



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

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015

В. И. НИЛОВА

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

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

«Это произведение написано в “моём собственном стиле”...» (о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар»)

Современные композиторы и исследователи продолжают вслушиваться в музыку XX века. Всё ли в ней принадлежит прошлому? Что вошло в анналы истории музыки, а что до сих пор порождает импульсы новаций? Статья посвящена малоизвестному сочинению Сибелиуса – симфонической поэме для сопрано и оркестра «Луоннотар» (1913) на финноязычные стихи из первой руны «Калевалы» Элиаса Лённрота. Для самого композитора оно стало этапным, написанным, по его словам, в «собственном стиле». Причина, по которой «Луоннотар» не привлекает к себе такого исследовательского внимания, как другие симфонические поэмы инновационной триады начала 1910-х годов («Бард» и «Океаниды»), состоит, очевидно, в языковом барьере. Хотя «Калевала» Лённрота переведена на все европейские языки, постижение творческого метода Сибелиуса требует её анализа на языке оригинала. В статье кратко очерчены контуры современной научной сибелианы, в соответствии с которой «Луоннотар» имеет статус инновационной партитуры. Стиль этого произведения анализируется в аспекте «корневой» основы – традиции рунопения. Делается вывод о том, что в создании индивидуального стиля решающее значение для Сибелиуса имела монодическая культура с живой традицией рунопения и её характерными признаками (ладовыми, ритмическими, формообразующими), которые в начале XX века осмыслены Сибелиусом как основа формирования стиля, устремлённого в будущее.

Ключевые слова: Сибелиус, Лённрот, «Калевала», «Луоннотар», руна, рунопение.

Для цитирования: Нилова В. И. «Это произведение написано в “моём собственном стиле”...» (о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар») // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 7–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015.

VERA I. NILOVA

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

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

“This Composition is Written in ‘My Own Style’...” (about Sibelius’ Symphonic Poem “Luonnotar”)

Contemporary composers and researchers are continuing to listen attentively to 20th century music. Does everything in it belong entirely to the past? What entered the annals of music history, and what up until now generates impulses of innovations? The article is devoted to a lesser-known composition by Sibelius – the symphonic poem for soprano and orchestra “Luonnotar” (1913) set to poems in old Finnish from the First Rune of the “Kalevala” by Elias Lönnrot. For the composer himself it became a landmark composition, written, according to his words, “in his own style.” The reason why “Luonnotar” does not attract such attention to itself on the part of researchers as do the other symphonic poems of the innovative triad of the early 1910s (“The Bard” and “The Oceanides”), apparently, is the result of a language barrier. Although Lönnrot’s “Kalevala” has been translated into all European languages, the achievement of Sibelius’ artistic method calls for its analysis in the original language. The article briefly outlines the contours of contemporary scholarly Sibeliana, in correspondence with which “Luonnotar” has the status of an innovative musical score. The style of this composition is analyzed in the aspect of “root” foundation – the tradition of rune singing. The conclusion is arrived at that in the creation of the individual style the decisive significance for Sibelius was contained in the culture of monody chant with the living traditions of rune singing and its characteristic features (modal, rhythmic, form-generating), which in the early 20th century have been comprehended by Sibelius as the foundation of his style aspired to the future.

Keywords: Sibelius, Lönnrot, “Kalevala,” “Luonnotar,” the runes, rune singing.

For citation: Nilova Vera I. "This Composition is Written in 'My Own Style'..." (about Sibelius' Symphonic Poem "Luonnotar"). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 7–15.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015.

...Мне кажется, что у нас не только
два разных способа выразиться,
два разных языка, каждый из которых
поддаётся лишь приблизительному
переводу на другой...
Герман Гессе¹

На музыкальном фестивале в Глочестере 10 сентября 1913 года состоялась премьера нового произведения Сибелиуса – симфонической поэмы «Луоннотар» для голоса и оркестра, написанной для известной финской певицы, сопрано Айно Акте². Спустя месяц (10 октября) в письме к Розе Ньюмарч Сибелиус сообщил о премьере «Луоннотар» как о произведении, написанном в «собственном стиле, который (за исключением друзей) приносит мне так мало признания» [7, р. 176]. Сочинению предшествовали годы неуверенности в себе и болезненные размышления о своём творческом пути³. Спустя столетие после премьеры сочинения сомнения в том, что «Луоннотар» – наряду с симфоническими поэмами «Бард» (1913) и «Океаниды» (1914) – относится к «самым инновационным и дерзновенным партитурам» композитора, уже не возникают [9, р. 197].

