

Ангелина Сергеевна Алпатова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Российской академии музыки имени Гнесиных
(Москва, Россия),
a_alpatova@mail.ru

Angelina S. Alpatova – musicologist, Ph.D. in Art History,
Associate Professor of the Music Theory Department
of the Gnesin Russian Academy of Music
(Moscow, Russia),
a_alpatova@mail.ru

УДК 78.01+78.03+781.5

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 26.2.117-142

АРХАИКА И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ: К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛЬО ТОРМИСА
И К 50-ЛЕТИЮ ХОРОВОГО СОЧИНЕНИЯ «ЗАКЛЯТИЕ ЖЕЛЕЗА»

ARCHAISM AND ITS MANIFESTATION IN THE COMPOSER'S WORK:
ON THE OCCASION OF THE 90TH BIRTHDAY OF VELJO TORMIS
AND ON THE 50TH ANNIVERSARY
OF THE CHORAL WORK "CURSE UPON IRON"

Аннотация

Статья посвящена юбилею выдающегося современного эстонского композитора, представителя направления «Новая фольклорная волна» Вельо Риховича Тормиса (1930–2017). Главная исследовательская проблема заключена в выявлении особенностей претворения элементов архаической музыки и раскрытия возможностей архетипов в произведении «Заклинание железа» (1972) для солистов и смешанного хора с сопровождением ударного инструмента.

Методологическую базу составили подходы, сложившиеся в области теоретического музыкознания и этномузыковедения. Автор разграничивает понятия «архаика» и «новая архаика», вводит и представляет понятийную триаду «архаика – неоархаика – псевдоархаика» и показывает место в ней феномена «археомузыка», понятие «археофольклоризм» как обозначение ветви

направления «Новой фольклорной волны» в академической музыке XX–XXI веков.

Проявление архаики в «Заклинании железа» Тормиса прослеживается на четырёх основных уровнях: собственно археомузыка – звучание аутентичного инструмента (корякского бубна из музейной коллекции); звукоподражание игре на варгане, обрядовому пению и заклинанию; архаические ладовые архетипы на основе звукорядов олиготоники и хазматоники (унохорд, дихорд, трихорд); рондообразная структура как основа музыкальной формы композиции.

Abstract

The article is dedicated to the 90th birthday of the outstanding contemporary Estonian composer Veljo Rihovich Tormis (1930–2017) – the representative of the Neo-Folklore trend and the Neo-Folklore style (the “New Folkloristic Wave” in Soviet Music). The main research problem is the identification of the peculiarities of the transformation of the archaic music elements and the disclosure of the archetypes’ possibilities in the work “Curse Upon Iron” (1972) for soloists and mixed choir accompanied by a percussion instrument.

The methodological basis consists of the theoretical musicology and ethnomusicology approaches. The author distinguishes between the concepts of *archaism* and *new archaism*, introduces and presents the conceptual triad *archaism – new archaism – pseudo-archaism* and demonstrates where the phenomenon of *archeomusic* belongs in it, the concept of *archeofolklorism* as a designation of the branch of the Neo-Folklore trend and the Neo-Folklore style in art music of the 20th–21st centuries.

The manifestation of the *archaism* in Tormis' “Curse Upon Iron” can be observed at four main levels: archaeomusic itself as the sound of an authentic instrument (a Koryak shaman tambourine from the museum collection); onomatopoeia of jaw's harp sounds, ritual singing and spells; archaic modal archetypes based on oligotonic and chasmatonic scales (unichord, dichord, trichord); and rondo-shaped structure as the basis of the musical form of the composition.

Ключевые слова: Вельо Рихович Тормис, неофольклоризм, «Новая фольклорная волна», хоровая музыка, музыкальная культура Эстонии, «Заклинание железа».

Keywords: Veljo Rihovich Tormis, Neo-Folklore Trend, the “New Folkloristic Wave” in Soviet Music, Choral Music, Estonian Musical Culture, “Curse Upon Iron”

В музыкальной культуре XX–XXI веков, отличающейся необычайным многообразием художественных направлений, стилей и техник, творчество выдающегося эстонского композитора Вельо Риховича Тормиса (1930–2017)¹ выделяется своим особым, неповторимым отношением к прошлому и традициям предков. Во многом его становлению способствовала атмосфера национальной эстонской культуры, сохранившей и аутентичные образцы народного искусства, и дух старины в традиционных обрядах и праздниках в целом. Их новая жизнь в музыке композитора может быть определена как процесс возрождения *архаики*.

