

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 78.021

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114



Парадигма жеста в *Okon Fuoko* Лееви Мадетойи

Вера Ивановна Нилова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
inverafox@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

Аннотация. Музыка младшего современника Яна Сибелиуса и его частного ученика Лееви Мадетойи мало известна в России. Традиционно его причисляют к поздним романтикам, чьё творчество развивалось при жизни Сибелиуса и в его «тени». Однако наследие Мадетойи нуждается в критическом пересмотре для понимания причастности композитора к актуальным тенденциям и парадигмам музыки XX века. В статье приведены биографические факты, сформировавшие характер и слуховой опыт композитора, и охарактеризован художественный контекст Парижа начала XX века в области театра и балета.

Объектом изучения в аспекте актуальных парадигм избрана сюита из балета *Okon Fuoko*, созданная самим композитором в 1930 году. Рассмотрены причина забвения балета после его премьеры и две жанровые версии. Указаны разночтения в определении жанра финскими исследователями и установлено то определение, которое сохранилось в архиве композитора. Сценарий Пола Кнудсена, апеллирующий к традиции японского кукольного театра, и состав сюиты показательны для периода увлечения европейцев экзотикой и поисков нового пластического языка. В анализе «Гротескного танца» выявлены признаки жестовой парадигмы и особенности музыкальной драматургии произведения, дающие основания назвать *Okon Fuoko* балетом для оркестра.

Ключевые слова: Лееви Мадетойя, Пол Кнудсен, *Okon Fuoko*, балет, пантомима, японский театр, парадигма жеста

Для цитирования: Нилова В. И. Парадигма жеста в *Okon Fuoko* Лееви Мадетойи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 103–114.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114

Musical Theater

Original article

The Paradigm of Gesture in Leevi Madetoja's *Okon Fuoko*

Vera I. Nilova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
inverafox@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8056-6076>*

Abstract. The music of Jean Sibelius' younger contemporary and his private student Leevi Madetoja is little known in Russia. He is traditionally reckoned among the late romanticists, and his music was developed during Sibelius' life and under his "shadow." Nonetheless, Madetoja's heritage is in need of a critical reevaluation in order to understand the composer's involvement in the relevant tendencies and paradigms of 20th century music. The article brings biographical facts which formed the composer's character and aural experience, and characterization is given to the artistic context of early 20th century Paris in the spheres of the theater and the ballet.

As the object of study in the aspect of relevant paradigms, the suite from the ballet *Okon Fuoko*, created by the composer in 1930. The reason the ballet was forgotten after its premiere and its two genre-related versions are examined. The variant readings in determining the genre by Finnish researchers in defining the genre of the work, and the definition which was preserved in the composer's archive is established. Paul Knudsen's scenario appealing to the tradition of the Japanese puppet theater and the makeup of the suite are indicative for the period of the Europeans' fascination with exoticism and search for a new plastic language. The analysis of the *Grotesque Dance* reveals features of gesture paradigm and the peculiarity of the composition's musical dramaturgy, which provides grounds for calling *Okon Fuoko* a ballet for orchestra.

Keywords: Leevi Madetoja, Paul Knudsen, *Okon Fuoko*, ballet, pantomime, Japanese theater, paradigm of gesture

For citation: Nilova V. I. The Paradigm of Gesture in Leevi Madetoja's *Okon Fuoko*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 103–114. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.103-114

В финской музыкальной историографии Лееви Мадетойе (1887–1947) отведена роль одного из представителей позднего романтизма. Калеви Ахо отнёс к этому направлению также Эрки Меларти-

на (1875–1937), Селима Пальмгрена (1878–1951) и Ирвё Кильпинена (1892–1959), назвав Мадетойю «наиболее значительным после Сибелиуса представителем позднего романтизма и вообще одним из крупнейших финских

композиторов»¹. Причисление Мадетой к поздним романтикам мало даёт для понимания феномена этого музыканта и фактически оставляет его в музыкальной культуре XIX века, в лучшем случае — в начале XX века. Не добавляет ясности и характеристика Мадетой как одного из самых значительных композиторов первых десятилетий XX века, данная Й. Кайпайненом², поскольку композитор успешно работал также в жанрах вокальной, хоровой и музыкально-театральной музыки, а его опера «Северяне» (1924) получила статус национальной.