Финские и российские исследователи творчества Сибелиуса имели определённое преимущество перед европейскими и американскими в более глубоком познании *живой* рунопевческой традиции, бытовавшей на территории Финляндии и Карелии. Они имели возможность *слышать* (а не только изучать по нотациям) напевы, типологически сходные с теми, которые знал Сибелиус. И хотя сам Сибелиус слышал живую традицию народной музыки, руны и причитания не были для него материалом для создания собственных произведений⁴.

Этот «двуязычный» стиль (по пути которого впоследствии пошёл Барток) формировался в течение 1890-х – начала 1910-х годов и обрёл свой индивидуальный облик в поэме «Луоннотар», написанной и исполненной в год премьеры «Весны священной» Стравинского и спустя менее года после премьеры «Лунного Пьеро» Шёнберга. Признание международным научным сообществом партитуры «Луоннотар» как «инновационной и дерзновенной» означает смену научной парадигмы в международной

сибелиане, но не отменяет актуальности дальнейшего изучения «двуязычия» музыки Сибелиуса как одного из лидеров музыки XX века. Трудности признания этого очевидного факта на протяжении длительного времени обусловлены *двойным двуязычием* Сибелиуса: *вербальным* (финский и шведский языки коммуникации и творчества) и *музыкальным* (западная музыкальная традиция и древний фольклор карелов). Какой бы мощной ни признавалась «корневая» основа музыки Сибелиуса, европейские композиторы и критики слышали её реализацию в сложившейся до Сибелиуса системе западной музыкальной традиции, то есть «изнутри» этой традиции, в которой ассимиляция народной музыки начала происходить ещё в эпоху Средневековья. Сибелиус же на протяжении десятилетий шёл не по пути ассимиляции народной музыки, а в направлении создания собственного стиля, «выраставшего» из традиции рунопения.

Сибелиус-2015. «Перезагрузка»

В 2015 году в рамках юбилейных мероприятий состоялась Шестая Международная конференция, по итогам которой Cambridge Scholars Publishing издало том «Наследие Сибелиуса: к 150-летней годовщине»⁵. По мысли редакторов, содержание сборника представляет собой «моментальный снимок», отражающий современное мышление в области исследований наследия Сибелиуса. Статей, специально посвящённых «Луоннотар», «Барду» и «Океанидам», в сборнике нет, и это подтверждает до конца не изжитый с прошлого века симфониоцентристский фокус исследования роли Сибелиуса в музыке XX века. Тем не менее ряд статей – В. Муртомяки, Р. Вайдберга, Т. Хауэлла, А. Тоола (в которых анализируются произведения разных жанров) – свидетельствует о «перезагрузке» в оценке индивидуально-стилевого пути Сибелиуса в его диалоге с западной традицией

и причастности к современным стилистическим тенденциям, в том числе в «параллелях и контрастах в художественном развитии Сибелиуса и Шёнберга» [9, р. 224]. Хотя критериями в оценке Сибелиуса остаются гармония и лад (включая лады ограниченной транспозиции [8, р. 278]), к ним добавляется «освобождение от традиционных компонентов мелодии, гармонии и ритма» и создание «новых, строго сонорных художественных произведений» [9, р. 233], исследовательский интерес к которым был «подогрет» композиторами второй половины XX века. Внушительный перечень имён *современных* композиторов, названных Муртомяки, а ранее И. Орамо⁶, прямо указывает на то, что в течение XX – начала XXI века шёл активный процесс слухового освоения музыки Сибелиуса и постижения его музыкального мышления.