Понятие «архаика» (от греч. *archaikys* – старинный, древний) является достаточно новым для музыковедения и заимствовано из гуманитарных наук. Первоначально оно использовалось в научном контексте по отношению к раннему периоду древнегреческой истории – так называемой архаической Греции (VIII–VI вв. до н. э.) [11].

Однако благодаря современным исследованиям в области археологии, истории, антропологии, этнологии, социологии, культурологии, лингвистики, биологии, экологии становится очевидным, что архаика составляет основу любой культуры. И, быть может, закономерно, что на протяжении всей мировой истории архаика выходила на первый план культуры в периоды кризисов – порой в своём аутентичном виде (насколько это возможно), но чаще как архетипическое явление, на основе которого можно было строить/созидать новые культурные модели, ментальные и поведенческие структуры. Поэтому в рамках современного гуманитарного знания, к которому относится и искусствоведение, понятие «архаика» стало рассматриваться в своём универсальном виде. Его принято относить к двум основным категориям культуры и культурного мышления.

¹ Едва ли не единственная статья на русском языке о его творчестве была написана и опубликована в журнале «Советская музыка» шестьдесят лет назад [18].

Первая категория включает все объекты, которые в жизни общества считаются вышедшими из употребления, устаревшими. Как правило, в традиционных культурах, в том числе и музыкальных, подобные объекты преимущественно связываются с первобытными верованиями, культом предков и шаманизмом, и в силу этого не поддаются изменениям и инновациям или поддаются им в минимальной степени, являясь словно «законсервированными» символами далёкого прошлого или знаками религиозных культур [19]. В качестве таких символов могут выступать *музыкальные инструменты* со всеми своими исполнительскими технологиями – например, *литофон, шаманский бубен, варган, гуделка* и другие, подобные им.

Вторая категория вбирает в себя целый комплекс явлений, имеющих древнее происхождение, но изменяющихся в процессе развития. К ней относятся как целые традиции, так и их отдельные компоненты, которые глубоко связаны с древними эпохами – в первую очередь благодаря хорошей сохранности культурных текстов, вербальных и невербальных. Это так называемая «корневая основа» традиционной, в том числе и музыкальной культуры [10].

Исследование феномена проявления архаики и её производных в произведениях современных авторов, как правило, происходит в контексте взаимодействия как творчества отдельного композитора и какой-либо области фольклора, так и целых этнических традиций в региональных культурах и мировой музыкальной культуре в целом. В таком ракурсе архаика долгое время встраивалась в предмет истории музыки.

В отечественном музыковедении проблема «композитор и фольклор» интенсивно изучалась в советский период, прежде всего на примерах традиций народов СССР [6]. В 1990-х годах в России произошло расширение исследовательской базы по данной проблематике в связи с обращением к традиционным культурам народов мира, а с 2000-х годов по настоящее время

происходит обогащение материала и методологии его исследования благодаря сравнительному изучению мировой культуры.

Многое прояснить в этой области помогают исследования российских и зарубежных этномузыковедов по проблемам интонирования в традиционной культуре [1], а также в контексте взаимодействия разных типов культур [13; 21]. Становится очевидным, что отношение современных авторов к архаике в целом, к архаическим образам и материалу проявляется на уровне практически всех основных параметров композиции – программы и фабулы, образности и типов экспрессии, формы и структуры, фактуры и инструментовки, хоровой и оркестровой партитур, полифонии и гармонии, мелодики и интонационности, метроритма и тембра.

Для передачи архаических образов в своих произведениях композиторы XX – начала XXI веков использовали и используют такие музыкально-выразительные средства, как экмелика и микрохроматика в интонационной сфере, олиготоника и хазматоника в основе ладово-звукорядных систем, приём остинато и репетитивную технику, разнообразные голосовые техники, в том числе звукоподражания, в вокальной музыке, респонсорное и антифонное пение в хоровой практике, органнй пункт и кластеры в гармонии, замкнутые циклические формы и круговые структуры, восходящие к древним и средневековым этническим традициям (круговой танец, круговой канон, форма рондо).

В современном музыкознании архаика трактуется как *звуковые практики* и *музыкальные традиции* прошлого, которые существовали и развивались в первобытную эпоху, эпохи древности и Средневековья в естественных условиях, но которые, как вырванные из культурного и научного контекста, применяются в настоящее время не в полном, а в усечённом виде. Это происходит благодаря косвенным свидетельствам о них – историческим документам, из которых на первом месте находятся письменные источники – тексты научных трактатов или отдельные записи (эпиграфика), сохранившиеся

в своём аутентичном виде на различных носителях (каменные стелы, свитки пергамента, берестяные грамоты и др.).