Отнесение Мадетой к поздним романтикам и определение стиля его музыки как «сочетания финской народной мелодии и новой французской музыки»³ по «умолчанию» ориентирует восприятие его произведений на «“старую”, словесно-речевую, продолжающую оставаться определяющей для многих стилей XX века» парадигму музыкальной композиции [1, с. 29]. Между тем музыка *Okon*

Fuoko явно не согласуется только с этой парадигмой, а потому поиск иного пути исследования и понимания эстетики произведения должен пролегать в стороне от магистрали позднего романтизма. В качестве иной — не словесно-речевой — парадигмы исследования определена парадигма жеста.

Звуковой мир Остроботнии

Лееви Мадетойя родился в городе Оулу, расположенном в исторической провинции Северная Остроботния. Кайпайнен описал характер ботнийцев как «независимый и свободолюбивый»⁴. Формирование слухового опыта будущего композитора проходило в среде пиетистов⁵. Известно, что мать композитора была либо в числе последователей местного руководителя движения, либо сочувственно относилась к учению пиетизма. Своего сына она назвала по имени основателя пиетистского движения в Остроботнии Ларса Леви Лэстадиуса⁶.

¹ См.: Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки: Б. и., 1989. С. 6. (Русский перевод издания: Aho K. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergrunden Finnischer Kunstmusik. [S. 1]: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus informationszentrum für finnische Musik, 1989.) В 2005 году фирма *Alba Records* записала «Окон Фуоко». В буклете было указано: жанр — *Classical*, стиль — *Romantic*.

² Kaipainen J. French Colouring in a Bothnian Landscape — Comments on the Orchestral Works of Leevi Madetoja (1887–1947). URL: <https://fmq.fi/articles/french-colouring-in-a-bothnian-landscape> (accessed: 03.05.2023).

³ Salmenhaara E. A Composer from Ostrobothnia and Paris. URL: <https://fennicagehrman.fi/composer/madetoja-leevi/> (accessed: 03.05.2023).

⁴ Kaipainen J. Op. cit.

⁵ В Финляндии с начала 1820-х годов пиетизм распространялся как народное движение. Пиетисты осуждали азартные игры и выступали за умеренное употребление алкоголя, чистоту и порядок в доме. А. Швейцер, рассматривая отношение к пиетизму И. С. Баха, писал: «Пиетизм был решительным врагом всякого искусства в церковном обряде, в первую очередь — “концертирующей” духовной музыки. Более же всего ненавистны ему были музыкальные постановки “Страстей”. В богослужение допускались только простые песни прихожан». См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. С. 121.

⁶ Kaipainen J. Op. cit.

Монодическую культуру Мадетойя впитал с детства, а о гармонии он сам сказал, что «стал основательно ею заниматься только после того, как стал композитором»⁷. Картину жизни пиетистов и их духовные песнопения, услышанные в детстве, он воссоздал впоследствии в опере «Северяне» (1924).

Представители культурной фенномагии Э. Лённрот и Й. Рунеберг выступали с критическими оценками деятельности пиетистов. Автор эпической поэмы Лённрот критиковал пиетистов за пренебрежение народными традициями и обычаями⁸. И как профессиональный врач даже дал описание пиетиста: «Пиетиста можно узнать уже по внешнему виду. Глаза приобретают чуждый, отличавшийся от здорового блеск, нос становится острее, а щёки вваливаются»⁹.

На скрипке и фортепиано Мадетойя обучался самостоятельно, он также играл на кантеле. Е. Салменхаара назвал

Мадетойя «единственным крупным композитором в истории мировой музыки, который играл на национальном инструменте Финляндии как на своём главном инструменте»¹⁰. Слуху, воспитанному на серебристом звучании кантеле, были чужды «пафос и чувствительность, ассоциирующиеся с немецким стилем», но «лёгкость и утончённость» оркестровки Мадетойи Кайпайнен связал с французским влиянием¹¹. То, что Кайпайнен недооценил влияния кантеле на формирование звукового идеала Мадетойи, не должно удивлять. Сработал стереотип восприятия музыки финских композиторов исключительно в аспекте европейского воздействия.

В водовороте парижской жизни

В 1910 году Мадетойя окончил музыкальный колледж¹² и Императорский Александровский университет, где получил степень бакалавра философии¹³.

