum'e» Станковича (1987). Это грандиозное (11 частей attacca, полтора часа звучания) симфоническое послание, где «простор» души совмещается с пространством Вселенной, где трагическое напряжение достигает разрушительной мощи Апокалипсиса, а обретенный свет равносителен прозреванию вечности. «Циклопичность» «Dictum'a», его концепционная разветвленность, многопроблемность, – во всем этом ощутим Малер.⁴

Тем показательнее, что уже в самом первом симфоническом опусе Станковича – трехчастной Симфониетте – прозвучала заявка на малеровский концепционный симфонизм. Здесь

¹ В 1950-е-60-е гг. такой жанровой доминантой была в украинской музыке опера.

² О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. К, 2012, с.130.

³ Там же, с. 218-219.

⁴ Подробно о «Dictum'e» см. Елена Зинькевич. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород, «Лири», 2002, с.133 -159.

Малер явлен *внешне* малозаметно, но в действительности – на самых разных уровнях: драматургии, формы, тематизма, тембровых решений.

Симфониетта – одно из первых на Украине произведений, где формирование художественной концепции осуществлено в условиях “игры стилями” (что обозначено и в авторском подзаголовке – *In modo collage*)⁵. Иностилевые включения проявляются в разных формах (цитирование, аллюзии, стилизация) и широком диапазоне (Бах, Бетховен, Малер, Прокофьев). Главный образ произведения, проявленный через призму стиля Прокофьева, – Юность. Уверенной и победной предстает она в первой части, в лирическом освещении – в во второй. Но финал (третья часть), начавшись в задорно-игровом плане неожиданно переключается в сферу острого драматизма, напоминая об иных – трагических ликах жизни.

Этот важный драматургический момент выделен резким стилевым переключением с quasi-Прокофьева на quasi-Малера. Модель псевдоцитаты — траурный марш первой части III симфонии Малера. Общее: жанр, ламентозное использование тромбона, фактурное расслоение ткани на солирующий голос и сопровождение с характерной ритмической фигурой траурного шествия. В ритмо-интонационном рельефе темы Станковича воспроизведены характерные особенности фунебрального тематизма духовых в марше Малера: широкие интервальные взлеты (интонационно обостренные у Станковича⁶), ямбические восходящие возгласы с последующим секундовым вздохом, триольные ритмические группы. Станкович сгустил трагическую окраску, переведя свой марш в *b-moll* (у Малера — *d-moll*). (см. нотный пример ниже).

Скорбное соло тромбона и траурное шествие — тот новый уровень образности, после которого невозможно возвращение в сферу безоблачно-радостного приятия жизни. Поэтому в репризе финала отсутствует открывавшая его скерцозная тема. Эмоционально-образной доминантой здесь остаются стенания меди.

Тема тромбона, введенная в Симфониетту как аллюзия к Малеру, постепенно начинает вести себя как авторская тема: переводится Станковичем в иное жанровое русло (начиная с ц.11): из марша – в плач. Процесс интонационного обновления воздействует и на форму, разрушая ее структурные границы, придавая ей разработочный характер и соединяя в единое построение. В непрерывное тематическое развертывание вовлекаются все голоса партитуры (см. ц.13 и далее): интонации плача прорастают в партиях фаготов, гобоев, валторн, флейт, кларнетов, скрипок. Все вместе, начиная со смещения зоны конфликта в финал, – тенденция к «открытой форме» (И.Барсова) – несомненное воплощение драматургических «уроков» Малера⁷.

⁵ Партитура: К., Музична Україна, 1976. Двойной состав.

⁶ У Малера – фанфара труб в объеме октавы, у Станковича – взлеты на дециму, ундециму и уменьшенную ундециму.

⁷ Подробнее о Симфониетте Станковича см. Елена Зинькевич. «Дразнить гусей» по-прокофьевски: симфонические дебюты В.Сильвестрова и Е.Станковича. // С.С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения: письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016.

