

Вера Ивановна Нилова
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова
E-mail: inverafox@mail.ru

Vera Nilova
Doctor of Art History, Professor of the History of Music Department of the
Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov
E-mail: inverafox@mail.ru

РУНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В СТРУННОМ КВАРТЕТЕ СИБЕЛИУСА «VOCES INTIMAE»

RUNIC MODELS OF RUNES IN THE STRING VOICE OF SIBELIUS "VOCES INTIMAE"

Аннотация

Статья написана в жанре проблемного очерка. В центре внимания автора находится проблема выявления рунических моделей (мелодико-ритмической и композиционной) в струнном квартете Сибелиуса «Voces intimaе». Опираясь на методику построения экспериментального варианта «Баллады Финна», предложенную Т.В. Краснопольской в книге «Певческая культура народов Карелии», а также научные выводы о рунической и дорунической ветвей традиционной поэзии, автор статьи приходит к выводу о том, что использование Сибелиусом рунических моделей в камерной музыке отвечало тенденции активного поиска обновления музыкального языка в начале XX века.

Abstract

The article is written in the genre of the problematic essay. The author focuses on the problem of identifying runic models (melodic-rhythmic and compositional) in the string quartet Sibelius «Voces intimaе». Relying on the method of constructing the experimental version of the «Ballad of Finn», proposed by T.V.

Krasnopolskaya in the book «Singing Culture of the Peoples of Karelia», as well as scientific conclusions about the runic and pre-runic branches of traditional poetry, the author comes to the conclusion that the use of runic models by Sibelius in chamber music corresponded to the tendency of an active search for the renewal of the musical language at the beginning of the 20th century.

Ключевые слова: Краснопольская, Сибелиус, рунические модели, «калевальский стих», струнный квартет «Voces intimaе».

Key words: Krasnopolskaya, Sibelius, runic models, «kalevala verse», string quartet «Voces intimaе».

Название статьи прямо отсылает к исследованиям Тамары Всеволодовны Краснопольской. Непосредственным же толчком к размышлениям на эту тему стал небольшой очерк о роли одной карельской мелодической модели в «Балладе Финна» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», опубликованный в книге «Певческая культура народов Карелии» [1]. Один из разделов очерка назван «Мелодия руны как тема». Хотя ритмические особенности «калевальского стиха» в его соотношении с ритмом напева описаны в первом разделе названной книги, в связи с «Балладой Финна» Краснопольская здесь ещё раз охарактеризовала музыкально-ритмическую форму напева руны: «Этот рунический пятидольник отличается узнаваемостью, запоминаемостью и практически «непереводимостью» в иной ритмический строй», ему свойственна «могучая ритмическая и ладовая «хватка» [1, 242].

Долгие годы вопрос о том, «что же услышал Глинка во время своих путешествий по Финляндии» оставался открытым [1, 244]. Отсюда и пытливый вопрос исследователя: почему фольклорные истоки «Баллады Финна» «не являются столь очевидными, как в других случаях цитирования М.И. Глинкой народных мелодий неславянских этносов» [1, 245]. Чтобы

ответить на этот вопрос Краснопольская в порядке эксперимента изложила мелодию баллады в размере 5/4.

В экспериментальном варианте изменены мелодия и ритм во втором такте мелодии Глинки за счет пролонгации тона *h*, второй ступени лада, стереотипной побочной опоре напевов рун. Общее количество тактов в варианте Глинки и экспериментальном варианте не изменилось, но тактовая черта сдвинулась и аугментированный тон *h* составил отдельный такт. Анализ параллельных вариантов (глинкинского и экспериментального) привёл исследователя к выводам о том, что «М.И. Глинка слушал эпические песни карел от хорошего, умелого певца» [1, 243], а в «Балладе Финна» композитор «подверг подлинник изменениям, которые касались именно ритмической организации. Ясно, что эпический ритм заметно «утяжелил» бы звучание баллады регулярностью цезур» [1, 246].

