



**В. И. НИЛОВА**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия*

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

## **Деконструкция и демифологизация в «новом» музыковедении Финляндии**

Недоверие постмодернизма к метарассказам и телеологической модели истории поставило под сомнение многие, казалось бы, незыблемые суждения и взгляды. Попытку пересмотра финской истории музыки сделали представители «нового» музыковедения. Группа исследователей Академии имени Сибелиуса – Веса Куркела (Vesa Kurkela), Маркус Мантере (Markus Mantere), Олли Хейккинен (Olli Heikkinen) и Сайялеена Ранта-танен (Saijaleena Rantanen) в 2011–2014 гг. реализовала научный проект «Rethinking “Finnish” Music History. Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s». Его целью стал пересмотр финской истории музыки.

Идеология и методология «нового» музыковедения Финляндии базируется на концепции транснационализма, в соответствии с которой музыкальная жизнь Финляндии в период автономии (от присоединения к России в 1809 году до обретения национальной независимости в конце 1917 года) развивалась под влиянием идей и импульсов континентальной Европы, проводниками которых были прежде всего Германия и Швеция. Деканонизация и демифологизация истории финской музыки осуществляется посредством её реконструкции с использованием метода микроистории и выводит на первый план действующих лиц, непричастных к этой истории в парадигме традиционной музыкальной историографии Финляндии. Взамен истории финской музыки предлагается история музыки Финляндии как динамичный процесс, движимый желанием сохранить международные культурные контакты, борьбой за равноправие финского и шведского языков и формированием финской и шведской идентичностей в искусстве внутри одной страны в условиях конкуренции политических партий и последовательно проводимой русификации Финляндии.

**Ключевые слова:** Финляндия, «новое» музыковедение, музыкальная историография, деконструкция, демифологизация, микроистория, транснационализм.

**VERA I. NILOVA**

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

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

## **Deconstruction and Demythologization in the “New” Musicology of Finland**

The distrust of meta-narratives and of the teleological model of history on the part of postmodernism has cast under discredit what had seemed to be inviolable judgments and opinions. An attempt to reevaluate the music history of Finland has been made by representatives of “new” musicology. A group of researchers from the Sibelius Academy in Helsinki – Vesa Kurkela, Markus Mantere, Olli Heikkinen and Saijaleena Rantanen in 2011–2014 implemented the scholarly project “Rethinking ‘Finnish’ Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s.” Its aim was to reevaluate the Finnish history of music.

The ideology and methodology of the “new” musicology in Finland is based on the conception of transnationalism, in relation to which musical life in Finland during the period of autonomy (from its joining with Russia in 1809 until the acquirement of its national independence in late 1917) developed under the ideas and impulses of continental Europe, the main leaders of which were, for the most part, Germany and Sweden. The decanonization and demythologization of the history of Finnish music is carried out by means of its reconstruction by means of use of methods of micro-history and brings out to the forefront a cast of characters that is not involved in this history within the paradigm of the traditional musical historiography of Finland. Instead of a history of Finnish music, a history of music of Finland is offered as a dynamic process, propelled by the desire to preserve international cultural contacts, the struggle for equality between the Finnish and Swedish languages and the formation of Finnish and Swedish identities in art within

one country in the conditions of competition between political parties and a consistently conducted russification of Finland.

**Keywords:** Finland, “new” musicology, musical historiography, deconstruction, demythologization, micro-history, trans-nationalism.

**В** Предисловии к русскому изданию книги «Имперская Финляндия» авторитетный финский историк Матти Клинге писал: «Нынешняя Финляндия сформировалась в период с 1809 по 1917 гг. (фактически 1808–1918 гг.), когда входила в состав Российской империи. Поэтому изучение этого исторического периода имеет серьёзное научное значение» [3, с. 9]. Для современной музыкальной историографии Финляндии период рубежа XIX–XX вв., именуемый «эпохой создания национальной музыкальной культуры» [12], стал объектом критического переосмысления в парадигме постмодернизма.