Станкович

Lento

Малер

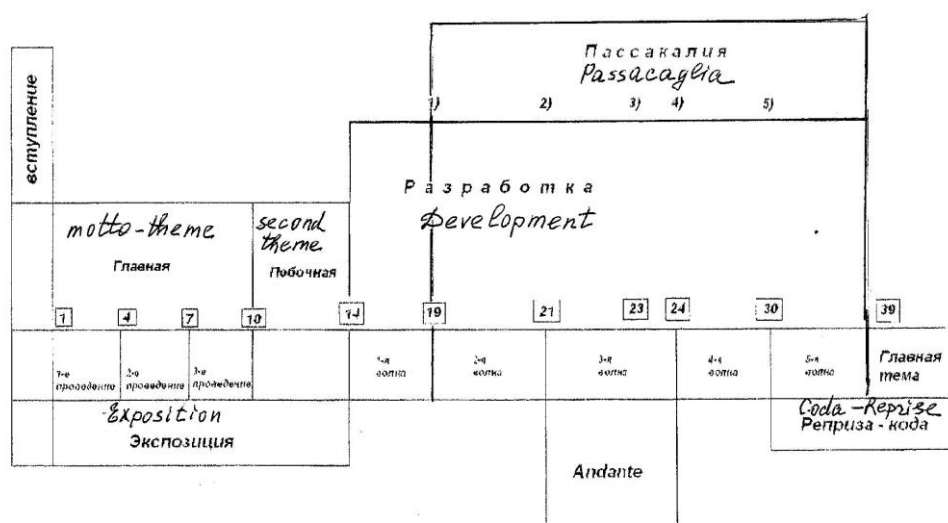
Tr-be

Tr-ne

Corni

Абсолютно по-малеровски сопровождалась непониманием и порицанием премьеры произведений Валентина Сильвестрова. Его Четвертая симфония для струнных и меди (1976) вызвала со стороны старших коллег обвинения в жанровом самозванстве («это не симфония!»), в рыхлости и аморфности драматургии, полном небрежении законами жанра. «Текучесть» формы симфонии Сильвестрова оппоненты сравнивали с неуправляемым потоком сознания. Как это напоминает упреки в «рыхлости», «несвязности», «сбивчивости», которые Малеру приходилось выслушивать даже от таких тонких музыкантов как Ромэн Роллан и Ганс фон Бюлов!

Традиция Малера проросла в симфониях Сильвестрова в самых разных проявлениях. Вот, к примеру, характерная для Малера (и отмечаемые всеми исследователями) нетипичность сонатной формы и «разнообразие ее планировок»⁸, Именно подобная нетипичность стала причиной критики Четвертой симфонии Сильвестрова. Откуда возникает ощущение «текучести» формы? - благодаря её своеобразной структурно-композиционной особенности: одни структуры как бы «вдвинуты» в другие (наподобие наезжающих друг на друга объемов в кубизме). В симфонии четко просматривается сонатная форма (которую не услышали оппоненты Сильвестрова), где уже в экспозиции начинает кристаллизоваться тема, которая в разработке станет основой пассакалии. И эта пассакалия «обнимет» и разработку, и репризу. Реприза, в свою очередь, совмещена с кодой. Более того – кодовое прощальное звучание (а это – очередная вариация пассакалии) наступает до репризного проведения главной темы. Кроме того, второе и третье проведения темы пассакалии (это третья волна разработки, ц.21-24⁹) образно-тематически соответствуют медленной части цикла (господствует лирический тематизм, использованы только струнные). Пассакалия, таким образом, обнимает и разработку (со второй волны), и quasi-медленную часть, и коду-репризу. Подобное совмещение функций разделов формы создает в Четвертой симфонии Сильвестрова ту «полифонию структур» (И.Барсова), которая восходит именно к симфонизму Малера.



Показательна и тема Пассакалии (и первый раз, и в большинстве следующих проведений она звучит в соло тромбона). Не являясь ни цитатой, ни аллюзией, она, тем не менее, вызывает в памяти малеровскую медь, малеровский тематизм медных с его ораторской суггестией и сложным сплавом контрастных эмоционально-психологических красок¹⁰.

⁸ И.Барсова. Симфонии Густава Малера. М., СК, 1975, с.45.

⁹ Цифры по партитуре: Киев, Музична Украина, 1986.