В музыковедении Финляндии вопрос о роли народной музыки в композиторском творчестве Сибелиуса, его современников и в целом в музыке композиторов Финляндии XX века хорошо изучен и полемики не вызывает [4]. Содержание лекции Сибелиуса, прочитанной в Университете в 1896 году также известно. Тем не менее, в предложенном аспекте изучения струнного квартета «*Voces intimaе*» (уже непосредственно не связанного с карелианизмом 1890-х годов) имеет смысл сопоставить современные взгляды на эпические песни крупнейшего специалиста, каким была Тамара Всеволодовна, и взгляды Сибелиуса на народную музыку и её влияние на композиторское творчество. Цель такого сопоставления – понять, что услышал Сибелиус в рунах во время своего знакомства с эпическими песнями¹.

¹ Напомню, что с собственно *карельской* народно-песенной традицией Сибелиус познакомился во время свадебного путешествия в Карелию в 1892 году, когда в окрестностях Корписелькя сделал записи четырех рун, двух свадебных песен и танцевальной мелодии. Также хорошо известно, насколько сильное впечатление на Сибелиуса произвело в 1891 году исполнение рун *ижорской* сказительницей Ларин Параске.

В интересующем аспекте исследования квартета «Voces intimaе» значимыми являются следующие положения Краснопольской:

- «Общеизвестным является факт активного функционирования стиха «калевальского» типа во многих жанрах традиционной поэзии карел – балладе, исторической песне, колыбельных, игровых, свадебных обрядовых песнях. Подчеркнём, что многие из приводившихся нами примеров находятся уже в связи с анализом жанра до-рунической поэзии – карельских причитаний» [1, 11].
 - «Строфовой напев складывается, как правило, из двух мелодических звеньев, каждое из которых обнимает один стих. В таких случаях окончание первого мелодического звена имеет характер «недосказанности» (в этой позиции обычно появляется звук 2-й или 4-й ступени лада), в то время как окончание второго звена связано с кадансированием на главной, нижней опоре лада. Возникает композиция, напоминающая вопросо-ответный период классического типа. Её завершённость и устойчивость выражается как в соотношении со стихом, так и в единообразии музыкально-ритмической формы звеньев, подчёркивающей окончания каждого из них аугментацией двух последних слоговых времён. Иными словами, форма рунического строфowego напева несёт идею параллелизма, столь полно отражающего сущность рунической поэзии» [1, 13].
 - «...напев последовательно выполняет функцию формообразующего начала» [1, 13].
 - В случаях, когда напев равен стиху, он (напев) «демонстрирует огромную силу со-противления – сопротивления своей «конечности», ограничения своих выразительных средств...» [1, 14].
 - «Способность лаконичного напева, действующего в узких диапазонах терции, квинты, секты, к образно-жанровым превращениям, говорит о том, что мелос эпических песен, как и «калевальский» стих, и их
-

временная музыкальная структура – это явление, возникшее на высоком этапе развития творческого мышления как обобщение большого жизненного и художественного опыта этноса, создающего синтетическое музыкально-поэтическое искусство традиционного эпоса» [1, 19].

- В лекции Сибелиуса «старым» финским народным мелодиям посвящён отдельный раздел, в котором представлены «несколько характерных черт финской народной музыки, так как они будут иметь большое значение для нашего музыкального искусства в будущем» [5, 103]:
- В ладовой системе (säveljärjestelmä) старых финских народных мелодий «нет, по нашим понятиям, тоники и доминанты, ...а есть просто пять ступеней – d e f g a, к которым добавляются ещё две, h и c, когда мелодия носит обобщающий характер» [5, 99].
- «В качестве тональности этого звукоряда рассматривается d-moll, который дополняет модуляция в минорную тональность доминанты. Все таким образом гармонизованные мелодии, следовательно, получают глубокую хоральную окраску» [5, 99].
- «Странное сходство властвует над нашим временем и веком, предшествующим Баху². Тогда разрушались церковные лады (kirkkosävellajit)...Теперь ясно видно, что развитие нашей современной тональности (tonaalisuutemme) остановилось» [5, 99].
- «Ладовая система финских народных мелодий уникальна» [5, 103].
- «Не стоит разрушать старое, если не предложить взамен что-то новое. Новое не удастся создать, построив новую тональную систему – её надо найти в народной музыке» [5, 105].