### **Rethinking «Finnish» Music History Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s**

Под таким названием исследовательская группа Сибелиус-Академии в течение 01.09.2011–31.12.2014 реализовала проект, участниками которого стали Веса Куркела (Vesa Kurkela, руководитель проекта), Маркус Мантере (Markus Mantere), Олли Хейккинен (Olli Heikkinen) и Сайялеена Рантанен (Saijaleena Rantanen) [15]. Описание проекта начинается с краткой аннотации. В ней сформулированы основные идеи, развёрнутые в последующих разделах.

В первом разделе (Background) авторы изложили свой взгляд на доминирующую в историографии Финляндии исследовательскую парадигму, в соответствии с которой моделью объяснения музыкально-исторического процесса была телеология, а сам процесс мыслился как эволюция национальной музыкальной культуры, точнее, как история «финской» музыки [Ibid.]<sup>2</sup>.

Парадигма «нового» музыковедения базируется на критическом подходе к истории «финской» музыки, вследствие чего «миф о рождении “финской” музыкальной жизни» отвергается [Ibid.]. Взамен предлагается концепция транснационального процесса, в соответствии с которой всё, на чём впоследствии основывалась музыкальная жизнь независимой Финлян-

*...нельзя доверять формулам, лишённым контекста.*  
М. Хайдеггер<sup>1</sup>

дии – оркестры, музыкальный театр, консерватория, фестивали и т. д. – было создано в результате влияния музыкальной жизни континентальной Европы и идей, воспринятых финскими интеллектуалами и композиторами. Стили и исполнительские практики из континентальной Европы «были переданы (were transferred) в Финляндию», трансформировались там и «адаптировались к потребностям буржуазии» [Ibid.]. Содержание данного раздела проекта демонстрирует намерение его авторов деканонизировать историю музыки и деконструировать идейное наследие «националистической» музыкальной историографии [Ibid.]. В то же время по замыслу исследователей проект является не «историей финской музыки», но скорее «историей музыки в Финляндии»<sup>3</sup>.

Во втором разделе описания проекта (Objectives) объявлены его цели: отказ от телеологической установки на понимание и исследование музыкально-исторического процесса в пользу транснациональной интерпретации музыкальной жизни в Финляндии на рубеже XIX – начала XX вв. [Ibid.]. Реконструкция музыкально-исторического процесса осуществляется с позиций агентов – действующих лиц истории, а сам процесс предстаёт как результат деятельности на «низовом» уровне (grass-root-level) с возможными альтернативными (иногда противоположными) вариантами развития событий<sup>4</sup>. При этом учитываются «особые политические и идеологические условия, существовавшие в Великом княжестве Финляндском», а весь исследуемый период характеризуется как «период большой напряжённости, переломов и борьбы, связанной с языком (финский против шведского), а также между различными группами и лицами» [Ibid.].

Исследование транснационального процесса развития музыкальной жизни в Финляндии сфокусировано на появлении «финского» музыкального языка и музыкальных фестивалей, на начальном этапе развития музыковедения и на изменении музыкальных вкусов.

В третьем разделе (Research) авторы проекта объяснили свою трактовку метода микро



истории: «историческое исследование, ограниченное локально и во времени» [Ibid.]. Макро- и микроуровни мыслятся как «размеры континуума реальности». В границах микро-континуума формулируются вопросы, относящиеся к контрафактуальной (альтернативной) истории: «Что было бы, например, если бы финские музыканты поехали учиться не в Лейпциг или Берлин, а в Санкт-Петербург? Какое влияние это оказало бы на финскую музыкальную жизнь?» [Ibid.]. В других разделах проекта представлены сведения об их участниках, план поездок в зарубежные страны, показана связь проекта с докторской исследовательской программой, сформулированы ожидаемые результаты и дан список литературы.

