

Ирина Николаевна Горная – доктор искусствоведения,
музыковед, профессор кафедры теории музыки и
композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
gornaya@karelia.ru

Irina N. Gornaya – Ph.D. in History of Arts, musicologist,
professor of the Department of Music Theory and
Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
gornaya@karelia.ru

УДК 784

КАЛЕВАЛЬСКАЯ ТЕМАТИКА В ФИНСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА¹

KALEVALA THEMES IN FINNISH CHAMBER-VOCAL MUSIC OF THE 20TH CENTURY

Аннотация

Статья посвящена анализу камерно-вокальных сочинений финских композиторов XX века, которые черпали вдохновение в сюжетах и темах эпоса «Калевала» и лирического сборника «Кантелетар». Музыкальное воплощение калевальских сюжетов и текстов Элиаса Лённрота в первой половине XX века и в последней его трети имеет заметные различия. Статья рассматривает эволюцию музыкального языка и жанрового статуса «калевальских» сочинений финских композиторов.

Abstract

The article covers the analysis of the chamber-vocal works of the Finnish composers of the 20th century, which drew inspiration in the storylines and themes of the epic “Kalevala” and the lyrical collection “Kanteletar”. The musical embodiment of Kalevala stories and texts by Elias Lönnrot in the first half and in the last third of

¹ Статья была впервые опубликована в сборнике «Музыкальная традиция Северной Карелии» (Петрозаводск, 2013. С. 18–26).

the 20th century has visible differences. The article examines the evolution of the musical language and of the genre status of the “Kalevala” works of the Finnish composers.

Ключевые слова: финская камерно-вокальная музыка, поэзия Лённрота, эпос «Калевала», сборник «Кантелетар»

Keywords: Finnish chamber-vocal music, poetry by Lönnrot, epic “Kalevala”, collection “Kanteletar”

На рубеже XIX–XX веков финские неоромантики мечтали о «калевальском ренессансе» и призывали искать национальные истоки, эпiku и архаику в «Калевале» и её «сестрице Кантелетар»² (выражение Э. Лённрота). Осенью 1890 года Я. Сибелиус писал: «Сейчас с увлечением читаю “Калевалу” и уже начинаю гораздо лучше понимать финский. “Калевала” представляется мне необыкновенно современной; на мой слух, это настоящая музыка – сплошные темы с вариациями. Сюжет её не столь важен по сравнению с мыслями и настроениями, заложенными в ней: боги тоже живые существа...» [цит. по: 4, с. 65]. Небезынтересно напомнить близкое по времени (1907) дневниковое высказывание такого почитателя эпоса, как А. Лядов: «Перечитываю (в третий раз) “Калевала”. Сколько там поэзии! Как мало воспользовались этим финляндцы!» [цит. по: 3, с. 197]. Заметим, что правота слов Лядова была непродолжительной.

² Сборник лирической поэзии «Кантелетар, или Старинные песни и баллады финского народа», созданный Лённротом в 1840 году, так же как и «Калевала», стал эстетическим ориентиром для всех областей художественного творчества. Само название «Кантелетар» Лённрот образовал от слова кантеле, утверждая, что у этого музыкального инструмента была в старину своя дева-покровительница Кантелетар (суффикс «тар» – признак женского пола), как у многих предметов природы в финской мифологии. Сестринские связи двух произведений подтверждаются тем, что, согласно финскому фольклористу В. Кауконену, Лённрот внёс во второе издание «Калевалы» около 850 стихов из первой книги «Кантелетар» и около 650 стихов из второй книги [см.: 1, с. 9]. Так же как и «Калевала», уже первое издание «Кантелетар» содержало нотное приложение, включавшее 43 напева, из которых последние двадцать были рунными.

Поэты-неоромантики (братья Лейно, Ларин-Кюёсти) провозгласили своим идеалом героев «Калевалы», сочетающих цельность характера и сильные чувства. Они же открыли паломничество в места, где жили рунопевцы. Важным моментом явилось использование финскими поэтами формальных приёмов калевальского стиха. Стилизации Лейно даже вызвали в литературных кругах дискуссию о целесообразности таких поэтических опытов.

