

*Ольга Александровна Бочкарёва* (1937–2003), кандидат искусствоведения, доцент, с 1970 года работала на кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

В область её научных интересов входило изучение творчества композиторов Восточной Европы, Скандинавии, Финляндии, Карелии, исследование закономерностей ладовой и гармонической организации музыки XX века и многое другое.

*Olga A. Bochkaryeva* (1937–2003), Candidate of History of Arts, Assistant Professor, has been working at the Department of the Theory of Music and Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire since 1970. The sphere of her academic interest includes the study of the creative work of the composers of Eastern Europe, Northland, Finland, Karelia, the research of the consistent patterns of modal and harmonic organization of the XXth century music and many others.

УДК 781

## РУНИЧЕСКИЙ НАПЕВ КАК СТИМУЛ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

### RUNIC TUNE AS THE STIMULUS OF THE CREATIVE PROCESS

#### *Аннотация*

В основу настоящей статьи положен ранее не публиковавшийся доклад О. А. Бочкарёвой, прочитанный ею на конференции «Художественное творчество: эстетические, психологические, методические проблемы» в июне 1985 года. В этом тексте автор предпринимает одну из первых попыток обобщить те варианты претворения рунического напева или его отдельных признаков, которые сложились в музыке композиторов Карелии, созданной в 1950–1980 годы.

#### *Abstract*

The article was created on the basis of a previously unpublished report by Olga A. Bochkaryova which was read at the conference “Artistic Creativity: Aesthetic, Psychological, Methodological Problems” in June, 1985. In this text, the author undertakes one of the first attempts to summarize the versions of the realization of the runic tune and its specific features that have developed in the music of the composers of Karelia, composed in 1950–1980.

*Ключевые слова:* рунический напев, музыка композиторов Карелии, варианты отражения рунического напева в композиторском творчестве

*Keywords:* runic tune, music by the composers of Karelia, versions of the runic tune reflected in compositional work

Обращение к «Калевале», а шире – к тому мощному пласту национального фольклора, который стал фундаментом «детища» Элиаса Лённрота – уже имеет свою историю в музыкальном искусстве. «Сладостный язык» народного творчества «бесписьменной Карелы» (Фёдор Глинка) вдохновлял и вдохновляет на протяжении XIX–XX веков композиторов разных стран<sup>1</sup>. Назовём балладу Финна (на цитированный М. И. Глинкой ингерманландский напев) в «Руслане и Людмиле» (1842); её музыка, как писал Б. В. Асафьев, отмечена «образной правдивостью звукоописания Севера». Вспомним и «Чухонскую фантазию» для симфонического оркестра А. С. Даргомыжского (1867), где звучит эпический напев и другие финские народные мелодии. Отмечу, что именно обращением к национальному тематическому материалу определён своеобразный художественный эффект названных произведений. «Калевалой» зачитывался А. К. Лядов, и это чтение, по словам самого композитора, вдохновило его на создание одного из шедевров русского программного симфонизма – сказочной картинки «Волшебное озеро» (1909), ставшей примером сказочно-мифологической интерпретации эпоса. Назову также «Финскую фантазию» (1909), «Финские эскизы» (1911), «Карельскую легенду» (1916) А. К. Глазунова, где звучат народные мелодии. Особые страницы музыкального «прочтения» «Калевалы» связаны с творчеством композиторов Карелии, о котором и пойдёт речь в настоящей

---

<sup>1</sup> Известна роль «Калевалы» в формировании музыкальной культуры Финляндии, но в данном докладе эта проблематика не затрагивается.

статье. Всё профессиональное искусство этого края складывалось под воздействием национального эпоса, его сюжетики, символов, его поэтики.

Естественно, что творческий процесс, связанный с замыслом и воплощением конкретного произведения, протекает у каждого из композиторов индивидуально, по-своему. И всё же, поскольку во всех произведениях, о которых пойдёт речь, в той или иной степени имеется обращение к эпическому напеву, представляется возможным взглянуть на них с определённой точки зрения, представив их своего рода единым потоком с внутренними течениями и противодвижениями, с неодинаковой скоростью течения в слоях и т. п.