⁷ Ibid.

⁸ Рунеберг считал пиетизм «вредным для культуры движением, самым большим недостатком которого был отказ от земных радостей». Из лидеров национального движения только Й. Снельман «продемонстрировал хоть какое-то сочувствие пиетистам, хотя и находил неприемлемым, чтобы в рядах пиетистов были представители интеллигенции». См.: Хухта И. Пааво Руотсалайнен (1777–1852) // Сто замечательных финнов: Калейдоскоп биографий / пер. И. Соломещ. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 523.

⁹ Хухта И. Указ. соч. С. 522–523. При желании можно увидеть некоторое сходство этого описания с внешностью Мадетойи на фотографиях.

¹⁰ Salmenhaara E. Op. cit.

¹¹ Kaipainen J. Op. cit.

¹² Впоследствии — Хельсинкская консерватория / Академия Сибелиуса. Его педагогами были Эрик Густав Фурухельм (1883–1964) — финский композитор, педагог, музыкальный критик и Эдвард Армас Ярнефельт (1869–1958) — финский композитор и дирижёр. Он также был приватным учеником Сибелиуса. Салменхаара писал, что Мадетойя был талантлив от природы, и «он научился сочинять не от своих учителей Армаса Ярнефельта, Эрика Фурухельма и Яна Сибелиуса, а просто сочиняя... без каких-либо видимых усилий». См.: Salmenhaara E. Op. cit.

¹³ В 1914 году Мадетойя получил степень магистра. На сайте университета Хельсинки есть сведения о видах деятельности и почётных наградах Мадетойи.

URL: <https://375humanistia.helsinki.fi/leevi-madetoja/pohjalaisia-oopperan-menestystarina-jatkuu-edelleen> (accessed: 03.05.2023).

Осенью того же года двадцатитрёхлетний музыкант уже отправился в Париж. В те годы поездка молодых финских композиторов в столицу Франции не была рядовым явлением. Основы музыкального профессионализма в Финляндии закладывались и длительное время развивались под непосредственным влиянием германского музыкального мира (Лейпциг, Берлин, Вена). Сибелиус рекомендовал молодому Мадетойе обратиться к Венсану д'Энди¹⁴. И хотя обучение Мадетойи у д'Энди не состоялось, биографы финского композитора подчёркивают важность музыкальных и культурных впечатлений Парижа для его творческого развития¹⁵.

Сведения о пребывании Мадетойи в Париже скудны. Известно, что огромное впечатление на него произвела опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Но

в отличие от Сибелиуса Мадетойя не обращался к творчеству Метерлинка. Хорошо знавший сочинения бельгийского драматурга английский поэт-символист Артур Саймонс называл театр Метерлинка «театром искусственных созданий»¹⁶.

Мадетойя приехал в Париж, когда европейская столица уже познакомилась с театральными новациями русского балета [2], а танец стал «полем самоидентификации», когда «тело танцовщика под аккомпанемент музыки не только репрезентировало некую художественную каноническую стратегию, оно буквально разыгрывало драматическое действие» [3, с. 643]. В истории балетного театра первая треть XX века была временем разрушения канонов, стереотипов, экспериментов по созданию нового пластического языка и

¹⁴ Р. Роллан писал о д'Энди: «Благодаря его знаниям, стройности и ясности ума из него должен был выйти превосходный преподаватель композиции». См.: Роллан Р. Венсан д'Энди // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 4: Музыканты наших дней. Стендаль и музыка / пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина; ред., сост. и коммент. В. Брянцева. М., 1989. С. 98.

¹⁵ Kaipainen J. Op. cit.