Можно выделить *две группы «калевальских» сочинений*. Первая – это песни на оригинальные тексты Лённрота, включающие, кстати, не только «Калевалу» (три песни Г. Линсена «Плач Куллерво», «Лемминкяйнен», «Песня Вайнямёйнена солнцу», созданные в 1886 году, Мелартина «Другие домой идут», «Мать же тебя научила» Л. Песонена, «Полет Илмаринена» Э. Раутаваары, «Две калевальские песни» Т.-Ю. Кюллёнена), но и сборник лирической поэзии «Кантелетар». Отметим, что камерно-вокальная музыка, в силу самой её специфики, куда меньше обращалась к героико-богатырской сфере «Калевалы» (явно преобладающей в кантатно-ораториальных сочинениях), нежели к лирическим образам «Кантелетар».

Если главные герои «Калевалы» (по замечанию В. Петрухина, сама Калевала – это страна героев-великанов) – богатыри, наделённые идеальными качествами человека (невероятная физическая сила, смелость, героика и т. д.), то персонажи «Кантелетар» – это, как правило, совершенно обыкновенные люди (пастух, крестьянка, батрак, служанка) со своими мечтами, радостями и невзгодами.

Музыкальное прочтение «Кантелетар» в вокально-инструментальных жанрах даёт наиболее полную картину того, как расширялся круг представлений о фольклорном материале, как совершенствовались методы работы с ним: от прямого цитирования народнопесенных образцов (примечательно, что издание 1840–1841 годов содержало нотное приложение с 42 напевами) до проникновения в суть закономерностей народного творчества, воссоздания интонационных, метроритмических черт напева. Свои песни на

тексты из «Кантелетар» пишут А. Ярнефельт, О. Мериканто, Э. Линко, Э. Марвиа, Х. Клеметти (8 песен), Э. Кауппи (7 песен), В. Луолайян-Миккола (триптих, 1942). Бесспорной кульминацией «калевальского ренессанса» оказался масштабный (из 64 песен) «Кантелетар» (1948–1950) Килпинена, созданный после страшных бедствий и катастроф, которые пережила вся европейская цивилизация.

Беспрецедентный по своим объёмам цикл Килпинена стал энциклопедией народной культуры. Из огромного сборника композитор выбрал в первую очередь такие поэтические тексты, предметный мир которых свидетельствует о национально-бытовом и географическом своеобразии. Здесь присутствуют пантеон языческих богов (Ахти, Кекри, Укко), финские имена, характерные клички лошадей, названия городов и деревень, финские праздники, языческое царство мертвых – Туонела и Манала. Композитора привлекает не только архаичный колорит, но мировосприятие, суть которого состоит в общении человека с природой, в постижении через неё законов бытия.

Финская народная поэзия, как и поэзия других народов, охватывает два основных русла человеческих эмоций – радость и горе, обнаруживая генетическую связь с эпосом и присущим ему сочетанием плача и восхваления. Поэтические тексты пронизаны символикой счастья и символикой горя. Состояние счастья – это «во рту масло растаяло, губы, словно медом помазаны». Бедняк мечтает о хорошей лошади, ботинках и холщовой рубашке (№ 23). Полярность эмоций отражается в красках. Цвет радости – золотой и серебряный (золотое яблочко, золотая птичка). Цвет страданий – чёрный (сердце почернело). Как и в русских лирических песнях, цветение любого растения означает веселье и радость, а увядание – символ печали, разлуки. Печальное символическое значение в лирических текстах «Кантелетар» имеют такие образы и явления природы, как шум листьев дерева, туман, ветер, глухой лес, гнилой пень, сухая еловая вершина, засохшие корни ели. Почти через весь цикл Килпинена (за исключением первой тетради) проходит образ кукушки. В

финской поэтической лирике кукушка – не только предвестница весны, лета или радости, но и символ печали, одиночества.

Одновременное употребление в стихе нескольких символов – явление довольно распространённое. Поэтический параллелизм, ярко описанный А. Н. Веселовским, также выступает как одна из композиционных форм повтора. В песнях, построенных по принципу параллелизма, как правило, наблюдается следующая закономерность: вначале рисуется природная среда, а затем следует описание жизненной ситуации. Картина природы в песне часто выстраивается как контрастная образная параллель эмоциональному состоянию человека.