### **Деконструкция и демифологизация истории музыки в «новом» музыковедении Финляндии**

Идеи и методы «нового» музыковедения нашли отражение в отдельных статьях<sup>5</sup> и в исследовании «Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions», значение которого выходит за пределы финского музыковедения<sup>6</sup> [10]. Исследование характеризует стремление авторов «избегать ловушек эволюционизма, агиографии и телеологии», являющихся отличительными чертами традиционной историографии [10, p. 25]. Все главы объединяет общая точка зрения их авторов: критический взгляд на историю музыки и зондирование исторически сложившихся канонов, идеологий, институтов. Отдельные главы посвящены менее изученным и нетрадиционным областям истории музыки, таким, к примеру, как репертуар оркестров или изменение вкусов публики [Ibid.]. Каждая глава книги написана в форме «маленького рассказа»<sup>7</sup>, которую Лиотар считал «образцовой формой» для научного воображения [8]. Авторы переосмысливают «более старые историографические концепции, такие как “национализм” и “ориентализм” и вводят новые понятия, такие как “западничество” и “транс-национализм”» [Ibid., p. 26]. Понятия «деконструкция» и «демифологизация» употребляются в сходном значении как «переосмысление» (таково и название проекта). Использование данных понятий объясняется тем, что идея проекта и методология его реализации мыслятся в парадигме французской философии постмодернизма. Деконструкция и демифологизация являются

удобным инструментом для дистанцирования от прежних теорий. В частности, переоценке подвергаются отношения между музыкой и политикой. Последняя рассматривается в контексте, где музыка существует как культурная практика и «инструмент культурного сопротивления» [Ibid.]. В главе о современнике Сибелиуса Илмари Кроне (1867–1960), основателе музыковедения в Финляндии его деятельность описана в политическом контексте рубежа XIX–XX веков в период русификации Финляндии. Неизбежный разговор о фенноманских взглядах Крона и его интересе к Карелии и её древнему фольклору интерпретируется как противодействие (counter-reaction) политике царизма [13, p. 91]. В свете новых подходов к историографии возникают вопросы идентичности шведоязычного населения (меньшинства) Финляндии и истории финляндско-шведской музыки [9, p. 298].

Во Введении к изданию редакторы отмечают, что «история стала спорной и проблемной областью научных исследований», однако письменная (writing) история музыки остаётся актуальной [10, p. 17]. Но поскольку утрата веры в то, что Лиотар назвал «великими повествованиями» стала неоспоримой реальностью в гуманитарных науках, историографы/историки ощутили потребность пересмотреть объекты, аксиомы и перспективы написания истории музыки [Ibid.]. Изменения, происходящие в современном музыковедении, редакторы рассматривают в контексте сдвига эпистемологических парадигм в западном мире [Ibid., p. 19–20].

Для демонстрации парадигмы «нового» финского музыковедения выбраны статьи В. Куркела и В. Муртомяки из II части «Silenced and Sidetracked»<sup>8</sup>. Куркела в статье «Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth Century Helsinki» разрушает стереотип традиционной финской историографии, согласно которому главная роль в развитии оркестров и оркестровой музыки в Финляндии принадлежала оркестру, основанному дирижёром и композитором, интерпретатором симфонической музыки Сибелиуса Робертом Каянусом (1856–1933). Поворотным пунктом музыкальной жизни Финляндии называется 1882 год, когда был основан оркестр в количестве 36 музыкантов [11, p. 178].

Куркела направил исследовательскую мысль на «забытую сторону истории оркестра – популярные концерты», ранее считавшиеся

«обязанностью», мешающей профессиональному развитию оркестра [11, p. 178]. Исследователь пришёл к выводу о том, что эти концерты были «центральной и видимой» частью местной музыкальной жизни, до сих пор не освещённой в истории музыки Финляндии [Ibid.].