¹⁰ Особенно в первых частях Третьей и Пятой симфоний Малера. Состав медной группы в симфонии Сильвестрова: 4 Corni F, 2 Trombe B, 3 Tromboni, Tuba.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of two staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 100 and a dynamic marking of *ff*. It features a series of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings: *ff*, *ff* > *p*, *ff*, *p*, and *f*. A tempo change to ♩ = 138 is indicated above the staff. The second staff continues the melody with dynamic markings: *ff*, *f* > *mp*, *f* > *mp*, *f* > *mp*, *p*, *f*, and *f*. The music is written in bass clef with various time signatures including 4/8, 6/8, and 2/8.

«Гены» Малера слышны и в лирических эпизодах Четвертой симфонии, где прозрачное плетение струнных *divisi* рождает полимелодическую ткань с равнозначными темами-голосами, свободно льющимися в едином полифоническом струении. А характерная для Малера тембровая модуляция в построении мелодических линий¹¹, создающая «шероховатый рельеф», претворена в типично сильвестровском эффекте *стерео-фактуры* и *объемности линии* (при ее одноголосии). Как это создается? Во-первых, благодаря микродинамике (когда протянутый звук как бы сам собой угасает – и только тогда рождается новый). Во-вторых, благодаря искусно создаваемой иллюзии реверберации: течение мелодии не приостанавливается (тему играют 12 скрипок *divisi*), но каждый звук ее задерживается у двух-трех скрипок, которые – протянув его какое-то время – подхватывают продолжение мелодии. Эти задержания, накладываясь друг на друга, образуют «послезвучия», создающие ощущение рассеянного эха и подключают к восприятию пространственные ориентиры. Затем реверберация дополняется и «малеровскими» приемами: нарушением тембровой однородности темы, когда она «собирается» из разных по густоте, силе и плотности разнотембровых звуков (скрипки, альты, тромбоны). Это тоже преодолевает плоскостную протяженность мелодии: она как бы «теряется» в пространстве – то вдруг приближаясь, то удаляясь, то вспыхивая рядом, то едва мерцая¹².

Другая ипостась малеровского симфонизма – **гротеск** – оказала безусловное воздействие на симфоническое творчество Бориса Бюевского (р.1935)¹³. Особенно «зримо» это проявилось в его Четвертой симфонии (1980), концепция которой формируется через систему оппозиций: мир духовности противопоставлен вульгарной обывательщине. Симфония одночастна, но ее грандиозная соната вбирает в себя признаки цикличности, и в этой тенденции к структурной

¹¹ См. об этом И.Барсова, Симфонии Густава Малера, с.451-453.

¹² Подробнее о Четвертой симфонии В.Сильвестрова см.: Зинькевич Е.С. Динамика обновления. К. Музична Україна, 1986, с.75-81; тот же автор «Пение мира о самом себе»// Елена Зинькевич.Mundus musicae. Тексты и контексты. К.,2007, с.377-399.

¹³ О Борисе Бюевском и его симфониях см.: Елена Зинькевич. Энергия поиска (Борис Бюевский). // Елена Зинькевич.Mundus musicae. Тексты и контексты. К.,2007, с400-434.

многозначности – тоже традиция Малера¹⁴. Премьерное исполнение Четвертой симфонии Б.Буевского также, как и симфония Сильвестрова, вызвала всплеск вульгарной демагогии. Одна из секретарей Союза композиторов Украины, рьяная поборница соц. реализма в музыке, сигнализирует в ЦК КПУ, что в этой симфонии Буевский «топчет советские знамёна» (!?). И Союз композиторов создает комиссию, которая должна выяснить – «топчет или нет».

Четвертая симфония Буевского разворачивается как хроника сменяющихся жизненных срезов: величественное течение «эпического» времени (вступление), яростный напор жизненного вихря и призывная сила марша (главная партия), нарядное ликование праздника (побочная), мрачная жуть траурного шествия и жестокий фарс (разработка). Их предельный контраст создает драматический и даже трагический эффект. Малеровское, как видим, проступает и в образности симфонии Буевского (в частности, вспоминается образный ряд первой части Третьей симфонии Малера: марш-призыв, траурное шествие, карнавальность, гротеск), и жанрах-источниках (хорал, фанфары, бытовые жанры – марш, танец, «садовая музыка», «речь улицы»), и в самом тематизме. Тема марша из сферы главной партии (октавные унисоны: 4 трубы, 4 тромбона, 2 тубы) воспринимается как аллюзия к Малеру – к кульминационному разделу разработки первой части Второй симфонии. к маршу из первой части Третьей.