Подбор текстов в сочинении Килпинена обнаруживает соподчинённость восьми его частей, каждая из которых в свою очередь состоит из восьми песен, образующих *субциклы* и раскрывающих особую грань общей художественной идеи.

В каждом из восьми субциклов выявляется доминирующая тема. Например, первый посвящён песням влюблённых, третий – песням бедняков, седьмой – это смерть. На последнем из названных мы остановимся более подробно. Мать баюкает мёртвого ребёнка, готовя его к «объятиям гробовой доски» (№ 51). Следующая за ней песня «Маленькая радость от кукушки для человека, потерявшего мать» (№ 52) посвящена горестным переживаниям сына, лишившегося дорогого человека. В песне «Засохшие корни ели» (№ 53) речь идет о смерти души, когда девушка сравнивает себя с червём в подземном мире, со злом в земле. Кульминацией становится песня «Ушедшим умирать на войну», в которой новобранец предчувствует свою гибель. Трагическая экспрессия этого текста воспринималась Килпиненом как глубоко современная, ведь ещё были очень свежи воспоминания о страшных бедствиях Второй мировой войны. Неслучайно и то, что финалом седьмой тетради (№ 56) становится мольба к языческому богу Укко принести «мир на границу, мир на несчастные земли, принести Финляндии согласие, слово доброе в Карелию».

Главная тема седьмого субцикла подхватывается в начале восьмого. Первая песня «Мой возлюбленный спит в гробу» (№ 57) обозначила новые оттенки в восприятии смерти, которая предстает как утешительница, избавляющая от земных забот («Милый мой лежит у церкви, опасаться за него не надо, всё у него хорошо»).

Наиболее весомой и значимой для всего сочинения оказывается тема духовного могущества песни, умения народа петь и в радости, и в горе. Само обилие номеров, в названиях которых говорится о пении и песне («Тогда я пою», «Я пою всегда», «Если я петь начну», «Стих без мира не поётся», «Что из того, что я пою», «Я пою без слов», «Я пою без волнения»), свидетельствует о важности данной семантической сферы. Названная сюжетно-образная линия проходит сквозь все субциклы. Мысль о том, что песни соединяют поколения, неоднократно звучит в «Кантелетар»: «своему ребёнку будешь так петь». Повторы охватывают не только поэтические темы и ситуации, но и лексико-стилистическую сторону. Многие стихотворные тексты состоят из очень кратких строк, начинающихся одним и тем же словом: «Одна везде брожу я, одна ношу я хворост, одна молюсь, одна пою, одна пеку, одна варю, одна я во всех делах». Лексическая анафора строк (Yksin – «одна») подчёркнута константностью интервала $e-a$. Он акцентирует размеренную расчленённость мелодии, выстраивающуюся как цепь вариантно родственных мотивов. В репризе песни, сохраняющей весь вышеназванный стихотворный текст, принцип мелодико-интервальной анафоры остается неизменным.

В предисловии к восьми тетрадам ор. 100 композитор писал, что посвящает свой труд памяти рунопевцев и Э. Лённрота, напомнив одновременно, что «...никогда не использовал ни одного рунного мотива или мотива кантеле». В этом эстетическом принципе Килпинен чрезвычайно близок Сибелиусу. Жанровая природа руны проступает в типичных ритмо-интонационных оборотах, в мягких опеваниях, в пластичном рисунке

развития³. Эта сфера сопряжена с характерными ладовыми особенностями рунного напева, его ангемитонными свойствами. Опора на квартовые и терцовые интонационные звенья, большетерцовый ангемитонный трихорд, трезвучие-трихорд (К. И. Южак) – вот черты, связывающие мелодику Килпинена с рунным мелосом.

Внимание к отдельным деталям текста соединяется с глубоким мотивно-тематическим единством всей ткани. Важным свойством мелоса является опора на внутримелодическую мотивную комбинаторику и оstinатные ротационные вращения мотивных ячеек. Тематизм Килпинена характеризуется не только сжатой тезисной подачей тем-лейтмотивов, но широким проникновением элементов развития в экспозиционные построения. Типичная черта тематизма – определенная звуковысотная замкнутость темы-зерна: композитор часто ограничивает мелодию либо квинтовым, либо октавным диапазоном. В более широком плане влияние фольклорно-эпической эстетики усматривается в мозаике многочисленных малых частей.