К сфере архаики непосредственно относятся предметы исследования научного направления «музыкальная археология»: *звуковые орудия/фоноинструменты* [27], *музыкальные артефакты; сведения о музыкальных инструментах в иконографии и письменных текстах; инструментальные исполнительские техники и способы звукоизвлечения*, а также реконструированная на основе целого комплекса научных данных *акустическая среда/звуковой ландшафт*.

В процессе исследования архаических феноменов знания об археологических культурах во многом дополняются данными этномузыковедения – материалами, собранными в фольклорных экспедициях от современных носителей этнических музыкальных традиций. Как правило, в них сохраняются не только инструментальные, но и *вокальные архаические техники – глиссандирование* (вариант: *скольжение*), *гудение, бормотание и скандирование*.

В живой практике современной традиционной культуры обе категории – «устаревшее» и «корневое» – часто сосуществуют. Эти явления в той или иной степени сохраняют своё значение в эпосе и песенных жанрах календарного и жизненного циклов у народов практически всех регионов мира. *Архаические звуковые модели* до настоящего времени имеют место в сфере традиционного хорового и сольного вокального творчества в Евразии (народы Севера), Америке (североамериканские индейцы), Африке (племена центрального и южного субрегионов), Австралии (аборигены) и Океании. Одним из наиболее показательных в этом контексте является оказавший воздействие на различные виды традиционной музыки и пения *комплекс звучаний в шаманском обряде* у народов Сибири и Дальнего Востока.

В сфере архаики в культуре проявляется так называемое «мифологическое мышление» или «мифологическое сознание», которое

практически отождествляется с архаическим мышлением [14–17; 23]. В соответствии с его законами в художественном тексте мифа или произведения на его основе все образы передаются в конкретно-чувственной форме (А. Ф. Лосев). Из музыкально-выразительных средств в данном аспекте выделяются *мелодико-ритмические структуры*, создаваемые с помощью приёма *звукоподражания*. В традиционной этнической музыке звукоподражание широко применяется для создания выпуклых, рельефных образов природы и людей.

В 1980–1990-х годах в общественных науках начинает использоваться понятие «новая архаика», которое указывает на естественное состояние архаики, проявляющееся в современную эпоху на новом уровне, уровне архаизации общества [8; 12; 20]. По отношению к художественной культуре употребляется также понятие «неоархаика», в музыке подразумевающее возрождение архаики с помощью новейших звуковых выразительных средств и музыкального инструментария. Именно к этому типу в современной музыкальной культуре относится феномен *археомузыки*, включающей звучания и музыку, реконструированные на основе комплексного научного знания силами исследователей и музыкантов-исполнителей [4].

Иной подход к возрождению архаики можно обозначить понятием «псевдоархаика», связанным с авторским созданием музыкальных образцов, воспроизводящих некий обобщённый образ архаической музыки. В этом случае принадлежность к определённой традиции не имеет значения, но допускается смешение различных элементов и их объединение в одно целое. Очевидно, что явление псевдоархаики складывается в композиторском творчестве уже в XIX веке в рамках направления *фольклоризма*. Обращение к архаическим пластам устного народного творчества и музыкального фольклора, использование народной музыки для передачи эпических, мифологических и сказочных образов характеризует академическую традицию. Из произведений западноевропейских композиторов в этой связи наиболее показательны опера

«Вольный стрелок» К. Вебера, тетралогия «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, русских – оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, симфоническая картина «Кикимора» А. К. Лядова.

Возрождение традиционной этнической архаики происходит в XX веке в рамках *неофольклоризма* [24; 26]. Композиторы обращаются не только к этническим традициям, но и к их архаическим пластам как к одному из основных источников образов и музыкального материала. В их творчестве выделяются сочинения, в которых отчётливо видны различия между архаикой, псевдоархаикой и неоархаикой. Фортепианная пьеса «Allegro barbaro» (1911) Б. Бартока, балет «Весна священная» (1913) и хореографические сцены с пением и музыкой «Свадебка» (1923) И. Стравинского, «Скифская сюита» для оркестра (1915) С. Прокофьева являются первыми и очень успешными попытками обращения и к архаической образности в целом, и к отдельным аутентичным фольклорным традициям. Во второй половине XX столетия эту линию продолжают В. Кикта (концертная симфония «Фрески Софии Киевской», 1972), Н. Корндорф (пьеса «Ярило» для фортепиано и магнитофонной плёнки, 1981) и другие авторы.