Известно, что художественный замысел – это некоторая установка. В данном случае эта установка должна коррелировать с обращением к тому материалу, который уже как бы «задан»: он существует объективно, независимо, функционирует в своих специфических – фольклорных – условиях, имеет свой ярко выраженный «семантический ореол» (воспользуемся выражением К. Тарановского, М. Гаспарова).

Несколько слов нужно сказать о характере музыкального интонирования эпических жанров. Это типовые напевы-формулы (Х. Тампере и ряд других фольклористов называют их руническими), встречаются они в песнях разных жанров (свадебных, лирических, пастушьих наигрышах, заклинаниях, заговорах, балладах и пр.). Приходится признать, что объём понятий «типовой напев», «напев-формула» на сегодняшний день ещё недостаточно чётко описан в этномузыкознании. Наиболее полная первая характеристика карельских эпических напевов была дана Л. Кершнер [4] и дополнена частными замечаниями Т. Краснопольской [7]. Ценнейшие сведения об эстонских рунах, родственных карельским и финским эпическим напевам, содержатся в трудах Х. Тампере [9]; о напевах финнов и ряда других угро-финских народностей, например, саамов, – в работах А. Лауниса [10] и крупнейшего этномузыковеда В. Виоры [11]. Напомню, что «единицей формы» в эпических песнях (согласно С. Кондратьевой) служит так называемый стих калевальской метрики,

калевальский восьмисложник [5]. Напев, по сути, является лишь элементом, хотя и важным, явления, обладающего, строго говоря, системными признаками. Его отличает сложная синкретическая взаимосвязь словесного и музыкального начал, отразившаяся более всего на ритмической и композиционной сторонах напева. Вместе с тем, относительно самого напева можно говорить о том, что в нём выработались «собственные» структурирующие функции, связанные не с речевым, а с музыкальным интонированием. Интереснейшее в этом плане соображение высказывает литовский учёный Л. Саука [8]. Он акцентирует внимание на многообразии интонационных структур, выраженных во всей совокупности фольклорных явлений – не только в песнях, но и в пословицах, загадках, играх и пр. Границами этого многообразия являются, с одной стороны, песня (тот пример, когда музыкальное интонирование является субстантивным качеством, но «блокирует», по выражению Сауки, разговорную интонацию), с другой – повествование – при котором музыкальное интонирование нейтрализуется либо вовсе исчезает, сохраняясь лишь в структурном выражении («зачатки» стихосложения).

Продолжим мысль Сауки в плане иной оппозиции, которую определим как ладовое интонирование – речевое интонирование. Тем самым выделим напев как самоценное музыкально-эстетическое явление. Хотя напев коррелирует со стихом, он и противостоит стиху благодаря формирующимся имманентно-музыкальным признакам. Эти признаки можно делить на внешние и внутренние: первые связаны с композиционно-ритмическими параметрами напева, идущими от стиха, вторые стали результатом его ладово-интонационной откristаллизованности. Как те, так и другие, могут воссоздаваться композитором в художественном замысле с разной степенью интенсивности и конкретности, с индивидуальным решением проблемы «семантического ореола». Можно сказать, что в творческом процессе они актуализируются как художественные приёмы, в том смысле, как это

рассматривают П. Богатырёв и Р. Якобсон, см.: [1, с. 378]. Укажем некоторые моменты.