Буевский

Allegro

Малер. III Симфония

Kräftig. Eintscheider

Малер. II Симфония

Allegro

p < f p < f mf < f > p >

¹⁴ Оркестр: тройной состав дерева (без гобоев), усиленная группа меди, 5 групп ударных, 2 арфы, четырехручная фортепьянная партия, челеста, струнные.

Разработка Четвертой симфонии Бувеского – это её семантическое антиполе, где в полной мере действуют законы сатиры – с ее смехом, смешанным с негодованием», с ее специфическими художественными приемами (гротеск, травестирирование, гипербола), с ее трагическим свечением. Вихляя и фиглярствуя, проносятся в напористом темпо-ритме, сменяя друг друга образчики бытовой халтуры. В них угадывается сходство с популярными романсами, оперными темами («Серенадой» Шуберта, вальсом «Амурские волны», маршем из «Вильгельма Телля» Россини¹⁵), но чудовищно окарикатуренными, опошленными. Подогнанные под единый шаблон – примитива (спрямленные – до избитых – интонации, упрощенная – до «гармошечной» – гармония¹⁶, «ухающие» в разухабистом ритме ударные, жирная, грубая медь), «сбитые» в эклектичное месиво, где рядом поставлены романс и военная фанфара, – они начисто лишены поэзии искусства, полностью обездуховлены¹⁷. Основной тембр раздела – медь. Композитор использует здесь необычный прием исполнения – *col aqua* (в кулисы заливается вода), отчего возникает ощущение неточного, приблизительного интонирования, халтурной игры.

Надо ли оговаривать, что эпиграмматическое снижение цитируемого направлено в произведении Бувеского не на используемый материал: здесь действуют методы *травестии*, разоблачающей ничтожество, внутреннюю несостоятельность мира обывательщины, где истинные ценности подменяются их *имитацией*.

В генезисе этой карнавальная вакханалии ощутим, конечно, опыт *музыкальной сатиры*, имеющей богатую родословную и солидный арсенал художественных приемов, но в первую очередь – музыкальный гротеск Малера, в частности, горькая ирония третьей части его Первой симфонии с травестирированием траурного марша. Упрощение до «казенно-садового» уровня – один из главных гротесковых приемов в симфонии Бувеского. Таковы эпизоды, где фразы романса Шуберта «пропевают» трубы и тромбоны – в разухабисто-вульгарном интонировании под «лихой аккомпанемент валторн, тубы и ударных.

Конечно, надо помнить, что во всех названных произведениях малеровская традиция обретает ярко *индивидуализированное* выражение, благодаря многим факторам: вписанности в иной стилевой контекст, в силу оригинальности концепционного и жанрового «задания» каждой из упомянутых симфоний, и благодаря тому, что малеровское входит в перекрестные реакции с другими используемыми традициями. К примеру, для Сильвестрова – это традиция симфонизма Шостаковича (в генезисе которого тоже много от Малера). А в спектре генетических воздействий, формировавших индивидуальный стиль Бувеского, находим столь далеких от Малера

¹⁵ В рукописи партитуры автор оговаривает использование фрагментов из произведений Римского-Корсакова, Шуберта, интонаций из старинной духовой музыки (маршей, вальсов, служебных сигналов).

¹⁶ Тоника – натуральная доминанта

¹⁷ Ярким выразителем сытого обывательского самодовольства становится цитируемая здесь тема Петушка из оперы Римского-Корсакова (вариант «Царствуй, лежа на боку»).

художников, как Стравинский, Прокофьев, Онеггер, Хиндемит. От них – такие черты симфонизма Бувеского» как конструктивный расчет и связанные с ним многослойные остинато.

Но в перекрестных реакциях всех этих – названных и не названных – воздействий традиция Малера не только главенствует, именно она способствовала формированию в украинском симфонизме новых концепций и новых драматургических и жанровых типов.