Название открывающей юбилейное издание статьи Муртомяки манифестирует современный тренд в исследовании наследия Сибелиуса: «“Или/или?” Нет: “И – и”! Сегодняшние проблемы образа Сибелиуса» [5]. Альтернативный подход остался в прошлом, а «моментальный снимок» современного мышления приемлет полноту жанров и ракурсов исследования в системном осмыслении наследия Сибелиуса как феномена музыки XX века. В композиции статьи просматривается приём динамичного панорамирования, посредством которого открываются разные грани образа Сибелиуса. Эффект перезагрузки очевиден (прежде всего) в расширении количества категорий, привлекаемых для определения/уточнения места Сибелиуса в музыке XX века. У Муртомяки категории представлены в парах оппозиций. Таких пар десять: Сибелиус как европейский/финский композитор; как политизированный/аполитичный; урбанист/природоориентированный; «абсолютный»/выразительный или поэтический; симфонист/миниатюрист; незрочный/чувственный; серьёзный/комедийный; христианин/язычник; без «метода»/имеющий «собственный путь» или «найденный метод»; консервативный/прогрессивный [5, р. 4]. Предпочтение, отданное дихотомии «консервативный/прогрессивный» (взамен известной дихотомии «прогресс/реставрация»), выводит обсуждение вопроса о месте Сибелиуса в музыке XX века за пределы прокрустова ложа концепции Адорно. По мнению Муртомяки, «“прогрессивность” или её отсутствие

в какой-то определённый момент истории могут быть пересмотрены, ... поскольку, в конечном счёте, только качество музыки имеет значение» [Ibid., р. 23]. Также «в конечном счёте степень “консерватизма” или “прогрессивности” нивелируется, или перестаёт быть критерием оценки, потому что музыкальная жизнь решает, что является жизнеспособным» [Ibid., р. 24].

Для Тима Хауэлла 150-летний юбилей Сибелиуса стал поводом рассмотреть его музыку в категориях прогрессивный/модернист⁷. Словно вторя позиции Муртомяки, Хауэлл не стал категорично отвечать на вопрос «бросает ли музыка Сибелиуса вызов традиции?», а предпочёл ответить и «да» и «нет» в зависимости от позиции исследователя [4, р. 243], хотя собственную позицию сформулировал так: «...я всё больше нахожу музыку Сибелиуса более современной» [Ibid., р. 255].

Фронтально противопоставил Сибелиуса Шёнбергу Рон Вайдберг. Для обозначения существующей тенденции в отношении Сибелиуса исследователь использовал понятие «индивидуальная современность» (*idiosyncratic modernity*) и отметил влияние Сибелиуса на музыку конца XX века (спектрализм и минимализм) [9, р. 197].

Для понимания высокой оценки «Луонно-тар», данной этой поэме Сибелиусом, необходимо обратиться к ещё одной паре оппозиций Муртомяки, в которой «собственный путь» или «найденный метод» противопоставлены отсутствию «метода». Муртомяки напомнил банальную истину: не все композиторы описывали свой метод или эстетические взгляды. Поэтому тот факт, что Сибелиус не писал ни трактатов, ни учебников, не может быть аргументом против наличия у него собственного метода; «метод может быть встроен и таким образом обнаружен в музыке великого композитора»⁸ [5, р. 21]. В конце раздела о методе Сибелиуса Муртомяки резюмировал: «Фактически, следуя своему художественному кредо в учебной лекции в 1896 году, Сибелиус смог объединить так называемую “западную” музыку, расширенную гармоническую тональность от Листа до Дебюсси, Скрябина и раннего Шёнберга, с его собственными результатами, основанными на финно-карельской модальности с присущими ей возможностями» [Ibid., р. 23]. Ключевыми концептами здесь являются «объединение» (в англ. оригинале – *integrate*) и «собственные находки

Сибелиуса]» (в англ. оригинале – with his own findings). Метод Сибелиуса, следовательно, заключался в создании новой целостности, имеющей эстетическую ценность для композитора и потенциал современной техники композиции. Следующая цитата из лекции Сибелиуса подтверждает и происхождение его метода, и его кредо: «Я долго шёл к утверждению того, что все современные интересные обороты имеют кратковременную ценность, если их корни не лежат в народной музыке» [6, S. 105]. Сибелиусу в 1896 году был 31 год⁹.

«Корневая» основа метода Сибелиуса

Муртомяки точно определил исторический момент эстетической и композиторской зрелости Сибелиуса. В 1896 году у композитора уже были результаты, с которыми в последующие десятилетия активной творческой деятельности Сибелиус развивал свой метод композиции¹⁰. Он был убеждён в том, что «композитор, насквозь пронизанный народной музыкой своей родины, обязательно и естественно имеет другой взгляд на вещи, подчёркивает совсем другие детали, ищет удовлетворение в искусстве совершенно иным способом, нежели другие. В своих произведениях он должен быть, особенно в том, что касается средств выражения, в возможно большей степени свободен от всего локального» [6, S. 103].