Заключительная песня воспринимается как синтезирующий эпический финал. Она является сгустком самых выразительных элементов, связанных в цикле Килпинена со стержневой линией могущества народной песни. Таким образом, произведение Килпинена предстает как *эпический вокальный цикл*.

После цикла Килпинена интерес к текстам Лённрота несколько снизился, однако в последней трети XX века финские композиторы пережили новую волну увлечения ими. Помимо камерно-вокальных об этом свидетельствует целая плеяда оперных, симфонических, хоровых, инструментально-хоровых, вокально-хоровых, вокально-оркестровых сочинений. Разумеется, трактовка знаменитых лённротовских стихов в течение XX века претерпевала изменения. Если в первой половине XX века композиторы почтительно сохраняют все структурные особенности стиха, то в конце века подходят к нему более

³ В предисловии к изданию «Кантелетар» Килпинен указал, что ещё в молодости слушал старых рунопевцев и плакальщиц. В 1916 году он участвовал в фольклорной экспедиции к

свободно. Так поступает, например, Т.-Ю. Кюллёнен, «Две калевальские песни» (ор. 47, 1996) которого являются собой фрагменты сорок первой руны, повествующей о впечатлении, вызванном игрой Вяйнямёйнена на кантеле. Силу воздействия этой игры испытывали боги, духи земли, воздуха и моря, животные. Текст первой песни «Кутар» (имя женского божества, олицетворяющего луну) составлен из 14 стихов (в 41-й руне это строки 103–116): «Кутар, месяца хозяйка, / Пяйвятар, хозяйка солнца, / бёрда пальцами держали, / быстро ниченки вздымали, / ткань серебряную ткали, / золотую создавали»⁴.

Вторая песня «Орёл» (ор. 47, 1998) строится на 18 стихах той же руны (с 77-й по 94-ю строки): «Сам орёл в гнезде, услышав / Суоми чудные напевы, / всех орлят своих покинул, / полетел стремглав на звуки, / чтоб игру послушать мужа, / Вяйнямёйнена веселье». Несмотря на разделяющий их временной промежуток, песни образуют циклическое единство. Обширное фортепианное вступление в первой из них экспонирует не только основной интонационно-мелодический материал, но и важнейшие фактурные формулы сочинения. Хотя тематизм произведения прямо не связан с руническим фольклором, тем не менее, здесь можно обнаружить некоторые его элементы. Это интерпретация мелодических построений как замкнутых интонационных формул, чему определенно способствуют многократные повторения поэтических строк, отсутствующие в оригинальном тексте Лённрота. В первой песне четырежды проводятся слова «бёрда пальцами держали, быстро ниченки вздымали». Названному двустишию соответствует дуетакт. В вокальной партии из четырёх дуетактов три полностью совпадают в своем мелодическом содержании. Нижний голос, между тем, представляет мелодический контрапункт, в котором инвариантными оказываются такие знаковые рунические интервалы, как секунда, терция, кварта. Композитор не только целиком повторяет

восточному побережью Ладожского озера.

⁴ Здесь и далее перевод Э. Киуру и А. Мишина [2, с. 462–463].

стихотворную строку, но и отдельные слова, что ещё более умножает и подчеркивает аллитерацию: «helkähti hopea helkähti helkähti hopea hopea hopeaniiet, niiet» (данный вербальный ряд дается автором практически без знаков препинания). Эта новая организация текста с произвольными повторами и разрывом слов, кажется, вполне ясно иллюстрирует фразу «нить серебряная сбилась». Во второй песне композитор также использует разные объёмы повторов – от стиховой строки «Kokko kun kotona kuuli» («Сам орёл в гнезде»), лексической синтагмы «kotona kuuli» вплоть до отдельного слова «soiton», при этом композитор практически отказывается от пунктуации. Лексические повторы породили мелодические. Особое место занимают у Кюллёнена фигурации-фоны – оstinатно повторяющиеся тематические пласты. Целостная форма выстраивается на основе мотивных связей попевочного тематизма.

