

В. И. Нилова

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

РЕЦЕПЦИЯ ЛАТИНСКИХ ПЕСЕН В CARMINALIA СИБЕЛИУСА

В статье рассматривается малоизвестное сочинение Сибелиуса «Carminalia», занимающее в творческом наследии композитора маргинальное положение. Сочинение характеризует Сибелиуса как исторически мыслящего музыканта, проявившего интерес к почти исчезнувшему в Финляндии пласту латинского монофонического пения.

Ключевые слова: Сибелиус, латинские песни, обработки, музыкально-речевые лексемы, секвенции, лютеранские гимны, руны.

Vera I. Nilova

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk

RECEPTION OF LATIN SONGS IN SIBELIUS CARMINALIA

The article deals with a little-known Sibelius essay «Carminalia», which occupies a marginalized position in the artistic heritage of the composer. The writing characterizes Sibelius as a historically-minded musician, who shows interest in the almost extinct in Finland stratum of Latin monophonic singing.

Keywords: Sibelius, Latin songs, processing, music and speech tokens, sequences, Lutheran hymns, runes.

В исторической оценке творчества Сибелиуса все ещё существуют штампы. За пределами Финляндии он является самым известным финским композитором, автором симфоний и симфонических поэм. Однако наследие

композитора многожанрово, и в этом наследии есть произведения, занимающие маргинальное положение. В их числе и «*Carminalia*».

Сибелиус только дважды использовал *латинский* язык: в текстах обработок латинских песен (без *opus'*ного номера) и в названиях двух пьес для скрипки (или виолончели) и оркестра *op.77* (*Laetare anima mea, Devotion — Ab imo pectore*). Согласно каталогу произведений Сибелиуса, составленному Фабианом Дальстрёмом, Сибелиус в 1898 году сделал обработки трех латинских студенческих песен, собранных Элизой Стенбек [5, s. 96]. Этот год отмечен, также, работой над хоровыми песнями *a cappella* *Sortunut ääni* (из «Кантелетар» Леннрота), *Sydämen laulu* (Киви) и сольной песней с аккомпанементом фортепиано *Ilalle* (Форсман/Коскимиес). В том же 1898 году Сибелиус написал музыку к пьесе «Король Кристиан II».

Каждая песня имеет по *три* версии: для хора (сопрано, альты и баритоны), для сопрано, альтов и органа и для сопрано, альтов и фортепиано. Впервые эти обработки были изданы в 1899 году под названием *Carminalia*.

Тексты выбранных Сибелиусом песен по содержанию не типичны для Сибелиуса, тем более для периода 1890-х годов, когда композитор был увлечён карелианизмом. Тексты первых двух песен отсылают к евангелиям. В первой песне говорится о «новой радости» и о «новом чуде» – рождении Сына Божия девой чистой, «которая не познала мужа». Рождение сына Божьего сравнивается с огнем («как огонь рождает огонь, так и Дева родила сына от Св. духа» и с Землей («как Земля рождает обычно тростник, но сейчас зацвела лилией, так и Дева родила сына Божьего»). Во второй песне говорится об Ангеле, принесшем Благоую весть. Текст третьей песни носит философский характер: «Если не хочешь быть отягощенным, остерегайся быть почитаемым. Почесть стремится тяготиться бременем». Наибольшее количество стихов содержится в первой песне, наименьшее – во второй. В тексте всех песен очевидны признаки параллелизма.

Следует обратить внимание на то, что характерной особенностью фонетической системы латинского языка является фонологически значимые квантитативные различия гласных. Сходным признаком обладают карельский и финский языки. Согласно данным лингвистики латинский язык сохранил многие архаические индоевропейские черты, сближающие его с хеттским, индоиранским, кельтскими языками. Выскажем предположение, что интерес к латинскому языку (как и к карельской архаике) был инспирирован общеевропейским интересом к античности в начале XX вв., к той античности, которую «открыл» Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (пантеизм, синкретизм, мифопоэтическое мировоззрение).

Все три песни в обработке Сибелиуса тональны. Первая песня «*Esse novum gaudium*» однотональна (G-dur); для двух других – «*Angelus emittitur*» и «*In stadio laboris*» - характерна ладотональная переменность («*Angelus emittitur*» - G-dur- e-moll; «*In stadio laboris*» - g-moll-B-dur). Во всех песнях VII высокая ступень трактована как вводный тон к тонике. Соотношение мелодии и стиха управляется силлабическим принципом. Песни нотированы в тактовой системе музыкальной ритмики. Стиховые цезуры выделены более крупными длительностями (половинные после равномерного движения четвертными) и соответствуют рифмованным окончаниям [1, с. 94-95].