Исследование развития самого метода требует анализа каждого произведения Сибелиуса, особенно анализа финноязычных произведений по «Калевале» Лённрота. Но этому процессу должен предшествовать анализ использования результатов в конкретных произведениях, чему и будет посвящено дальнейшее изложение. Но вначале – о лексике, содержащейся в лекции Сибелиуса.

Сохранившийся текст лекции написан по-шведски¹¹. Для подготовки лекции к двуязычному изданию известный финский музыковед И. Орамо перевёл текст на финский язык. Анализ лексики текста лекции показал, что, когда Сибелиус говорил о народной музыке вообще, он использовал понятия *folk* (*folk* (*kansanmusiikki* – народная музыка), *folkton* (*kansansävelmä* – народная мелодия), *folksång* (*kansanlaulu* – народная песня), *folk* (*kansansävelmä* – народный напев). В разделе, посвящённом древнему пласту народной музыки – рунам (Муртомяки назвал её финно-

карельской), лексика изменилась: *finska folkton* (*suomalaisten kansansävelmä* – финская народная мелодия), *runomelodi* (*runosävelmä* – напев руны), *runosång* (*runolaulu* – рунопение). Исполнителя рун Сибелиус назвал *runosångare* (*runolaulaja* – рунопевец).

Современный финский этномузыколог, специалист по архаичной рунопесенной традиции П. Хутту-Хилтунен в исследовании «Рунопение в западной Беломорской Карелии в XX веке» [2, с. 409] использовал термин *runolaulu* (рунопение). Под «аналитическим понятием *runolaulu*» Хутту-Хилтунен подразумевает «прибалтийско-финскую, обладающую восьмисложным размером песенную поэзию» [там же]. Этномузыколог рассматривает рунопение как *энтитет*: «С точки зрения понимания черт рунопения, понимание совокупной целостности, образуемой пением и стихом, является обязательным» [там же, с. 410]. Рунопение – это и «код формы, материальное выражение, с помощью которого значимые вещи превращаются в предусматриваемые коммуникацией символы» [там же, с. 414].

Хутту-Хилтунен пришёл к выводу о существовании двух типов напева: «напев общего типа и напев свадебнопесенного типа. На оба типа напева могут исполняться все виды песен, однако с учётом того, что эпические песни пелись большей частью на напев общего типа, а свадебные песни – на напев свадебнопесенного типа» [там же, с. 415]. Сибелиус, характеризуя звукоряд рун (*d-e-f-g-a*), упомянул о том, что «когда мелодия (*melodia*) носит обобщающий характер», к пяти ступеням добавляются ещё две (*h-c*).

Положенное в основу поэмы «Луоннотар» повествование о рождении мироздания относится к эпическому жанру, следовательно, создавая поэму, Сибелиус имел в виду напев общего типа. Для напевов этого типа, согласно исследованию Хутту-Хилтунена, типичны двустроичие¹², «разрежение» последнего такта¹³, движение мелодии в пределах 4–7 ступеней, значимость соотношения ладовых опор. В рунопении общего типа мелодия и ритм характеризуются «минималистичной вариативностью»: «простая и эффективная основная мелодия» может иметь большое количество вариаций, а «основной ритм может изменяться с помощью удлинения ударных ритмических единиц» [там же, с. 416]. По форме рунопение на напев общего типа «представляет

собой вереницу строк, однако с тем, что внутри целостной формы обычно образуются тирады»¹⁴ [там же], а сама руна «формируется на протяжении пения, заключаясь в рамки имеющегося в памяти повествования, при помощи использования строк, воспроизводимых по памяти, строк, сочиняющихся при пении, и формульных строк» [там же, с. 419].

Теперь, когда «корневая» основа метода Сибелиуса описана, можно приступить к анализу поэмы «Луоннотар», точнее, к анализу вокальной партии поэмы, так как именно в ней и представлен метод Сибелиуса в аспекте творческого воплощения традиции рунопения. Внимание будет сосредоточено на первых двух строфах и связке между ними. Этого объёма аналитического материала достаточно для того, чтобы понять направление поисков Сибелиусом собственного стиля и результат этих поисков.