По приведённым фрагментам исследования Краснопольской и лекции Сибелиуса может сложиться впечатление, что Краснопольская не уделяла

²Здесь – И.С. Баху.

внимание ладовой стороне рун, а Сибелиус – формообразующей роли напева, что, конечно же, не соответствует действительности. Но Краснопольская много писала о «калевалском» стихе, а Сибелиус сделал акцент на ладовой организации напевов рун.

Теперь можно перейти к анализу квартета в заявленном аспекте. Струнный квартет d-moll op. 56 «Voces intimae», был написан в 1909 году в трудный период жизни композитора после очередной операции по удалению опухоли на горле (1908). Состояние здоровья Сибелиуса, а также сильное беспокойство по поводу серьезных финансовых проблем, стали поводом к интерпретации сочинения в аспекте влияния личных событий на характер музыки [3].

Начало I части квартета – восьмитактовое Andante, оформленное как дважды повторенная quasi-вопросо-ответная композиция ABA_1B_1 , где А – нисходящее ступенчатое движение от *a* к *d*, В – восходящее однонаправленное движение от *A* к *d* с вводнотоновым опеванием тоники. Диалог первой скрипки³ и виолончели⁴ звучит в недвусмысленном d-moll.

Пример 1.

VOCES INTIMAE.
I.

Jean Sibelius, Op.56.



Истоки выделенного лигой начального мотива⁵, состоящего из тонов *a-b-a-g-a*, восходящей кварты *a-d* и вводнотонowego опевания тона *d* (*cis-d*) отчётливо слышны в хоральных мелодиях *Herra, armahda* (Kyrie eleison).

³ Далее: мотив первой скрипки.

⁴ Далее: мотив виолончели.

⁵ Здесь и далее лиги способствуют ослаблению связей с речевым интонированием и способствуют индивидуализации инструментальных мелодий.

Пример 2.

S: Her - ra, ar - mah - da mei - tä.
Kris - tus, ar - mah - da mei - tä.
Her - ra, ar - mah - da mei - tä.

Пример 3.

S: Her - ra, ar-mah-da mei - tä. Kris - tus, ar-mah-da mei - tä. Her - ra, ar-mah-da mei - tä.

Пример 4.

E: Het - ra, ar - mah - da mei - tä, Her - ra, ar - mah - da, ar - mah - da mei - tä,
Her - ra, ar - mah - da, ar - mah - da mei - tä, Her - ra, ar - mah - da mei - tä.
S: Kris - tus, ar - mah - da, Kris - tus, ar - mah - da, ar - mah - da mei - tä.

Данных о том, что Сибелиус знал именно эти, а не другие (сходные по мелодическому рельефу) мелодии нет. Но известно, что Сибелиус писал хоралы на гимнические тексты своих современников и делал аранжировки латинских мелодий. В 1897 году он написал хорал на стихи Валдемара Коскимиеса. Позднее, в 1909 году Сибелиус написал хорал на шведские стихи Сакари Топелиуса (1887), переведённые на финский язык в 1909 году, в том же году, когда Сибелиус закончил квартет⁶. В 1898 году Сибелиус сделал обработки трех латинских студенческих песен, собранных Элизой Стенбек и датированных XVIII веком. Обработки сделаны для разных

⁶Этот хорал включен в современные издания хоралов на финском и шведском языках.

составов: для сопрано, альтов и басов; для сопрано, альтов и фисгармонии; для сопрано, альтов и фортепиано. Третья из латинских песен содержит восходяще-нисходящее движение со сходным с начальной темой квартета мелодическим рельефом. Главное отличие между латинской и лютеранской мелодиями состоит в ритмической маркировке начального тона в лютеранской мелодии, что обусловлено текстом. Трудно себе представить, чтобы тон первого ударного слога в слове *Her-ra* был ритмически более кратким, чем второй тон, которым начинается распев первого слога. Ситуация затакта в этом случае была заведомо исключена. В латинской мелодии есть затакт, и он приходится на предлог (*In stadio*). В инструментальной мелодии квартета Сибелиуса также есть затакт, объединяющий посредством лиги начальный (затактовый) тон с последующими ритмически равными тонами первого такта, что смягчает ямбическую формулу.