Так, от стиха может идти присутствие «типовой ритмической синтагмы» (определение В. Елатова), выраженное в краткости начальных ритмических долей и протяжённости конечных, обычно ладово опорных («закон отяжеления» по И. Рюйтел или близкое этому понятие «финского окончания» по Э. Тавастшерне и А. Лаунису). Во многих напевах образуются две звуковые зоны, они не эквивалентны, но совпадают по составу с большесекундовой координацией опор («ступенеобразной», что описано В. Данкертом), равнозначной или антитезной (по дефиниции Т. Краснопольской). В развитии диатонической мелодики возможны «замещения консонирующими интервалами» – этот принцип обнаружен и сформулирован Х. Тампере на материале эстонских рунических песен. Отчасти он аналогичен «взаимоэквивалентности всех мобильных звуков», которую устанавливает И. Земцовский как типологический признак календарных напевов-формул [3].

В силу спаянности внешних и внутренних признаков напева (внешней и внутренней отграниченности его как синтаксической единицы) он приобретает характер формульности. А поскольку «всякое творение как процесс есть в первую очередь преодоление сопротивления материала» [6, с. 11], то в произведениях, связанных с использованием рунического напева, эта задача связана с преодолением его формульности. Она является особенно сложной, трудной, поскольку в данных условиях композитор вынужден выражать свою индивидуальную концепцию, своеобразие своей творческой личности через интерпретацию объективированного материала, «семантический ореол» которого сложился как знак определенной историко-культурной эпохи. Естественно, что путей тут много, и они разнообразны, если не сказать – практически бесчисленны. Назову некоторые, как мне представляется, основные способы претворения в профессиональном творчестве как самих рунических напевов, так и отдельных их признаков.

Калевальские руны, вводимые в произведение в единстве текста и напева, как правило, имеют цитатный характер использования. Ведущую роль в данном случае играет непосредственное воздействие самой руны, её формульности, а другие голоса, гармония, оркестровка, то есть досочинённые компоненты, лишь оттеняют её своеобразие – и музыкальное, и словесное. Примером могут служить хоры К. Раутио «Здравствуй, месяц серебристый» и «Новое берёзовое кантеле» или же обработки для детей З. Кодая. Воздействие авторского замысла может быть более значительно, если напев и текст расчленяются растяжками слогов и другими приёмами эмфатической речи, чуждыми эпическому повествованию и почерпнутым в лирических жанрах. В этом случае возникает лирическая версия эпического жанра, как это имеет место в «Калевальских песнях» В. Угрюмова (пример № 1).

#### Пример № 1

*В. Угрюмов. «Калевальские песни», № 6 (вокальная партия)*



чтоб зву-ча-ла всем на ра-дось на про-сто-рах Ка-ле-ва-лы.

В тех случаях, когда композитор цитирует руны без текста, когда слово как средство повествования отсутствует, напев превращается в «специфически музыкальный объект развития» (Е. Назайкинский), в музыкальный пересказ калевальского содержания либо его мотивировку. Устойчивость эмоциональной и семантической окраски напева способствует этому в большой степени. При определённых условиях сам напев может прозвучать символом конкретной национальной культуры – достаточно вспомнить его интерпретацию в «Айно» Р. Пергамента, в опере «Сампо» Л. Вишкарёва или в балете «Сампо» Г. Синисало. Один из сравнительно новых примеров – пьеса для фортепиано «Сосна Лённрота» П. Козинского из цикла «Деревья Карелии»,

или «Руна» Г. Вавилова, обработки В. Кончакова, где напев выполняет функцию «осведомляющего эффекта».

Пример № 2

*П. Козинский. «Сосна Лённрота» из цикла «Деревья Карелии»*

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled 'Largetto' and is in 5/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The score consists of two systems of music. The first system has a piano part with a melody in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment. Dynamics are marked as 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano).