«Луоннотар» и традиция рунопения

Стихи для поэмы «Луоннотар» Сибелиус взял из первой руны «Калевалы», повествующей о рождении мира из яйца птицы. Создавая эту руну, Лённрот использовал карельскую версию мифа. Любопытно, что для приложения к двухтомному изданию «Калевалы» (1894–1895) Сибелиус отобрал руны, представляющие, главным образом, карельскую рунопевческую традицию. Он был убеждён в том, что «финская народная тональная система уникальна», но в своих произведениях композитор «должен быть, особенно в том, что касается средств выражения, в возможно большей степени свободен от всего локального» [6, S. 103].

Сибелиус сократил лённротовскую руну, но сохранил в «Луоннотар» строфическую структуру, характерную для рун. Освобождаясь от всего локального, композитор нарушил традиционную для рун структуру строфы¹⁵.

Начальная строфа Сибелиуса состоит из пяти строк. Ниже приведён фрагмент из первой руны «Калевалы», курсивом выделены строки, объединённые Сибелиусом в строфу.

Лённрот. «Калевала». Стихи 111-120:

*Olipa impi, ilman tyttö,
kave luonnotar korkea.
Piti viikoista pyhyyttä,
iän kaiken impeyttä
ilman pitkillä pihoilla,
tasaisilla tanterilla.
Ikävystyi aikojansa,*

*Дева юная природы,
дочь воздушного простора,
долго святость сохраняла,
весь свой век блюла невинность
во дворах больших воздушных,
среди полей небесных ровных.
Жизнь наскучила такая,*

*ouostui elämätänsä,
aina yksin ollessansa,
impenä eläessänsä
ilman pitkillä pihoilla,
avaroilla autioilla.*

*опостылела девице.
Стало скучно, одиноко
непорочной оставаться
среди дворов больших воздушных,
среди полей небесных ровных.*

У Лённрота первая строка отделена от второй запятой, а после второй строки поставлена точка. Таким образом Лённрот смоделировал структуру карельского двустрочного напева. У Сибелиуса после первой строки стоит точка, тем самым моделируется структура однострочного напева как первоосновы всей сибелиусовской строфы. Напев имеет восходяще-нисходящую направленность. Главная опора *fis*¹⁶ имеет три самоповторения, но все они приходятся на слабые доли такта. В конце напева отсутствует традиционное «финское окончание», типичное для пятидольного тактового размера, от которого Сибелиус здесь отказался. В напевах рун побочная опора маркируется. В анализируемой структуре Сибелиуса равное количество самоповторений имеют II ступень (секундовое соотношение главной и побочной опоры) и III ступень (терцовое соотношение опор). В первой строке Сибелиус использовал пять ступеней и сохранил характерную для начала звукоряда руны последовательность тон–полутон (*d–e–f*), но сместил эту последовательность относительно начала звукоряда: *cis–e–fis–gis–a*. Ни главная, ни претендующие на побочную опору ступени не являются убедительными, поэтому требуется дальнейшее мелодическое движение для прояснения ситуации с главной опорой лада.

Мелодия второй строки характеризуется наличием скачков (нисходящие квинты, восходящая последовательность квинты и терции). Здесь расширяется звукоряд (*h*) и, по сравнению с мелодией первой строки, изменяется количество самоповторений I, II и V ступеней. Мелодия третьей строки является неточной секвенцией мелодии второй строки с маркированием III ступени. Секвенция одновременно указывает и на модуляцию в формообразовании, и на сохранение преемственности с многострофными рунами, в которых может повторяться мелодия второй строки. Секвенция приводит к расширению звукоряда (*dis*) и привнесению дорийской окраски. Четвёртая и пятая строки объединены единой мелодической линией. Мелодия четвёртой строки начинается как секвенция третьей строки и достигает кульминации на *g*, после чего следует зигзагообразный спад вновь к *g*, но

октавой ниже с последующим полутоновым спуском и остановкой на *fis*, устойчивость которого усилена ритмом и гармонией. В обоих случаях тон *g* ритмически укрупнён. В этом усматривается нарушение ладовых особенностей рун. В рунах «основная функция полутоновых шагов в напеве – скольжение, они связывают между собой микроинтонации, субпопевочные обороты. Полутоном не входит в их “плоть”, он остаётся на стыках – в стороне от интонационно значимых моментов распева – он *нерелевантен*» [3, с. 41]. При этом в рунах, в отличие от мелодии Сибелиуса, «главная опора никогда не вводится полутоновым спуском», «фригийский оттенок... окрашивает не собственно развёртывающуюся интонацию, а лишь звукоряд» [там же]. У Сибелиуса же фригийский оттенок окрашивает именно живую интонацию (пример № 1).