Анализ сочинений на тексты Лённрота, созданных на протяжении всего XX столетия, показал, что композиторы стремятся следовать *жанровой стилистике стиха*. Именно в песнях на лённротовские тексты обрёл самостоятельное значение попевочно-наигрышный тематизм, были отшлифованы его жанрово-интонационные формулы.

Вторую группу «калевальских» сочинений составляют те, стихотворный ряд которых так или иначе интерпретирует мотивы финского эпоса («Песня Илматар» op. 40 № 1 О. Мериканто, «Мать Лемминкяйнена» Э. Линко на слова Л. Похьянпяя, «Монолог Лемминкяйнена» Т. Туомела на слова П. Хаавикко). Обе волны «калевальского ренессанса» – начала и конца XX века – достаточно весомо представлены в этой группе.

Великолепным образцом эпохи национального романтизма является «Песня Илматар» О. Мериканто на слова Казимира Лейно, посвящённая калевальской богине, отвечающей за одну из природных стихий – воздух. В руне, описывающей рождение огня, Илматар характеризуется как «краса-девица, старшее дитя природы». Своей песней, по жанру близкой оде, это божество призывает нас (настойчивость слышна в возгласах «ой, смотри»)

увидеть красоту мира: «Уже рассеиваются облака, уже рассветает, свет появляется на небе, уже просыпается лес, звучит его песня, новую жизнь обретает природа... уже расцветают холмы и острова... уже блестят реки, уже оживает земля». Развернутое вступление (14 тактов в размере $\frac{6}{4}$) рисует картину полёта и «приземления» божества (спуск на две октавы). В нём воссоздан и панорамный взгляд, охватывающий громадное пространство. То, что из горних высей оно видится преимущественно в зелёном цвете, определило, на наш взгляд, и выбор тональности – *F-dur*. Специфика процесса развития в песне во многом определяется тенденцией к замедленности музыкального «действия», к неспешному и обстоятельному развороту событий, что выражается в протяженном развитии тематического материала, которое, однако, не влечет за собой его существенной трансформации. К сущностным качествам эпоса относится некое особое безграничное ощущение времени, предполагающее причастность к природному, первоначальному его течению. На фоне мелодико-гармонической фигурации верхних голосов и педальных тонов баса прорастают краткие мелодические побегы. В основе вступления лежит принцип предельной плавности в разворачивании ткани, что проявляется не только в авторской ремарке *legatissimo*, но и в чрезвычайно медленной смене аккордовых вертикалей, в преобладании секундовых шагов. Гармонические краски акцентируют важнейшие элементы вербального ряда. Так, гармонический мажор отмечает появление света, а трезвучие второй низкой ступени освещает «расцветающие холмы и острова».

В конце XX века свой вклад в калевальскую тематику внесли композиторы-постмодернисты, чьи неофольклорные увлечения сочетались с новейшей экспериментальной поэзией, навеянной эпосом. Здесь преобладают ансамблевые сочинения, сохраняющие, однако, абсолютно камерные масштабы. К 150-летию со дня первого издания «Калевалы» Т. Туомела пишет две ламентации по мотивам эпоса на слова П. Хаавикко. «Первый Плач» (1997), длящийся 5 минут, предназначен для певицы и камерного ансамбля, состав

которого мог варьироваться⁵. «Второй Плач» (*Lamentation 2*, 1998–2001), продолжительностью 6 минут, написан для сопрано и камерного ансамбля, состоящего из флейты, кларнета, фагота, фортепиано и струнного квартета. Экспрессии текста способствует своеобразный стиль, характеризующийся вопросительными оборотами («Как теперь будет продолжаться жизнь? Как я не защитила Лемминкяйнена и своего ребенка, его сестру?»), настойчивыми повторениями («Они уже никогда, они уже никогда не увидят друг друга»). Типичным для этого плача является преобладание в вокальной линии секундовой интервалики, восходящей от повторения автономных секундовых ламентаций к цепи нисходящих хореических секунд, которые всякий раз начинаются с тесситурно более высокого звука. В напеве декламационного склада важную роль играют интонации, выросшие из всхлипываний. Разумеется, названные слагаемые похоронного плача являются общими для причитаний русского и некоторых финно-угорских народов. Инструментальная партия определенно выполняет звукоизобразительные функции. Так, когда голос умолкает со словами «она под волнами», неожиданно вступает фортепиано, чьё активное фигурационное движение (ритмика шестьдесятчетвёртых) не оставляет никаких сомнений в живописании волн.