Деконструируя оркестровый репертуар и в полном согласии с транснациональной концепцией истории музыки в Финляндии Куркела на основе архивных документов привёл факты, расширяющие и корректирующие прежние представления о развитии музыкальной жизни в столице княжества посредством деятельности оркестров. Указывается, что симфонии Бетховена в Хельсинки звучали уже в 1840-х годах, а с 1860 года постоянно организовывались симфонические вечера, музыкально-драматические вечера и вокальные и инструментальные концерты [Ibid.]. Различные оркестры играли увертюры, симфонии, фантазии, марши, вальсы, польки, галопы. Репертуар концертов был смешанным и разнообразным, независимо от названия концерта. По такому же принципу (принципу сборника) строились и репертуары концертов в музыкальных центрах Европы с середины XIX века [Ibid., p. 179]. В симфонических концертах исполнялись произведения венской классики, которые обычно звучали в середине или в конце концерта [Ibid., p. 179–180]. По европейскому образцу (Париж и Лондон) в Хельсинки были организованы «променад-концерты». Первый такой концерт провёл в октябре 1873 года дирижёр Шведского театра в Хельсинки Натан Б. Эмануэль. Программа новой модели концерта состояла из легких и коротких оркестровых произведений с двумя антрактами. Во время концерта можно было свободно прогуливаться, есть, пить и разговаривать [Ibid., p. 180].

В конце 1870-х годов стали распространяться два типа концертов: народные концерты (*kansankonsertti*) и популярные концерты (*helpprotajainen konsertti*). Различалась идеология концертов. Народные концерты были направлены на музыкальное образование низших классов, и они проводились вне традиционной концертной сцены. В Хельсинки рост народных концертов совпал с основанием оркестра Каянуса [Ibid., p. 180–181]. Популярные концерты были адресованы образованным слушателям. Следуя модели, импортированной из Европы и Англии, в Хельсинки были основаны концерты, в которых объединялись театральные оркестры

с военными духовыми оркестрами. Эти «концерты-монстры» (*monster-konsertter*) включали в себя около 100 музыкантов, которые исполняли лёгкую оркестровую музыку, играя вначале отдельно, а потом вместе. Билеты часто были бесплатными или стоили дешевле, чем на другие концерты [Ibid.].

Научный результат, полученный Куркела в ходе деконструкции оркестрового репертуара в Хельсинки, в том числе репертуара оркестра Каянуса, имеет все основания побудить исследователей к реконструкции оркестрового репертуара в других городах Финляндии. После этого в «большой нарратив» истории финской музыки могут быть вписаны новые страницы Истории музыки в Финляндии.

Ещё одна глава коллективного исследования, которая будет здесь кратко рассмотрена, не относится ни к истории финской музыки, ни к истории музыки в Финляндии. Но парадигматически и методологически она чрезвычайно важна для понимания сущности «нового» музыковедения Финляндии.

В главе «Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of “Viennese Classicism”» Муртомяки подверг ревизии «Венский классицизм». Автор утверждает, что «в музыкальной историографии миф об исключительном качестве венской музыки в период “Венского классицизма”» столь же устойчив, как и миф о превосходстве автономной и абсолютной инструментальной музыки. Эти знания и вера как мировой аудитории, так и многих учёных по-прежнему основаны на убеждении, что три самых выдающихся композитора Вены – Йозеф Гайдн, В. А. Моцарт и Людвиг ван Бетховен – создали классический музыкальный язык» [14, p. 122]. По мнению исследователя, за этим традиционным взглядом скрываются факты, «необходимые для понимания не только музыкального классицизма, но и венской музыки, в частности музыкальной жизни» [Ibid.]. Муртомяки полагает, что демифологизация «Венского классицизма» требует учёта по крайней мере трёх факторов: австрийско-итальянские музыкальные связи, благодаря которым Вена стала надёжным оплотом итальянской оперной и религиозной музыки; австрийско-французские музыкальные связи, вследствие которых в Вене получила популярность французская *opéra comique* и галантный стиль; работа в Вене испанца Висенте Мартин-и-Солера и значительного