Для всех песен характерна общность музыкальной лексики. Основными музыкально-речевыми лексемами являются следующие:

- восходящее движение от тоники по звукам тетрахорда с последующим спуском вниз;
- восходящее движение к тонике с разрешением вводного тона;
- волновое движение в пределах терцового диапазона, не затрагивающее вводный тон и тонику;
- волновое движение с опеванием ладотональных устоев.
- мотив «креста»;
- восходящее движение, отталкивающееся от нижней кварты.

Описанные лексемы в сочетании с ритмическими пропорциями 1:2 характерны также для финских лютеранских гимнов, имеющих латинское происхождение, и в современной нотации записанных без тактовой черты. В соответствии с общепринятой в XVI веке практикой средневековые латинские мелодии были заново подтекстованы. Из немецких изданий они были перенесены в первое финское издание, подготовленное Яакко Финно в 1583 году. Часть этих гимнов вошла в последующие издания и до сих пор используется в богослужебной практике.

В доступном для нас издании лютеранских гимнов 1986 года содержится чуть более 30 гимнов из упомянутого издания Я.Финно. Публикацию каждой мелодии сопровождает комментарий, в котором указано ее происхождение, а также источники, откуда Я.Финно заимствовал мелодию и текст. Общий генезис *Carminalia* с финскими лютеранскими гимнами очевиден при сопоставлении латинских песен, обработанных Сибелиусом, с рождественскими гимнами «*Ilon päivä verraton koitti*» и «*Sinua, Jeesus, kiitämme*», «*Valmistu, Herran kansa*», также имеющими латинское происхождение.

Наибольшим сходством обладают песня «*Ecce novum gaudium*» и лютеранский гимн «*Ilon päivä verraton koitti*». Обе мелодии начинаются с тоники восходящим поступенным движением вверх с последующим спуском и пролонгированным окончанием полуступишия. В мелодиях второго полуступишия совпадают их окончания: в обоих случаях это восходящая последовательность VI-VII-I.

В начале третьего стиха и в песне, и в гимне меняется регистр. Обе мелодии начинаются квинтой выше тоники, «осваивая» более высокие сегменты звукоряда. Контраст регистров (но не лексем) играет формообразующую роль, и в лютеранском гимне связан с содержанием текста (стих начинается словами «*Taivaan Herra*» – «Отец небесный»). Более высокий регистр образует среднюю часть, за которой идет тематическая реприза.

Гимн «Ilon päivä verraton koitti» является показательным для корпуса лютеранских гимнов латинского происхождения. С латинскими песнями Сибелиуса их объединяет силлабический ритм с пролонгацией окончаний стихов и полустихий, лексические формулы, композиционное строение. Аналогичный ритм, а также модально окрашенные лексемы (за исключением тех, что содержат вводнотоновые тяготения) характеризуют также напевы карельских рун.

Влияние латинских песнопений на народные эпические напевы, а точнее – симбиоз народной и церковной музыки относится к числу сложнейших и мало разработанных научных проблем как в Финляндии, так и в России. Отметив очевидное сходство ритмики, частично, лексики (а если учесть, что вводнотоновые обороты, как в иконописи, относятся к поздним «наслоениям», то и без оговорки «частично»), заметим лишь, что основанием для симбиоза мог быть латинский размер *versus quadratus* – *восьмистопный хорей*, использованный также в католических секвенциях «Dies irae», «Stabat mater». Именно такой размер, родственник народному тоническому стиху, имеет большинство стихов «Carmina Burana» [2, с. 70]. Карельские народные руны пелись «калевальским стихом» – четырехстопным хореем, который в два раза «короче» латинского *versus quadratus*.

Детальное сопоставление католических секвенций, написанных восьмистопным хореем и других латинских песнопений, также написанных восьмистопным хореем с калевальскими рунами – дело будущего. Сейчас же обратим внимание на следующие факты. Согласно данным современной науки Реформация пришла в Финляндию в 1539-40-х годах. А в конце 1550-х, то есть спустя примерно 10 лет после перехода Финляндии в лютеранскую веру карелы начали уходить из Приладожья на север, где Леннрот и успел еще застать живую рунопевческую традицию. Приладожье было не только зоной активных межэтнических и межконфессиональных контактов, но также и местом бытования и концентрации эпических песен древнего народа [3, с. 29].

Выскажем предположение, что именно на этой территории и могла произойти «встреча» народных эпических песен и латинских, затем лютеранских песнопений.

Заслуживает внимания и тот факт, что в симфонической поэме «*Luonnotar*», внемузыкальный замысел которой относится к I руне «Калевалы», Сибелиус воспользовался мелодией лютеранского рождественского гимна «*Valmistu, herran kanssa*». А это уже повод к размышлению о том, слышал ли Сибелиус сходство между латинскими мелодиями и народными рунами, или латинские песни привлекли его своей *линейной* природой, весьма характерной для мышления композитора.