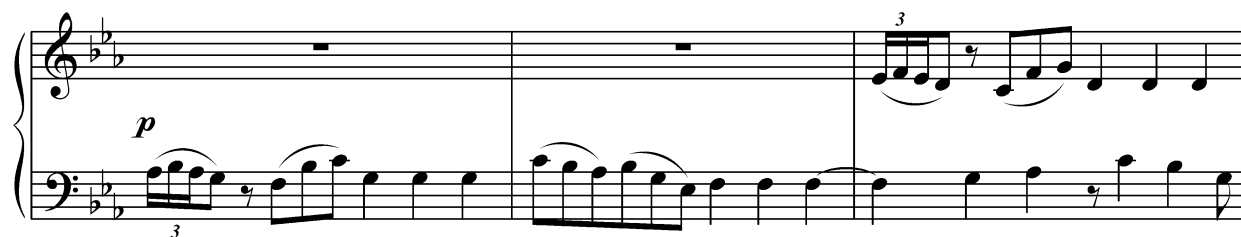
Первоимпульсом композиторского замысла может стать только словесный компонент руны, почерпнутый в «Калевале», в «Кантелетар», в бытующем эпическом фольклоре. Музыкальные интерпретации здесь, как показывает практика, удивительно многочисленны. Но непременно – при обращении к оригинальному тексту, и в переводе, и в современной поэтической обработке мотивов «Калевалы» – вербальный компонент влияет на музыкальную стилистику. Это верно почувствовал уже Я. Сибелиус в ранних сочинениях, например, в «Куллерво-симфонии» – её мелодика, отражая существенные признаки стиха, воссоздаёт признаки калевальского семантического ореола. Аналогичные или сходные, близкие решения появляются независимо друг от друга в хорах В. Шинова, В. Тормиса, А. Белобородова.

Возможно также воссоздание средствами музыки лишь отдельных признаков музыкально-поэтической стилистики эпоса. В их числе композиция мелострофы, которая весьма устойчива; распределение энергии ритмического параметра, также отмеченное постоянством; диатоническая поступенность мелодической линии, для которой, как верно замечает Х. Тампере, более всего важно само направление движения и т. д. Слух в этих случаях опознает их благодаря «образу-эталону» (Е. Назайкинский), хранящемуся в слушательской памяти. Примерами такого подхода становятся хоры А. Лемана «Вяйнямёйнен» и «Сделай перстень, Илмаринен» на стихи А. Прокофьева, «Одинокая девушка» для голоса, кларнета и хора по мотивам ингерманландской баллады А. Голланда или «Сказ об Антикайнене» для хора на слова сказительницы А. Никифоровой Г. Синисало. Основополагающую роль в данных примерах имеют различного рода ассоциации, входящие в механизм художественного воздействия, свойственный произведениям искусства. Естественно, что процесс их образования тонкий, сложный, связанный со степенью интенсивности семантического ореола и тезауруса слушателя. Именно от последнего из названных обстоятельств будет зависеть, узнает ли слушатель рунический напев в Хорале и фуге Г. Вавилова (пример № 3) или же в теме главной партии Сонаты для баяна А. Репникова (пример № 4). Здесь следует указать на бесконечную широту ассоциаций, поскольку сущностные признаки напева используются как материал, как структурно-логическая единица индивидуализированной авторской композиции. На присутствие первоимпульса в произведении не указывают ни жанр, ни название. Более того, его фольклорный ореол разрушается, уступая место новому, «наднациональной силе воздействия». Г. Головинский, опираясь на опыт мировой музыкальной практики, считает такой процесс естественным, см.: [2].