Этнические традиции с их архаическими корнями становятся предметом пристального внимания композиторов Южной и особенно Центральной Америки. При передаче мифологических образов им удаётся показать их наиболее яркие особенности. Вехами на пути неофольклоризма (его латиноамериканский аналог – так называемый магический реализм) стали созданные в первой половине XX века балеты «Четыре солнца» (1925) и «Новый огонь» (1927), «Индийская симфония» (1935) и инструментальная пьеса «Шочипилли Макуилшочитль» (1940) К. Чавеса, оркестровые произведения «Сенсемая» (1937–1938), «Ночь мая» (1940) С. Ревуэльтаса и «Уапанго» (1941) П. Монкайо (Мексика). Элементы архаики органично встраиваются в такие техники современной композиции, как сонорика, минимализм и репетитивность. Наиболее рельефно это проявляется в балете

«Пааль Каба» (1951) Р. Кастильо, пьесе «Посвящение маримбе» (1986) Х. Орельяны, а также в произведениях, относящихся к направлению электроакустической музыки, – «Герои и боги из “Чилам-балам”» Э. Анлеу-Диаса, «Изначальные сцены» Д. Ленхофа (Гватемала).

Архаические черты в целом проступают и в духовных сочинениях представителей неофольклоризма в различных национальных композиторских школах. На основе католической мессы и включённого в неё григорианского хорала в сочетании с традиционной музыкальной архаикой создаются «Ритуал “Пагсамба”» Х. Маседы (Филиппины), «Африканский Санктус» Д. Фэншоу (Великобритания), «Ацтекская месса» Дж. Дж. Гонсалеса (США), «Реквием Камбоджи» Х. Сопхи (Камбоджа).

Представители направления «Новая фольклорная волна», возникающего в рамках неофольклоризма [25; 30], так сближаются с народной музыкой, что будто переносятся в далёкое прошлое и становятся участниками древних ритуалов и обрядовых действий. В этом контексте псевдоархаика как воспроизведение композиторами элементов архаической музыки, архаических моделей и архетипов (в том числе ладовых – см.: [2; 3; 5]) может указывать на существование такого ответвления стиля, как «археофольклоризм».

В контексте проблемы обращения композиторов XX века к архаике как корневой основе современной музыки и музыкальной культуры творчество Вельо Риховича Тормиса представляет собой уникальное явление. Опора на древнейший жанр рунической поэзии – так называемую *руническую песню* [9, с. 5–6], – ставший ведущим в его хоровых сочинениях, показывает не просто живой интерес композитора к этнической музыке, но глубинное понимание значения аутентичных традиций для развития национальной музыкальной культуры [28; 29]. Г. В. Свиридов отмечал в качестве основной заслуги Тормиса его способность не просто поднимать глубочайшие пласты народной музыки, но и буквально «оживлять» древние руны [7].

Хоровое произведение «Закливание железа» для солистов и смешанного хора с сопровождением ударного инструмента (1972) на сюжет «Калевалы»² было задумано композитором как музыкальное обращение и ко всему миру в целом, и особенно к сильным мира сего с настоятельной просьбой, призывом остановить гонку вооружений и прекратить производить смертоносное оружие, направленное на уничтожение и отдельного человека, и всего человечества. Аллегорический образ и форма архаического *заклинания* (если точнее – *рунического заклинания*), в которую композитор облакает этот призыв, необычна в контексте музыкального жанра пьесы для академического хора, однако для творчества Тормиса, целиком основанного на фольклорных традициях с их архаическими пластами, она естественна.

На уровне всего сочинения моделируется *шаманский обряд* – в первую очередь это происходит благодаря включению в партитуру аутентичного звучания инструмента, связанного с древними традициями финно-угорских народов Евразии, а до настоящего времени сохранившегося в Сибири и на Дальнем Востоке – шаманского бубна.

Проявление элементов архаической музыки, в том числе в качестве *архетипов*, прослеживается на примере произведения «Закливание железа» на основных четырёх уровнях – *инструментовки, артикуляции, интонационности и формообразования*. Рассмотрим их более подробно (далее при ссылках на нотные примеры см. партитуру [22]).

Первый уровень определяется включением в партитуру звучания аутентичного инструмента, непосредственно олицетворяющего археомузыку, – корякского бубна, взятого из музейной коллекции. Игра на нём – то есть *аутентичный инструментальный тембр* – с самых первых тактов сопровождает хоровое исполнение на протяжении практически всего произведения (пример № 1, т. 1–8), но, с другой стороны, своими редкими

² Текст из лиро-эпической поэмы Э. Лённрота «Калевала» в произведении дан в обработке А. Анниста, П.-Э. Руммо и Я. Каплинского.

исчезновениями словно маркирует самые важные моменты музыкально-обрядового действия.

Пример № 1

♩=♩=168
Tempo giusto. Magico.