¹⁶ «Его театр искусственных созданий, являющихся одновременно более призрачными и более механическими, нежели привычные нам живые актёры,двигающихся по сцене с определённой свободой действия в этой столь любопытной пародии на жизнь <...> Разве все мы не являемся куклами в театре марионеток, в котором исполняемые нами роли, надетые костюмы и эмоции, написанные на наших лицах, выбраны не нами?» (См.: Саймонс А. Символистское движение в литературе: учебное пособие / пер. с англ. Н. Александровой. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2018. С. 229–230.) Схейен, характеризуя культурную составляющую балета Стравинского «Петрушка», заметил: «Схематичные фигуры *commedia dell'arte* и персонажи кукольных театров (Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Пьеро и т. д.) были представлены в произведениях рубежа веков в бесчисленных вариантах и вдохновляли самых различных композиторов и театральных деятелей от Леонкавалло («Паяцы») до Шёнберга («Лунный Пьеро»)». (См.: Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2014. С. 277.) В драматическом театре Парижа ещё в 1870-х годах начался ренессанс итальянской комедии масок. Об альтернативных формах и жанрах во Франции (кабаре, театр теней, театр кукол, «театр ужасов») в контексте театральной эволюции рубежа XIX–XX веков см.: Кузовчикова Т. И. «Театр на обочине» во Франции на рубеже XIX–XX веков // Научное мнение. 2013. № 11. С. 116–121.

музыкально-хореографических форм¹⁷. В «выразительном танце» Айседоры Дункан «рождались новый способ воздействия на публику — ошеломляющий, отсылающий к архетипическим образам и мифологическому мышлению» [4, с. 144].

Публика столицы Финляндии познакомилась с современным танцем ещё в 1908 году во время гастролей там Айседоры Дункан. Но условий для хореографических экспериментов в Гельсингфорсе по-прежнему не было. Когда в 1913 году Сибелиус написал музыку к пантомиме по сценарию Пола Кнудсена (1889–1974) «Скарамуш», ставить это произведение в Финляндии было негде. «Скарамуш» впервые был поставлен в Копенгагене только в мае 1922 года, и в том же году при Финской национальной опере был создан Финский национальный балет.

Сценарий Пола Кнудсена

В 1925 году по пути в Париж Мадетойя встретил датского музыкального издателя Вильгельма Хансена, который познакомил Мадетойю с драматургом Полом Кнудсе-

ном и тот, будучи большим любителем экзотики, предложил композитору либретто на японскую тему¹⁸. В финской музыкальной историографии интерес Мадетойи к сценарию Кнудсена связывают и с ориентализмом в финской музыке 1920-х годов¹⁹, и с парижским ориентализмом²⁰, прошедшим через искушение русским Востоком с его «орнаментальностью, эмоциональным восприятием музыки, цвета, танца, сценографии, художественного оформления спектакля» [5, с. 221–222].

Содержание сценария Кнудсена *Okon Fuoko* связано с японской кукольной традицией уподобления куклы человеку. Неизвестно, видел ли Кнудсен балет Стравинского «Петрушка», но главный персонаж его сценария — фокусник Окон Фуоко, как и Петрушка, умирает.

Okon Fuoko упоминается во всех биографиях композитора как значительное достижение автора, хотя и не получившее такой известности и популярности, как оперы «Северяне» и «Юха», симфонии и хоровые произведения. На портале факультета искусств Университета

¹⁷ «Вся Европа была охвачена дискуссиями о новых театральных системах, сторонники различных школ вели отчаянные споры и обменивались идеями. Почти все они хотели распрощаться с иллюзионизмом и реализмом в театре, с кулисами, с рампой, с иллюзией перспективы и с отделением подиума от зрительного зала. Они хотели, чтобы театр признали отдельной формой искусства, а не производной от литературы, как считалось до этого. Все они отвергали заученные, отрепетированные роли и вжившихся в образ актёров и отдавали предпочтение импровизации, пантомиме, броскому гриму, марионеткам и искусственным световым эффектам» (Схейен Ш. Указ. соч. С. 294–295).

¹⁸ Ранее Кнудсен предложил это либретто Сибелиусу, но тот был занят работой над Шестой симфонией.

¹⁹ Кроме Мадетойи ориентальные «опыты» в первой трети XX века имели место у Яна Сибелиуса, Вайнё Райтио, Тойво Куула и особенно у Сулхо Ранта. См.: Metsä H. Kiinalaisia runoja, arabian lumoa ja tahitin unelmia Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismit. Helsinki, 2012. 120 s.

²⁰ Любимым развлечением Равеля «была демонстрация миниатюрного японского салона, в котором всё было поддельным и изготовленным в Париже при Луи-Филиппе». См. об этом: Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Киев: Автограф, 2009. С. 153.

Хельсинки *Okon Fuoko* названо «самым смелым экспериментом Мадетойи»²¹.