Теперь перейдем к обработкам латинских песен Сибелиуса. Трехголосные версии для сопрано, альтов и баритонов выполнены в аккордово-гармоническом складе. В интервальном соотношении двух верхних голосов (сопрано и альты) преобладают терции и сексты, хотя в первой песне встречаются квинты, септимы, октавы и один раз нона. Широкое расположение верхних голосов в этой песне вызвано регистровым контрастом мелодии сопрано в первом и третьем мелостихах, в то время как партия альтов осталась не только в пределах прежнего регистра, но утратила мелодическую инициативу. Оstinатно повторяемый звук *d* в сочетании с мелодией верхнего голоса образовал не свойственные первым двум мелостихам октавы, септимы и нону.

В третьей песне секундовое соотношение верхних голосов обусловлено задержанием среднего голоса вследствие неточной имитации мелодии сопрано, что привносит в аккордовый склад признак *полифонического* письма. Напротив, дважды встречающийся тритон и увеличенная квинта с классическим разрешением диссонанса – следствие укрепления классической функциональности.

Нижний голос (баритоны) во всех песнях мелодически более самостоятелен, и он берет на себя функцию управления гармонической логикой

развития. Преобладает классическая последовательность аккордов с полными совершенными кадансами в конце каждой песни. В самом начале песен есть попытки имитации в нижнем голосе. Имитируется начальный (вторая и третья песни) или два первых звука (первая песня), затем нижний голос «поглощается» гармонической логикой верхних голосов и до конца песен сохраняется аккордово-гармонический склад.

Было бы естественным указать на обработки протестантских хоральных мелодий (в том числе на баховские хоралы) как на генезис аккордово-гармонической фактуры в обработках латинских песен Сибелиуса. Однако для обработок протестантских хоралов типичной является *четырёхголосная* фактура. Рассматриваемые же обработки латинских песен Сибелиуса – подчеркнем это еще раз – *трехголосны*. Следовательно, образцом для Сибелиуса мог быть иной жанр европейской музыкальной культуры. Если принять во внимание музыкальные жанры, названные композитором в его университетской лекции в связи с влиянием народной музыки на профессиональное искусство, то напрашивается предположение, что рассматриваемые обработки сделаны в стиле песен эпохи Ренессанса. Вряд ли в этом случае целесообразно предпринимать детальное сопоставление латинских обработок Сибелиуса с французской *chanson*. Главное, что характерные признаки этого жанра (а также итальянской фроттолы) – гармонический склад, «классические» последовательности аккордов, трехголосие (наряду с четырехголосием) – являются также отличительными признаками обработок латинских песен Сибелиуса [4, с. 105-107].

Обработки для женских голосов и фортепиано выполнены в другом стиле. Для каждой песни избран свой тип фортепианной фактуры, не отличающийся, впрочем, оригинальностью. В первой песне это формула «бас-аккорд» с «опозданием» аккордов на одну восьмую. Нижний голос при этом движется в пределах довольно широкого диапазона в основном одnogолосно, реже двухголосно, но всегда сохраняя логику гармонической

функциональности. Во второй песне в верхнем слое фактуры использована также вполне тривиальная формула разложенных аккордов, а нижний голос (как и в первой песне) сохраняет относительную мелодическую самостоятельность (и в основном в одноголосном изложении), но также в пределах гармонической функциональности. Фортепианная фактура в третьей песне основана на сочетании унисонного движения нижнего голоса с трех- и четырехголосными аккордами (партия правой руки). Сходство с хоровой фактурой рассмотренных хоровых обработок возникает в тех случаях, когда все голоса движутся в едином (как в хорале) ритме.

Разнообразие фактуры, отличающее каждую из трех песен, наделяет их индивидуальностью, которой лишены хоровые обработки. В стилистике этих обработок больше общего, чем различий. Но главное отличие фортепианных версий от хоровых заключается в том, что гармоническая функциональность создала автономный музыкальный план, который отсутствует в хоровых обработках. Эмансипированность вокальных мелодий от стиха выразилась в изменении самих мелодий и подчинении их логике гармонической функциональности, в объединении стихов и полустий в периодические построения с классической логикой гармонического развития, подчеркивании вводнотоновых тяготений (доминанты к побочным ступеням) и маркировании функции субдоминанты, вследствие чего песни окончательно утратили свою модальную окраску.