Последовательность тонов *a-b-a-g-a* аналогична группетто. Группеттообразные мотивы встречаются в лютеранских хоралах, 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. Все они используются в современной богослужбной практике шведской лютеранской церковью Финляндии.

Выявленные жанрово-мелодические истоки начального *Andante* квартета указывают на связь главной темы I части с христианской литургической музыкой, восходящей к эпохе Средневековья. При настройке слуха на названный корпус мелодий ассоциаций с напевами рун как будто не возникает. Тем не менее слух фиксирует аугментацию тона *d* во втором такте, занимающий собой целый такт. По динамике тон *d* оказывается самым сильным⁷.

⁷ В экспериментальном изложении мелодии Глинки в ритме пятидольника рунического типа пролонгированное окончание также занимает целый такт.

Пример 6. Начало IV части.

IV

Allegretto (ma pesante)

poco f

poco f

poco f

poco f

poco rit.

В начале части варьируется мотив виолончели (восходящий), затем мотив первой скрипки (нисходящий), а в целом образуется строфовая модель рун.

Пример 7. Начало V части.

V

Allegro.

The musical score is for a string quartet, marked 'Allegro.' and 'V'. It is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows the first two systems of the quartet. The second system shows the last two systems. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *rfz*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

В начале части варьируется мотив первой скрипки, а в 6-м такте начинается варьирование мотива виолончели. Здесь также использована строфовая модель. Указания на соответствие тематического развития моделям рун имеет целью показать не зависимость Сибелиуса от этих моделей, а его искусной работы с ними.

Квартет написан в тональной технике с очевидными реминисценциями с музыкой Вагнера и Листа. Связь с Листом слышна в использовании ладовой комбинаторики по «образцу» начала Сонаты *b*-moll, вагнеровское проявляется в типе связи, который Ментюков определил как «цепной тоногармонический» [2, 214]. В следующем примере из начала III части квартета есть и «цепной тоногармонический» тип связи, и ладовая комбинаторика.

Пример 8.

III

Adagio di molto. (♩)

The musical score consists of three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola/Vicini, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The tempo is Adagio di molto, marked with a half note symbol. The first system includes dynamic markings of *mp* and *espressivo*, with a section marked *mf*. The second system features *poco f* markings. The third system includes *f* and *mezzo* markings. A first ending bracket is present at the end of the third system.

Вопрос о том, насколько интенсивными были поиски Сибелиусом новой тональности в народной музыке в конце 1900-х годов и в квартете в частности, требует специального рассмотрения. Здесь лишь укажем, что Сибелиус был самым непосредственным образом причастен к возрождению

модальности в музыке XX века. Кроме того, в квартете много барочных фигур движения – вращения, колебания, поступательного движения. Они органично вырастают из тематизма частей как результат развития и образуют остинатные блоки. Создаётся баланс статики и динамики, модель которого находим в композиции рун и в до-рунической эпике: повторяющийся напев и развёрнутая поэтическая композиция.

Литература

1. Краснопольская Т.В. Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи. – Петрозаводск, 2007. 256 с.
2. Ментюков А.П. Очерки истории гармонических стилей. Часть II. Западноевропейская классика XVIII – XIX вв. – Новосибирск, 2007. 352 с.
3. Koljonen Riitta. Master's Thesis - Doctoraalscriptie Jean Sibelius's String Quartet in D minor op. 56 '*Voces intimae*' (1909) and modern classicism by Riitta Koljonen. Student number 0111627/ Advisor: Dr. R.A. Rasch/ Musicology, Faculty of Arts and Humanities Utrecht University. July 2006. URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwi4bT85r7QAUG1SwKHRtIC0gQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fdspace.library.uu.nl%2Fbitstream%2Fhandle%2F1874%2F12429%2FSCRIPTIE%25201.doc%3Fsequence%3D1&usg=AFQjCNGVi_DWSYK_30LudfRh7pfpjEFVLg&bvm=bv.139782543,d.bGg (23.11. 2016).
4. Korhonen Kimmo. Finnish composers inspired by folk music. URL: <https://fmq.fi/articles/finnish-composers-inspired-by-folk-music> (16.10. 2017).
5. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. – 1980. – № 2. – S. 87–105.