Партитура была закончена в конце 1927 года, и хотя главный дирижёр Королевского датского оркестра Георг Хёберг после первой репетиции объявил произведение шедевром, премьера была отложена. На главную роль требовался «синтетический» актёр, а такого на тот момент не было. Йоханнес Поульсен, представитель семьи датских актёров, мог бы исполнить главную роль, но он был в отпуске. Кнудсен планировал, что после премьеры в Копенгагене *Okon Fuoko* будет поставлен в Париже, в Лондоне и в Германии. В итоге премьера состоялась только в феврале 1930 года, но не в Копенгагене, а в Хельсинки, и она не была успешной. После трёх спектаклей постановка *Okon Fuoko* не возобновлялась. Неудача была отнесена на счёт слабого сценария Кнудсена. Это была первая неудача в карьере Мадетойи, при этом музыкальные критики, присутствовавшие на премьере, единодушно хвалили музыку, признав её «одной из лучших партитур финской музыки, обладающей необычайной ясностью, прозрачностью и богатством нюансов»²².

Okon Fuoko: две жанровые версии

В финской музыкальной историографии жанр *Okon Fuoko* определяют по-разному. Хелена Лехмускero упоминает *Okon Fuoko* как мелодраму²³, а Эркки Салменхаара²⁴, Киммо Корхонен и Томи Мякела называют *Okon Fuoko* балетом-пантомимой. Фирма *Alba Records*, сделавшая полную запись музыки, обозначила жанр также как балет-пантомиму (*Ballet Pantomime*).

В Каталоге рукописей Лееви Мадетойи (обновлённом в 2013 году) жанр *Okon Fuoko* указан как балет²⁵. В разделе архивных документов «Финансы. Контракты» есть два контракта на «балетную музыку», датированных 1928 годом²⁶. Разночтения в жанровом определении исследователей исходили, очевидно, из желания уточнить особенности произведения, созданного в период расширения жанровых границ балета и поисков альтернативных форм в театральном жанре.

Одноактное произведение было написано для оркестра, чтеца, актёров, танцоров, хора и солистов — сопрано и тенора. Полная версия музыки балета включает в себя 35 номеров продолжительностью

²¹ The Ostrobothnians's Success Continues to This Day. URL: <https://375humanistia.helsinki.fi/en/leevi-madetoja/the-ostrobothnians-success-continues-to-this-day> (accessed: 03.05.2023).

²² Salmenhaara E. Op. cit.

²³ Lehmuskero H. Leevi Madetojan ja Onervan yhteinen elämä ja sen heijasteet Madetojan yksinlaulutuotannossa. URL: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/24580/Lehmuskero_Kand.pdf?sequence=1 (accessed: 03.05.2023).

²⁴ Salmenhaara E. Op. cit.; Korhonen K. Inventing Finnish Music. Contemporary Composers from Medieval to Modern. Finnish Music Information Centre, 2003; Mäkelä T. Saariaho, Sibelius und andere — Neue Helden des neuen Nordens: Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland. URL: <https://clck.ru/34cVzT> (accessed: 03.05.2023).

²⁵ Leevi Antti Madetoja Sävellyskäsikirjoitukset. URL: <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/99351/144%20MADETOJA12017.pdf?sequence=1> (accessed: 03.05.2023).

²⁶ *Okon Fuoko* — balettimusiikkia koskevia sopimuksia, 2 kpl. 1928. URL: <https://docplayer.fi/5105445-Leevi-madetoja-1887-1947-coll-276.html> (accessed: 03.05.2023).

почти час двадцать минут. В четырёх номерах участвует хор²⁷, ещё в четырёх — сопрано²⁸, в одном номере — тенор²⁹. В произведении двенадцать танцевальных номеров, в том числе танцы кукол (гейши, воины, женщина, мужчина, старик, молодой воин), механический, сексуальный и демонический (танец меча) танцы Умегавы, Окон Фуоко и его жены Иэ. Во время четвёртого кукольного танца Окон Фуоко умирает. В числе нетанцевальных номеров есть «Чайная церемония» и «Харакири». Несмотря на то, что балет называется «Окон Фуоко», в сценарии поколеблена трёхступенчатая структура новоевропейского театра, и на смену актёрам-преьерам, второстепенным и третьестепенным актёрам пришла «идея ансамбля, солирования разных актёров в определённые моменты» [6, с. 106].