Таким образом, музыкальное воплощение калевальских сюжетов и текстов в первой половине века и в последней его трети имеет заметные различия. Они касаются не только музыкального языка, который вполне естественно эволюционировал, но и *жанрового статуса*. Если в первой половине века эпические и лирические сюжеты «Калевалы» присутствуют в рамках песни для голоса и фортепиано (которая, правда, уже вышла за пределы типичного репертуара для домашнего музицирования), то во второй половине века камерное звучание чаще всего подразумевает соединение голоса с инструментальным ансамблем. Возрождение редких жанрово-стилевых пластов

⁵ Первый состав предполагает 4 саксофона, синтезатор, струнные (контрабас *ad libitum*), а второй – кларнет, фагот, арфу или клавесин, струнный квартет.

народной песенности, их свободное переинтонирование, тяготение к масштабным ансамблевым композициям были результатом нового осознания уникальности, неисчерпаемости выразительно-смысловых линий «Калевалы» и «Кантелетар».

Итак, взгляды финских композиторов на устное музыкально-поэтическое наследие и его роль в национальной культуре впитали в себя многое из того, что рождалось в напряжённых художественных дискуссиях на рубеже XIX–XX веков. Стремление финских композиторов расширить тематический диапазон искусства, открыть неведомые прежде пласты народной жизни обратило их к национальному фольклору, к эпическим рунам «Калевалы» и лирике «Кантелетар». Калевальско-кантелетарская тематика (с разной степенью интенсивности) прошла через всю финскую камерно-вокальную музыку XX века. Были созданы десятки произведений, но циклическое мышление утверждается по отношению к этой поэтической ветви лишь к середине столетия.

Литература

1. Конкка У. Сестра «Калевалы» // Кантелетар / пер. с фин., сост., вступ. статья У. С. Конкка. М.: Современник, 1985. С. 5–19.
2. Лённрот Э. Калевала: эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / пер. с фин. Э. Киуру, А. Мишина. Петрозаводск: Карелия, 2001.
3. Лядов Ан. К. I. Жизнь. Биографический очерк В. Г. Вальтера. II. Портрет. По личным воспоминаниям С. М. Городецкого. III. Творчество. Критический очерк И. И. Витоля. IV. Из писем 1901–1909 гг. Пг.: Попечительский совет для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916.
4. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1 / пер. Ю. К. Каявы; под ред. Г. Шнеерсона. М.: Музыка, 1981.

References

1. Konkka U. Sestra “Kalevaly” [Sister book of the “Kalevala” epic]. *Kanteletar* [“Kantetletar”]. Translated from Finnish, compiler, introductory note U. S. Konkka. Moscow: Sovremennik, 1985, pp. 5–19.

2. Ljonnrot Je. *Kalevala: jepicheskaja pojema na osnove drevnih karel'skih i finskih narodnyh pesen* [Kalevala: an epic poem based on ancient Karelian and Finnish folk songs]. Translated from Finnish Je. Kiuru, A. Mishina. Petrozavodsk: Karelija, 2001.
3. Ljadov An. K. *I. Zhizn'. Biograficheskij ocherk V. G. Val'tera. II. Portret. Po lichnym vospominanijam S. M. Gorodeckogo. III. Tvorchestvo. Kriticheskij ocherk I I. Vitolja. IV. Iz pisem 1901–1909 gg.* [Lyadov A. K. I. Life. Biographical sketch of V.G. Walter. II. Portrait. On the personal memories of S.M. Gorodetsky. III. Creative work. Critical essay by I. I. Vitol. IV. From the letters of 1901–1909]. Petrograd: Popechitel'skij sovet dlja pooshrenija russkih kompozitorov i muzykantov, 1916.
4. Tavastsherna Je. *Sibelius. Ch. 1* [Sibelius. Part I]. Translated Ju. K. Kajavy; Edited by G. Shneerson. Moscow: Muzyka, 1981.