Пример № 1 Я. Сибелиус. «Луоннотар», сопрано соло, такты 9–22

Tempo moderato

8 *mp* O - li - pa im - pi Il - man tyt - tö. Ka - ve,

12 *poco* Luon - no - tar ko - re - a, *poco cresc.* Ou - os - tui e - lä - mä - tään

16 ai - - - na yk - sin ol - les - san - sa

20 a - va - roil - la au - ti - oil - la.

Анализ первой строфы показал, что при сохранении принципов, свойственных рунам (строфичность, переменность ладовых опор, звукоряд эолийского лада, при достройке – дорийского), и, одновременно, нарушении стереотипной модели рун (пятистрочная строфа, ослабление ритмической поддержки опор в мелодии первой строки, изменение функции полутона) Сибелиус создавал музыку, отмеченную печатью индивидуального стиля.

Во второй строфе повествуется об обитании Девы воздуха в морской стихии. Спокойное повествование в первой строфе здесь сменилось описанием беспокойного ожидания рождения плода от непорочного зачатия. В вокальной мелодии существенные изменения происходят в конце пятой строки. Низкая вторая ступень *g* не опустилась в тонику *fis* (как это было в конце первой строфы). Последовал нисходящий скачок на *c*, а затем восходящее движение от *e* к *g*.

Образовалось мажорное трезвучие *c–e–g*, находящееся в тритоновом соотношении с началом второй строфы и основной тональностью поэмы *fis moll*. Здесь Сибелиус вступил в область хроматики.

Последующая двустрочная структура не является вариантом (пусть даже сокращённым) предыдущих строк и в этом отношении «выпадает» из заданной изначально структуры «темы с вариациями». Она выполняет функцию связи-перехода от повествования к прямой речи Девы воздуха, её жалобе и обращению к богу Укко¹⁷. Связка-переход отделена и от предыдущей строки, и от последующей. Но в этой структуре сохраняются, как в рунах, две опоры. Связка начинается трезвучием *C dur* и, проходя через трезвучие *D dur*, устремляется к вершине *fis*² с остановкой на ней. Затем посредством маркированного *полутона* на коротком участке формы через секвенцирование совершается мелодическая модуляция в *b moll*¹⁸. В этой тональности начинается вторая строфа. Полутоном в данной строфе является интонационно значимым моментом, причём гораздо более значимым, чем в первой строфе. Принципиальные изменения, происшедшие в этой строфе, относятся не только к смене тональности, но также к ритмической стороне и жанровой модели. Преобладают хореические восходящие и нисходящие интонации разного интервального объёма, разделённые восьмыми паузами. Естественным результатом накопления «тяжести вздохов» является нисходящее движение мелодии в объёме, превышающем октаву. Это происходит в момент обращения к богу Укко («Ой ты, Укко, бог верховный! / Приходи на зов в несчастье»). В исследовании Т. Краснопольской причетная мелодика охарактеризована как «внешне... принципиально отличная от мелодики рун. Бесконечное повторение в напеве причитания похожих друг на друга мелодических фраз, которое образует развёрнутые, разновеликие построения, создаёт впечатление импровизационной свободы» [1, с. 120].

Наименьшей структурной единицей напева причитаний являются мелодические обороты (ячейки), которые совпадают со словоразделом. У Сибелиуса (как и в случае с полутоном) это свойство напева маркировано: границы мелодических оборотов совпадают не только со словоразделом, но и со слогоразделом. При сохранении ритмической структуры мелодических



оборотов «четверть–восьмая» интервальный объём варьируется, образуя сегменты разных ладовых структур. В моноречитании Девы воздуха полутон образует не только шаг смещения ячейки, но и качество самой конструкции. В первом случае, выполняя функцию скольжения, он связывает целотоновые последовательности, во втором случае полутон является частью звукоряда полутон–тон.

В следующем примере (пример № 2) художественная задача воплощения превращения яичного белка в луну решена посредством зеркально-симметричной структуры, выстраиваемой из последовательности полутонов, тонов и полутонаторонов. В рассматриваемой строфе осуществлён ладовый синтез, мотивированный художественной идеей.