количества музыкантов богемского<sup>9</sup> и моравского происхождения, в их числе Глюка, «чьё богемское происхождение обычно завуалировано в немецкой историографии XIX–XX веков» [Ibid., p. 123]. В главе помещены списки композиторов, уроженцев Австрии, Германии, Богемии и Моравии, работавших в Вене. Первый список представляет уроженцев Австрии и Германии, работавших в Вене с 1730 по 1830 годы. Всего таких композиторов оказалось 25. Во втором списке (31 композитор) – уроженцы Богемии и Моравии, работавшие в Вене с 1720 по 1850 годы или приезжавшие в Вену в указанный период и имевшие контакты с Гайдном, Моцартом и Бетховеном. В данном списке указан и Франц Шуберт, предки которого были моравского происхождения, а отец приехал в Вену только в 1783 году. Причину, по которой талантливые богемские и моравские композиторы оказались быстро забытыми, Муртомяки усматривает в национализме немецкой музыкальной историографии [Ibid., p. 129]. Для того, чтобы оценить вклад богемских и моравских композиторов в музыкальную жизнь Берлина, Парижа и Лондона, а также других городов Европы, необходимо сконцентрироваться на биографиях композиторов и их деятельности, анализе произведений разных жанров и сравнить эти произведения с известными произведениями австрийских, немецких, итальянских и французских современников. Результатом критической переоценки мог бы быть «отказ от концепции “Венского классицизма”, либо, в противном случае, добавление к нему понятий “Берлинский классицизм”, “Парижский классицизм” и т. д.» [Ibid., p. 136].

### Деконструкция Струнного квартета Сибелиуса «Voces intimaе»

Деконструкция как «процесс демонстрация некоего текста с целью поиска скрытого, неувиденного смысла» [1, с. 10] может оказаться продуктивным не только для изучения творчества композиторов-постмодернистов. Поиск новых смыслов – отличительная черта композиторского творчества рубежа XIX–XX вв. Особая интенсивность присуща этим поискам

в кризисные периоды жизни и творчества. У Сибелиуса одним из таких периодов был 1908 год, когда опухоль в горле стала реальной угрозой его жизни. В следующем году (1909) он закончил Струнный квартет *d moll* ор. 56 – самый известный из четырёх струнных квартетов, созданных композитором. Этот микро-период в биографии Сибелиуса и в истории музыки Финляндии исследуемого большого периода (1870–1920) также может быть рассмотрен с использованием инструмента деконструкции.

Автобиографичность музыки Квартета является общеизвестным фактом, не требующим переосмысления. Также очевидно, что квартетный жанр следует рассматривать как «результат его индивидуального ... усвоения и преобразования в контексте определённой художественной традиции» [7, с. 27]. Переосмысления требует «сценарий, который позволяет не только прогнозировать дальнейшее развёртывание дискурса, но и влиять на отбор его языковых средств» [там же, с. 26].

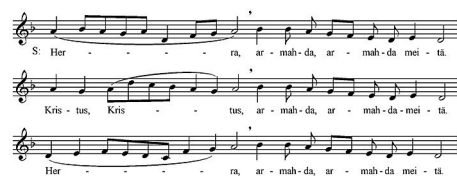
В случае с Квартетом сценарий жанра оказывается не единственным. В поисках утаённого, сокровенного смысла произведения нужно обратить пристальное внимание на *Andante* (I часть). Деконструируя музыкальный текст, находим жанровый источник *Andante* и всего Квартета в лютеранских литургических мелодиях *мессы и реквиема* Herra, armahda (Kyrie eleison) и Kristus armahda (Christe eleison) (см. примеры № 1–3).