Так, в хоровой версии первой песни первое полустийе завершается трезвучием *d-fis-a* (напомним, что песня звучит в *G-dur*). В версии для женских голосов и фортепиано первое полустийе звучит на органном пункте тоники с чередованием тонического и доминантового трезвучий. Однако в момент завершения полустийя пролонгированный последний звук-слог гармонизован трезвучием *G-dur*. В хоровой версии в начале второго полустийя звучит аккорд *g-d-h*, а пролонгированное завершение мелостиха выделено последовательностью аккордов *d-c-fis – g-h-g*. В версии с фортепиано второй

мелостях начинается субдоминантой, а пролонгированное завершение мелостиха (предпоследний и последний слоги) гармонизовано тоникой. Образуется целостная структура, аналогичная классическому предложению, а ее повторение (второй стих) формирует период повторного строения. В сопоставлении рассмотренных структур хорошо прослушивается процесс формирования другого стиля и другой гармонической логики.

В начале второй песни нисходяще-восходящий мелодический оборот *e-d-g* (унисон сопрано и альтов) при транспонировании мелодии на малую секунду вверх заменен оборотом (тоже нисходяще-восходящим) *f-e-f*, поддержанным гармонией *T-D-T*.

Третья песня, также как и вторая в новой версии транспонирована в тональность *C-dur* – *a-moll*. При этом мелодия начального соло сопрано в маршевой песне оказалась «излишней». В рассматриваемой версии она сокращена, и унисон женских голосов начинается сразу с квартового затакта, ранее прозвучавшего во вступительном ритурнеле фортепиано. В целом во всех трех песнях мелодика упростилась; она лишилась свободного тока линейной энергии, стала более гомофонной и, тем самым, более предсказуемой.

Кроме того, в отличие от первых двух песен, в которых (также как и в хоровых обработках) указан только темп, в третьей песне содержится ремарка *Con marcia*. Сочетание маршевого движения (размер *C*) с более плотной, чем в первых двух песнях, аккордовой фактурой и громкой динамикой (*forte u fortissimo*) придало третьей песне черты финальности. Ретроспективно, она воспринимается как последняя песня микроцикла.

Кроме гармонической функциональности и финального характера последней песни черты цикличности можно усмотреть и в тональном соотношении песен. Первая песня звучит в тональности *G-dur*; вторая – в *f-moll*; третья – начинается в *C-dur* и завершается в *a-moll*. В основе такой тональной последовательности лежит модифицированный квинтовый круг. В рассматриваемом микроцикле «исходная» тональность дана не в начале, а в

конце. Движение к ней идет по двум спиралям: диэзной (*G-dur*) и бемольной (*f-moll*). Самым удивительным при этом оказывается сочетание описанных стилистических черт с латинским текстом.

В обработках для женских голосов и органа сохранены тональности хоровой версии с той лишь разницей, что третья песня начинается с *D/g-moll* и, таким образом, *B-dur*, который в первой песне претендовал на самостоятельность, в третьей песне утрачивает ее еще до вступления голосов. Тональная логика, которая казалась в хоровых версиях «случайной», в версии для женских голосов и органа утверждается как закономерная: *G-dur – G-dur-e-moll – g-moll*, формирующая еще один микроцикл, выполняющий функцию динамической репризы. Изменения в «репризном» проведении песен не существенны и касаются в основном хорового двухголосия. В первой песне широкие интервалы заменены на терции; в третьей песне появились унисоны женских голосов. Остается добавить, что важным средством циклизации этого оригинального сочинения является инструментальный тембр – фортепиано и орган, а кроме общей мелодической основы объединяющим фактором является движение от мажора к минору.

Два года отделили «*Carminalia*» от университетской лекции Сибелиуса (1896), в которой композитор изложил свои взгляды на народную музыку и ее влияние на композиторское творчество. Во втором разделе лекции Сибелиус упомянул о средневековых секвенциях и хоровой полифонии (светской и церковной) Ренессанса. Ментальная арка между лекцией и обработками латинских песен очевидна. В целом же «*Carminalia*» являет собой стилистический синтез, характерный для стиля модерн, мимо которого не прошло финское искусство в конце XIX – начале XX вв.

Список литературы

1. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
2. Леонтьева О.Т. Карл Орф. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.

- 3.Чернякова И.А. О чём не рассказал Лённрот. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. – 65 с.
- 4.Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.
5. Dahlström, Fabian. The Works of Jean Sibelius. Helsinki: Sibelius-Seura, 1987. – 154 s.

Spisok literatury

1. Gasparov M.L.Ocherk istorii evropeyskogo stikha. – М.: Nauka, 1989. – 304 s.
- 2.Leont'eva O.T. Karl Orf. – М.: Muzyka, 1984. – 334 s.
- 3.Chernyakova I.A. O chem ne naskazal Lennrot. – Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo universiteta, 1998. – 65 s.
- 4.Simakova N. Vokal'nye zhanry epokhi Vozrozhdeniya: Uchebnoe posobie. – М.: Muzyka, 1985. – 360 s.
5. Dahlström, Fabian. The Works of Jean Sibelius. Helsinki: Sibelius-Seura, 1987. – 154 s.