Мадетойя планировал сделать из музыки балета три оркестровые сюиты, но план осуществил лишь частично³⁰. В 1936 году Союз композиторов Финляндии на основе рукописи издал партитуру под названием *Okon Fuoko. Sarja I*. На обороте титульного листа указан жанр оркестрового произведения на финском и немецком языках. Названия жанра и номеров сюиты даны на финском, немецком и французском. В сюите четыре раздела: I. Окон Фуоко в дрёме, II. Прибытие гостей, III. Танец кукол, IV. Мужской танец, Женский танец, Гротескный танец.

В *Okon Fuoko* Мадетойя использовал парный состав оркестра, усилив его флейтой-пикколо, арфой, четырьмя тромбонами и расширенной группой ударных инструментов: литавры, челеста, колокольчики, ксилофон, кастаньеты, малый барабан, большой барабан, тарелки, там-там, деревянные коробочки. Длительность звучания сюиты — 14 минут.

Все разделы идут без перерыва, образуя одночастную композицию с чётко выстроенной драматургией: фантазии фокусника, прибытие гостей, танцы (кукол, мужской, женский). Завершается произведение впечатляющей кульминацией («Гротескный танец»). Между контрастными разделами есть переходы-связки, отмеченные тембро-мотивно-фактурными и темповыми изменениями, что способствует внутренней связности музыкальных движений танцев и придаёт целостность всей композиции.

Парадигма жеста в *Okon Fuoko*

Т. Цареградская, изучая музыкальный жест в пространстве современной композиции, привела следующее определение в качестве отправной точки исследования: «Я называю жестом конкретный тип музыкального движения, которое вполне определённо опознаётся в моих произведениях потому, что оно имеет форму и контур, которые очевидны и при прослушивании, и в партитуре»³¹.

²⁷ Kuoron Laulu (3), Okon Fuokon Resitatiivi (17), Kuoron Laulu (22), Okon Fuoko on Kuollut (35).

²⁸ Yiaian Laulu I (5), Yiaian Laulu II (7), Yiaian Laulu III (34), Okon Fuoko on Kuollut (35).

²⁹ Okon Fuokon Resitatiivi (17).

³⁰ Общая характеристика произведения дана: Nilova V. The Virtual East in the Works of Leevi Madetoja // Synesthesia: The Synthesis of Arts in World Art Culture: Abstracts from a Conference held in Saint Petersburg. March 4–5, 2019. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster. Reihe XVIII, Band 15, pp. 112–113.

³¹ Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 14.

Это определение вполне релевантно и по отношению к *Okon Fuoko* Мадетойи. Жест является органичным свойством японского театра³². В современных искусствоведческих исследованиях «жестика» (Т. Цареградская) в финской музыке первой половины XX века не исследована. *Okon Fuoko* упоминается либо в связи с ориентализмом, либо как произведение, созданное после «ритмических оргий Стравинского»³³.

Исполнительский состав и названия отдельных номеров полной версии указывают на сохранение жанров, связанных со *словесно-речевой* парадигмой. Однако в сюите её признаки вследствие формообразующей роли ритма подчинены *жестовой* парадигме. В нетанцевальном разделе мечтаний фокусника отсутствует свойственная словесно-речевой парадигме логика мелодического движения и риторичность композиционного строения. Каждый мотив воспринимается как отдельная жестовая конструкция.

В аспекте отражения тенденций современного Мадетойе балета наиболее интересен «Гротескный танец» (пример № 1).

В начале танца размер обозначен как $3^{1/2}/4$. Формально этот размер равен $7/8$. Смена размера маркирует структуры с последовательной сменой видов движения. Вначале «длинные» такты $3^{1/2}/4$ чередуются с «короткими» в размере $3/4$, затем до конца танца устанавливается

размер $3/4$. Оstinатные контрастные ритмические группы у деревянных духовых поддержаны ударными инструментами, количество которых возрастает к концу танца. С этими группами контрапунктируют ритмические группы у медных духовых и струнных инструментов. Ближе к концу танца у первых скрипок звучит мелодическая линия, сотканная из больших и малых секунд, чистых кварт и уменьшённых квинт. Она не развивается, только дважды повторяется и исчезает под натиском ритмической пульсации. Кульминация подготавливается расширением диапазона деревянных духовых инструментов, усилением динамики (*cresc.* после *ff*) и увеличением состава ударных инструментов. За 10 тактов до конца танца темп ускоряется. На кульминации, где главный для заключительной секции танца ритмо-мотив исполняется на фоне чередования увеличенных трезвучий, танец обрывается. Затем следует GP (один такт с фермой), после чего на *ff* звучит там-там (тоже с фермой).