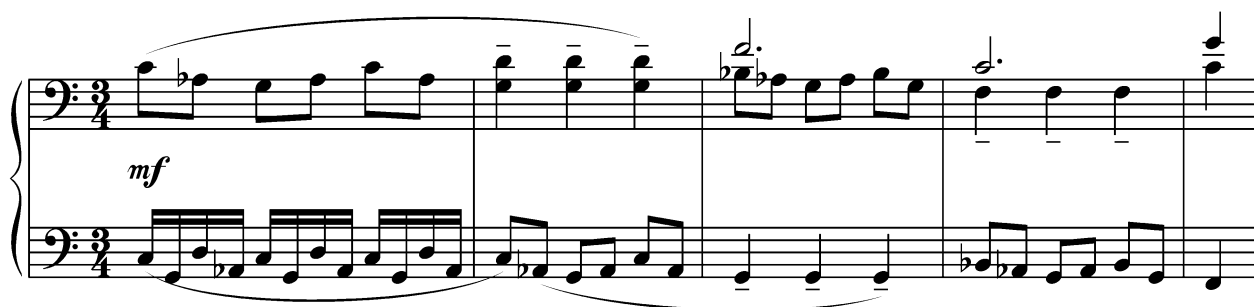
Пример № 3

*Г. Вавилов. Хорал и фуга*



Пример № 4

*А. Репников. Соната для баяна, тема главной партии*



Как показало приведённое краткое и далеко не полное перечисление некоторых музыкальных произведений, для которых рунический напев явился стимулом художественного замысла и повлиял – в той или иной степени – на творческий процесс, рассматриваемая проблема сложна, многоаспектна, таит в себе противоречия (например, достаточно назвать вопрос о значимости фольклорного ореола). Вместе с тем, несомненна актуальность и необходимость её дальнейшей разработки, как в виде аналитических рассмотрений, так и в плане более общих рассуждений, что и было предложено в настоящей публикации.

### Литература

1. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
4. Карельские народные песни / сост. Л. М. Кершнер; ред. Е. В. Гиппиус, В. Я. Евсеев. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. 130 с.
5. Кондратьева С. Н. Карельская народная песня / ред. А. А. Белякова, М. И. Зайцева. Петрозаводск, 1977. 282 с.
6. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Исследование. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
7. Песни Карельского края / ред. Б. М. Добровольский; сост. Т. Краснопольская. Петрозаводск: Карелия, 1977. 262 с.
8. Саука Л. И. К вопросу об интонациях литовских народных сказок // Прозаические жанры фольклора народов СССР: тез. докл. Минск, 1974. С. 185–186.
9. Тампере Х. Эстонская народная песня: статьи и материалы / пер. с эст. И. Ярва и И. Тынуриста. Л.: Музыка, 1983. 160 с.
10. Launis A. Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen runenmelodien. Helsinki: SKS, 1910.
11. Wiora W. Ergebnisse und Ausgaben Vergleichender Musikforschung. Darmstadt, 1975.

### References

1. Bogatyrev P. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Issues of folk art theory]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 544 p.
2. Golovinskij G. *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov: ocherki* [Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19th – 20th centuries. Essays]. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.
3. Zemcovskij I. *Melodika kalendarnyh pesen* [Melodics of calendar songs]. Leningrad: Muzyka, 1975. 224 p.
4. *Karel'skie narodnye pesni* [Karelian folk songs]. Compiler L. M. Kershner; editors E. V. Gippius, V. JA. Evseev. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1962. 130 p.
5. Kondrat'eva S. N. *Karel'skaja narodnaja pesnja* [Karelian folk song]. Editors A. A. Beljakova, M. I. Zajceva. Petrozavodsk, 1977. 282 p.
6. Klimovickij A. *O tvorcheskom processe Bethovena. Issledovanie* [On Beethoven's creative process. Study]. Leningrad: Muzyka, 1979. 176 p.
7. *Pesni Karel'skogo kraja* [Songs of the Karelian region]. Edited by B. M. Dobvol'skij; Compiler T. Krasnopol'skaja. Petrozavodsk: Karelija, 1977. 262 p.
8. Sauka L. I. K voprosu ob intonacijah litovskih narodnyh skazok [On the question of the intonation of Lithuanian folk tales]. *Prozaicheskie zhanry fol'klora narodov SSSR: tez. dokl.* [Prose folklore genres of the peoples of the USSR: abstracts of reports] Minsk, 1974, pp. 185–186.

9. Tampere H. *JEstonskaja narodnaja pesnja: stat'i i materialy* [Estonian folk song: articles and materials]. Translated from Estonian. I. JArva i I. Tynurista. Leningrad: Muzyka, 1983. 160 p.
10. Launis A. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen runenmelodien*. Helsinki: SKS, 1910.
11. Wiora W. *Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung*. Darmstadt, 1975.