Пример № 2

Я. Сибелиус. «Луоннотар»,
такты 194–206

Анализ черт рунопения в поэме «Луоннотар» показал, что поиски собственного стиля Сибелиус осуществлял в *монологической* культуре, сохранившей *живую* традицию рунопения, что открывало композитору возможность творчески преобразовывать модель карельских рун и причитаний.

PRIMEЧАНИЯ

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений // Гессе Г. Избранное [пер. с нем.] / сост. и предисл. Н. Павловой. М.: Радуга, 1991. С. 273.

² В программе вечернего концерта это произведение было названо «Новая сцена для сопрано и оркестра». См.: URL: <http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/4733/> (Дата обращения: 28.04.2018). Дирижировал мировой премьерой «Луоннотар» британский органист, дирижёр и композитор А. Херберт Брюэр, долгие годы руководивший «Фестивалем трёх хоров». Такое название, вероятно, преследовало коммерческую цель. Публика ранее слышала Акте, исполнившую на фестивале финальную сцену из «Саломеи» Штрауса. Сам же Брюэр знал авторское название произведения, и в письме к Сибелиусу от 5 августа 1913 года он сообщил композитору о том, что Акте рассказала ему о «новом произведении “Луоннотар” для сопрано и оркестра» [7, р. 176]. На следующий день после премьеры в газете «The Times» произведение Сибелиуса было названо «tone-poem “Luonnotar”» [Ibid., р. 177]. В каталоге Дальстрёма также указана англоязычная версия названия жанра («Тоне роет») и англоязычная версия названия произведения («The Spirit of Nature») (Dahlström Fabian. The Works of Jean Sibelius. Helsinki: Sibelius-Seura, 1987, р. 105).

³ Hepokoski J. Sibelius: Symphony № 5. Cambridge University Press, 1993, р. 10–11.

⁴ На разницу между материалом и живой традицией указывал Асафьев. Объясняя, почему «Бориса Годунова» Мусоргского надо исполнять в подлинном виде, он писал: «Не Мусоргский стал выразитель-

нее, а стиль Римского-Корсакова углубился и вырос, когда произошло слияние музыки Мусоргского как материала (а не как омузыкаленного мира идей и переживаний композитора) с приёмами сочинения Римского-Корсакова. “Борис” же Мусоргского остался существовать сам по себе» (Игорь Глебов. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М.: Музгиз, 1928. С. 15).

⁵ Jean Sibelius’s Legacy. Research on his 150-th Anniversary. Ed. by Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki and Timo Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, 2017. 401 p.

⁶ Орамо писал, что «современные композиторы раньше, чем исследователи, услышали новаторские качества музыки Сибелиуса». В их числе датчанин Пер Нёргор (Per Nørgård), француз Юг Дюфур (Hugues Dufourt), Тристан Мюрай (Tristan Murail) и Жерар Гризе (Gérard Grisey), британцы Питер Максвелл Дэвис (Peter Maxwell Davies), Джордж Бенджамин (George Benjamin), Оливер Нассен (Oliver Knussen) и Джулиан Андерсон (Julian Anderson). См.: Oramo I. The Sibelius Problem // Studies in Music and Others Writings. URL: <https://relatedrocks.wordpress.com/2007/10/01/the-sibelius-problem/> (16.06.2018). Муртомяки также затронул вопрос о влиянии музыки Сибелиуса на современных композиторов и назвал ряд имён, включая и тех, о ком упомянул Орамо [5, р. 24].

⁷ Хауэлл дал следующее определение модернизма: «Музыкальный модернизм – это творческий процесс, способ мышления, посредством которого композитор пытается бросить вызов традиции» [4, р. 234].

⁸ Смысл выражения «метод может быть встроены» понятен из предыдущих рассуждений Муртомяки

о том, что не все композиторы излагали свои взгляды в теоретических работах. Синонимом методу здесь является оригинальная техника композиции, которая формировалась у Сибелиуса на протяжении десятилетий.

⁹ О том же, но иначе Муртомяки написал, рассматривая оппозицию консервативный/прогрессивный: «Собственный “прогрессивный” путь Сибелиуса был основан на идее объединения ладов народной музыки и их гармонизации с функциональной гармонией, создании таким образом языка, при котором гармоническая тональность или собственная неомодальность Сибелиуса могут управлять произведением» [5, p. 24].