#### Пример № 1 Я. Сибелиус. Струнный квартет ор. 56

Andante



#### Пример № 2 Herra, armahda (Kyrie eleison)



#### Пример № 3 Kristus armahda (Christe eleison)



Начальный мотив *Andante* структурно отграничен лигой, а последовательность тонов *a-b-a-g-a* аналогична группетто. Группетто-образные мотивы встречаются в лютеранских хорах, возникших в результате перетекстовки средневековых латинских мелодий. Таковы хоральные мелодии на парафразы средневековых духовных гимнов *Veni creator spiritus*, антифона *Veni sancte spiritus* Мартина Лютера и шведских авторов XIX века. В современной богослужебной практике Германии и Финляндии (шведская церковь) используются мелодии с характерным мотивом группетто с другими текстами<sup>10</sup>.

Не только хоральный пласт (и жанры реквиема и мессы) прослушивается в *Andante*, но и баховский слой, шире – слой стилистики барокко. Группетто в *Andante* – «мелодический импульс и символ целого». Его «совершенная и универсальная конструкция» [5, с. 26] становится основанием Квартета. Взаимодействие прямолинейного и орнаментального, нисходящего и восходящего движения управляет развитием всего цикла. В процессе развития как органическое его следствие возникают музыкально-риторические фигуры барокко, образующие религиозно-символическую систему квартета. Таковы фигуры *anabasis, katabasis, circulatio, aposiopesis, tirata, passus duriusculus, saltus duriusculus, exclamatio, interrogatio, extensio, suspiratio, tmesis, katachrese*. Барочные идиомы в Квартете образуют слой стилистики, характерный для неоклассицизма, «который в значительной своей части являлся необарокко»<sup>11</sup> [4, с. 13].

Если теперь вернуться к критике финской национальной историографии представителями «нового» музыковедения, можно вспомнить фрагмент из Шпенглера: «... все великие немцы, работавшие в области искусства, проявили себя в музыке, и теперь, когда немецкие живописцы отправились в Париж, они повторили то же самое, что делали все композиторы других стран, изучая Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Они заимствовали извне, чтобы заполнить пробелы внутренней традиции. Но по мере того, как они

изучали и копировали, подобно Мане и живописцам его круга, также и старых мастеров 1670 г., они восприняли совершенно новые, совершенно иные впечатления, тогда как французы чувствовали только воспоминания о чём-то таком, что давно вошло в их искусство» [6, с. 379]. Квартет Сибелиуса восполнил отсутствие полнокровной традиции барокко в истории музыки Финляндии, он органично вошёл в европейскую музыку XX века не как попытка реставрации стиля барокко, но, говоря словами Ортега-и Гассета, как «воля к барокко».

Избирательное использование метода деконструкции для анализа музыкальных произведений способно дать результат, значение которого превышает границы отдельно взятого произведения. В случае с Квартетом Сибелиуса деконструкция лишь подтвердила *глубинные* транснациональные связи композиторской музыки Финляндии в лице Сибелиуса. Но нельзя не учитывать тот факт, что «заполнение пробела внутренней традиции» произошло в период, когда импульсы для развития национальной музыкальной культуры были даны лидерами, разделявшими взгляды Адольфа Ивара Арвидсона, которому приписывают ставшую крылатой фразу: «Шведами мы не стали, русскими мы не можем стать — так будем же финнами!»

### Вместо заключения

Опыт «нового» финского музыковедения показывает, как под напором новых (или канувших в Лету) фактов колеблются, казалось бы, непоколебимые прежде суждения и убеждения. Список подлежащих ревизии стереотипов открыт. В их числе – стереотип восприятия Сибелиуса как «национального» композитора. Он родился и умер в Финляндии, а за пределы страны выезжал только для обучения и гастролей. Судьба эмигранта его миновала. Сибелиус имел высокую репутацию в Финляндии и за границей и не был склонен, подобно Стравинскому, постоянно поддерживать к себе интерес в условиях удушающих объятий коммерческой музыки. Протей – не его божество.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Беседа с Хайдеггером: Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге: сб. [пер. с нем.] / под ред. А. Л. Доброхотова. М.: Высшая школа, 1991. С. 148.