Логика драматургического развития даёт основание ещё раз уточнить жанр *Okon Fuoko*. Воспользовавшись определением, данным Равелем «Болеро», можно сказать, что сюита *Okon Fuoko* — это «балет для оркестра», в котором симфоническая музыка, подвергнутая испытанию новой пластикой, приняла трансмузыкальную форму.

³² Известный отечественный востоковед Н. Конрад писал: «Исторически японское театральное искусство характеризуется двумя главными признаками. Во-первых, оно неразрывно связано с музыкой, от музыки изошло, на музыке построено. Вне музыки — строго говоря — театра нет. Во-вторых, это искусство неотъемлемо от танца. Танец — такой же исток театра, как и музыка». (См.: Конрад Н. И. Театр в Японии // Японский театр: сб. ст. под ред. Н. И. Конрада. Л.; М., 1928. С. 9.) В кукольном театре Дзёрури сценическое действие включало также речитатив. См. об этом подробнее: Кужель Ю. Японские театральные куклы. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st030.shtml> (дата обращения: 03.05.2023).

³³ Kaipainen J. Op. cit.

Пример № 1
Example No. 1

Л. Мадетойя. *Okon Fuoko*. «Гротескный танец»
Leevi Madetoja. *Okon Fuoko*. *Grotesque Dance*

Allegretto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, and Cymbals. The string section includes Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *arco* and *pizz.*

14

The image shows a page of a musical score for measures 14, 15, and 16. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar. in La), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tr.), Tubas (Tuba.), Timpani (Timp.), Tambores (T.mil.), Snare (Tap.), Xylophone (Xilof.), Violins (Viol.), Violas (V-la), Cellos (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *con sord.* (con sordina). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the percussion instruments provide a steady beat. The brass instruments play sustained notes and chords.

Список источников

1. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1 (40). С. 22–35. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.40.1.002

2. Полисадова О. Н. Театрально-хореографические новации первых сезонов «Русского балета» // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2020. № 1. С. 22–29. DOI: 10.24411/2658-3437-2020-11003
3. Дробышева Е. Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.
4. Фомченко Е. В., Захарова Л. Н. Перформанс в творчестве Айседоры Дункан как способ достижения аутентичности // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 5А. С. 141–147. DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016
5. Бочкарева О. В. Проблема диалога «Восток — Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 219–224. DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10083
6. Розин В. М. Трансформация театра: античный и новоевропейский театр, режиссёрский театр XX столетия, театр «социальных перемен» // Культура и искусство. 2022. № 7. С. 96–114. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38420

Информация об авторе:

В. И. Нилова — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки.

References

1. Zenkin K. V. On the Paradigms of Musical Composition. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. No. 1 (40), pp. 22–35. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2020.40.1.002
2. Polisadova O. N. Theatrical and Choreographic Innovation of the First Seasons of Russian Ballet. *New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art*. 2020. No. 1, pp. 22–29. (In Russ.) DOI: 10.24411/2658-3437-2020-11003
3. Drobysheva E. E. Dancing in the Modus of Self-Identification. *Observatory of Culture*. 2020. Vol. 17, No. 6, pp. 638–647. (In Russ.) DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647
4. Fomchenko E. V., Zakharova L. N. Isadora Duncan’s Performance as a Way to Achieve Authenticity. *Culture and Civilization*. 2020. Vol. 10, No. 5A, pp. 141–147. (In Russ.) DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016
5. Bochkariova O. V. The Problem of Dialogue “the East — the West” in Sergei Diaghilev’s Enterprise. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2018. No. 3, pp. 219–224. (In Russ.) DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10083
6. Rozin V. M. Transformation of the Theater: Ancient and New European Theater, Director’s Theater of the 20th Century, Theater of “Social Changes”. *Culture and Art*. 2022. No. 7, pp. 96–114. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38420

Information about the author:

Vera I. Nilova — Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 09.06.2023