¹⁰ Здесь в первую очередь нужно упомянуть о музыкальном приложении к двухтомному финскому изданию «Калевалы» (1894–1895), в которое вошли 17 мелодий. Подробнее об этом см.: Южак К. И. Вариация на тему «Сибелиус и фольклор» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: сб. науч. ст. Петрозаводск; СПб., 1998. С. 5–17.

¹¹ О содержании лекции Сибелиуса см.: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. С. 142–150.

¹² В российском этномузыковедении используется термин «стиховой напев» (Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. С. 14).

¹³ Хутту-Хилтунен здесь имеет в виду аугментацию двух последних слогов строки.

¹⁴ Строки или части строк, которыми пользуется исполнитель при пении, Хутту-Хилтунен называет формулами.

¹⁵ Краснопольская пишет, что в рунах обычно строфовой напев состоит из двух стихов, которым соответствуют два мелодических звена с окончанием первого звена на второй или четвёртой ступени лада и второго звена на главной опоре лада. При разрастании строфы до трёх-четырёх стихов повторяется либо первое звено, либо второе (Краснопольская Т. В. Указ. соч. С. 13). Для карельской рунопевческой традиции характерны «двустрочные напевы с восьмисложной строкой, в пяти- либо трёхдольном тактовом размере, с побочной опорой на II ступени» (Южак К. И. Указ. соч. С. 12).

¹⁶ Поэма «Луоннотар» написана в тональности *fis moll*.

¹⁷ Весьма вероятно, что идея перехода возникла у Сибелиуса под влиянием поэмы Листа «Лорелея».

¹⁸ Здесь также очевидно влияние Листа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснопольская Т. В. Певческое искусство народов Северо-Запада России: Исследования. Статьи. Петрозаводск: Verso, 2013. 184 с.
2. Хутту-Хилтунен П. Рунопение Западной Беломорской Карелии в XX веке [Pekka Huttu-Hiltunen. Länsivienenalainen Runolaulu 1900-luvulla] / пер. с фин. М. Кемпинен // Kuhmo. Sibelius-Akatemia. Juminkeko, 2008. С. 404–437.
3. Южак К. И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальные культуры. Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / сост. В. И. Нилова. Петрозаводск, 1989. С. 30–48.
4. Howell T. Jean Sibelius: Progressive or Modernist // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 241–255.
5. Murtomäki V. “Either/Or?” No: “Both – And”! Current Challenges of the Sibelius Image // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 2–24.
6. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. 1980. No. 2. S. 87–105.
7. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 312 p.
8. Tool A. Jean Sibelius and the Modes of Limited Transposition // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 273–282.
9. Weidberg R. Sibelius and Shownberg // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 221–240.

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



REFERENCES

1. Krasnopol'skaya T. V. *Pevcheskoe iskusstvo narodov Severo-Zapada Rossii: Issledovaniya. Stat'i* [The Art of Church Singing of the Peoples of the North-West of Russia: Studies. Articles]. Petrozavodsk: Verso, 2013. 184 p.
2. Khuttu-Khiltunen P. Runopenie Zapadnoy Belomorskoy Karelii v XX veke [Pekka Huttu-Hiltunen. Rune-Singing of Western Karelia Near the White Sea in the 20th Century]. Translated from the Finnish by M. Kempinen. *Kuhmo. Sibelius-Akatemia* [Kuhmo. The Sibelius Academy]. Juminkeko, 2008, pp. 404–437.
3. Yuzhak K. I. O ladovom i melodicheskom stroenii runicheskikh napevov [On the Modal and Melodic Structure of Runic Melodies]. *Russkaya i finskaya muzykal'nye kul'tury. Problemy natsional'noy traditsii i mezhkul'turnykh vzaimodeystviy* [Russian and Finnish Musical Cultures. Issues of National Tradition and Intercultural Interactions]. Ed. by V. I. Nilova. Petrozavodsk, 1989, pp. 30–48.
4. Howell T. Jean Sibelius: Progressive or Modernist. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 241–255.
5. Murtomäki V. "Either/Or?" No: "Both – And"! Current Challenges of the Sibelius Image. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 2–24.
6. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen. *Musiikki*. 1980. No. 2. S. 87–105.
7. *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939*. Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 312 p.
8. Tool A. Jean Sibelius and the Modes of Limited Transposition. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 273–282.
9. Weidberg R. Sibelius and Shownberg. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 221–240.

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