<sup>2</sup> Критика гегелевской телеологии инспирирована французскими посмодернистами. Критикуя Гегеля, Делёз и Гваттари писали: «Гегель и Хайдеггер остаются



историцистами, поскольку историю они полагают как форму внутренней жизни, в которой концепт закономерно развивает или раскрывает свою судьбу. Закономерность здесь зиждется на абстрагировании исторического начала, сделанного кольцевым» [2, с. 123].

<sup>3</sup> Под историей «финской» музыки в современной историографии Финляндии понимается музыкально-исторический процесс, в XIX веке в значительной степени направляемый решениями национально-культурных задач: созданием общенационального литературного языка на основе народных (финских) диалектов, собиранием фольклора и развитием национальной литературы, периодической печати, книгоиздания и образования на финском языке. Под «историей музыки в Финляндии» понимается музыкально-исторический процесс, который рассматривается не только с точки зрения формирования «финской» музыки и «финскости» как её отличительного признака, но и учитывает вклад в развитие музыкальной культуры страны финляндских шведов, говоривших по-шведски и имевших (со времени вхождения Финляндии в состав Королевства Швеции) свои культурно-языковые традиции. Концепция критической историографии также предусматривает изучение популярной музыки и празднично-фестивальной деятельности как результата влияния континентальной Европы.

<sup>4</sup> Здесь усматривается влияние Хайдеггера. На вопрос корреспондента журнала «L'Exress» «Могла ли история принять другое направление?» Хайдеггер ответил: «Как знать? Для меня нет ничего фатального. История не подчиняется детерминизму типа марксистского» (Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. Указ. соч.)

<sup>5</sup> Вот лишь некоторые из них: Djupsjöbacka T., Hiltunen R. Finnish music – music in Finland? URL.: <http://www.fmq.fi/2014/05/finnish-music-music-in-finland> (5.03.2017); Heikkinen O. Utterly Finnish, peculiarly original. URL.: <http://www.fmq.fi/2015/04/utterly-finnish-peculiarly-original> (5 03. 2017); Kurkela V. Universal, national or Germanised? URL.: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised> (7.03. 2017).

<sup>6</sup> В исследовании четыре части: Part I. Nationalism and Politics; Part II. Silenced and Sidetracked; Part III.

Updating the Historiographical Concepts; Part IV. Probing Canons.

<sup>7</sup> «Маленький рассказ» Лиотара соотносится с геофилософией Делёза и Гваттари: «География не просто даёт материю переменных местностей для истории как формы. Подобно пейзажу, она оказывается не только географией природы и человека, но и географией ума. Она отрывает историю от культа закономерности, давая проявиться фактору ни к чему не сводимой случайности. Она отрывает историю от культа первоначал, утверждая могущество “среды” <...> она отрывает историю от неё самой, открывая становления, которые не принадлежат истории, даже если в неё и вливаются» [2, с. 124]. «Маленькие рассказы» в «Critical Music Historiography...» имеют чёткие географические границы.

<sup>8</sup> Содержание этой части исследования в наибольшей степени перекликается с тем направлением отечественного музыковедения, которое занимается изучением «неисследованного и непознанного», «неуслышанного и забытого» (Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 11). См., например, программы Музыковедческого форума 2010 и 2012, включавшие секции «Неуслышанная музыка» (URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5502>; URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/6512>).

<sup>9</sup> Муртомяки использует этнонимы и топонимы Богемия (Bohemia) и Moravia. В 1526–1918 гг. Богемия была официальным названием Чехии в составе Габсбургской империи. См.: URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-8820.htm> (30.06.2017).

<sup>10</sup> См.: Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch – Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. Хорал № 95; Den Svenska Psalmboken. Хоралы № 50, 51.

<sup>11</sup> При таком уточнении объёма содержания понятия неоклассицизм можно согласиться с определением стиля Сибелиуса начала XX века, данным Хепокоски – «модерн-классицизм» (Hepokoski J. Sibelius: Symphony № 5. Cambridge University Press, 1993. P. 11).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гарбуз О. В. Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 26 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
3. Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с финск. И. Соломеща, В. Мусаева, А. Рупасова. СПб.: Коло, 2005. 614 с.
4. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 208 с. (Письмена времени).
5. Мищенко М. П. О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. № 1 (3). С. 18–35.

6. Шпенглер О. Закат Европы / авт. вступит. ст. А. П. Дубнов, авт. коммент. Ю. П. Бубенков, А. П. Дубнов. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
7. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016\\_3%2815%29\\_3\\_Amrahova\\_genre.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf). (18.06.2017).
8. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097/3112>. (Дата обращения: 30.06.2017).
9. Brusila J. How Critical can a Critical Re-Evaluation of Music History Be? Historiographical Reflection from a Finland-Swedish Minority Perspective // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
10. Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. Vesa Kurkela and Markus Mantere. London and New York, 2016. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
11. Kurkela V. Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
12. Kurkela V. Universal, national or Germanised? URL: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised>. (Дата обращения: 07.03.2017).
13. Mantere M. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
14. Murtomäki V. Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of «Viennese Classicism» // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
15. Rethinking «Finnish» Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project>. (Дата обращения: 05.03.2017).

*Об авторе:*

**Нилова Вера Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, [inverafox@mail.ru](mailto:inverafox@mail.ru)

 REFERENCES 

1. Garbuz O. V. *Palimpsest v muzyke Paskalya Dyusapena: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Palimpsest in the Music of Pascal Dusapin: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 26 p.
2. Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* [Deleuze G., Guattari F. What is Philosophy?]. Translation from the French and Afterword by S. N. Zenkin. Moscow: Institute of Experimental Sociology; St. Petersburg: Aleteya, 1998. 288 p.
3. Klinge M. *Imperskaya Finlyandiya* [Imperial Finland]. Translation from the Finnish by I. Solomeshch, V. Musayev, A. Rupasov. St. Petersburg: Kolo, 2005. 614 p.
4. Lobanova M. N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Music Style and Genre: History and Modernity]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ; Universitetskaya kniga [Center for Humanitarian Initiatives; University Book], 2015. 208 p. (Time Letters).
5. Mishchenko M. P. O smysle motiva b-a-c-h (iz opytov melosofii) [On the Meaning of the Motive B-A-C-H (from Experiments of Melosophy)]. *Opera Musicologica*. 2010. No. 1 (3), pp. 18–35.
6. Shpengler O. *Zakat Evropy* [Spengler O. The Decline of the West]. Author of the Introductory Article A. P. Dubnov, Author of Comments Yu. P. Bubenkov, A. P. Dubnov. Novosibirsk: Nauka, 1993. 592 p.
7. Amrahova A. A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [Russian Theory of Genre in Light of Modern Humanitarian Methodologies]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*





[Journal of the Society of Music Theory]. 2016. No. 3 (15). URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016\\_3%2815%29\\_3\\_Amrahova\\_genre.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf). (18.06.2017).

8. Liotar Zh. *Sostoyanie postmoderna* [Lyotard J. Postmodern State]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097/3112>. (30.06.2017).

9. Brusila J. How Critical can a Critical Re-Evaluation of Music History Be? Historiographical Reflection from a Finland-Swedish Minority Perspective. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

10. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Vesa Kurkela and Markus Mantere. London and New York, 2016. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

11. Kurkela V. Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

12. Kurkela V. *Universal, national or Germanised?* URL: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised>. (07.03.2017).

13. Mantere M. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

14. Murtomäki V. Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of «Viennese Classicism». *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

15. *Rethinking «Finnish» Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s*. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project>. (05.03.2017).

*About the author:*

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