Шаманский бубен

TENOR SOLO

BARITONE SOLO

S

A

CORO

T

B

f *poco a poco dim.*

Второй уровень формируется с помощью использования в хоровом пении приёма *звукоподражания*, позволяющего исполнительски тонко изобразить игру на другом архаическом инструменте, варгане. Для этого в хоровых партиях передаются *обрядовые звуковые формулы* (скандирование и собственно заклинание) и шум/гул голосов участников обряда.

Скандирование в басовой партии хора *слогов-междометий звукоподражательной природы*, выстроенных в линию благодаря последовательной смене гласных звуков внутри каждого из них: «ой-ёй-ёй-ёй-йй-йй-йй-йй-йю-йю-яу-яу-ёу-ёу-ёу-ёу-йыу-йыу-йэу-йэу-йэй-йэй-йэй-ей-ей», своим особым фонетико-интонационным колоритом словно замещает инструментальное сопровождение. Данный эффект действует и в метроритмическом, и в тембровом отношениях – скандирование передаёт и

тембр воображаемого варгана, и отсутствующие удары в бубен (пример № 2, ц. 1 т. 1–6).

Пример № 2

CORO

*) (имитируя варган)

ой - ей - ей - ей - яй - яй - яй - яй - йю - йю - юу - юу -
oi - joi - joi - joi - jai - jai - jai - jai - jau - jau - jau - jau -

4

S.
A.
T.
B.

еу - еу - еу - еу - йуу - йуу - йзу - йзу - йэй - йэй - ей - ей
jou - joi - joi - jei - jei

Вокальное/хоровое подражание звучанию варгана дополняется *пропеванием-проговариванием* лапидарных по структуре текста и лаконичных по смыслу повторяющихся словосочетаний и фраз заклинания в партии тенора («Ух ты, падаль, мразь-железо», пример № 3, ц. 1 т. 9–10).

Пример № 3

пюрганто, сквозь зубы

pp

TENOR SOLO

Ух ты, па-даль, мразь-же-ле-зо, ух ты, па-даль, мразь-же-ле-зо!
O-hoi sin-da, rau-da rai-ska, o-hoi, sin-da rau-da rai-ska!

S.
A.
T.
B.

ей - ей - ей - ей - яй - яй - яй - яй
joi - joi - joi - joi - jai - jai - jai - jai

Таким образом, на первых двух уровнях «атрибутами» архаической звуковой атмосферы в произведении становятся такие средства музыкальной выразительности, как *тембр* и *артикуляция*.

Третий уровень определяется применением *ладовых архетипов олиготоники* и *хазматоники* как основы для развёртывания интонационного материала, характеризующего главные образы произведения. Унохорды, дихорды, трихорды, а также складывающиеся из них тетрахорды и хроматический звукоряд имеют не только структурное, но и семантическое и символическое значения. Уже в начальных построениях унохордный и дихордный пласты, соединяясь по вертикали, образуют своего рода *неоархаическую звуковую модель*, которую в контексте семантики произведения образно можно представить в виде диалога настоящего с прошлым. Такое соединение помогает очерчивать смысл поэтического текста, в котором отражается образ «жестокости железа», и указывает на отношение автора к «проблеме железа» (то есть к проблеме вооружения) в целом.

Олиготонные звукоряды и лады – унохорд, дихорд, трихорд – трактуются как опора *мелодики* и *фактуры*. Унохорд в басовой партии хора в упомянутом выше хоровом скандировании происходит от унохорда в партии шаманского бубна, в то время, как на основе дихорда, почти с первых тактов произведения представленного в виде кластера, в хоровой партии звучит связный текст. В нём описывается словно «биография», «история жизни» железа не просто как природного материала для изготовления оружия, но и как живого существа. По мере продвижения образа по пути звукового и музыкального повествования в последнем возрастает ладовое напряжение (парадоксально, что это происходит при повторении фразы «было мягким ты, железо»). Оно выражается в добавлении к первому дихорду $a - h$ в партии тенора соло дихорда $c^1 - des^1$, вместе с нижним a образующим уже трихорд в кварте $a - c^1 - des^1$ в хоровой партии (тенор и альт) (пример № 4, ц. 10 т. 1–2).

Пример № 4

Шаманский бубен

TENOR SOLO

pp

Бы-ло мяг-ким ты, же-ле-зо, бы-ло мяг-ким
о - hoi rau - da, lau - ka lap - si, о - hoi rau - da

S

Ooo...

A

pp

бы-ло мяг-ким ты, же-ле-зо
о - hoi rau - da lau - ka lap - si

T

pp

бы-ло мяг-ким ты, же-ле-зо
о - hoi rau - da lau - ka lap - si

B

Ooo...

После того, как ведущий воображаемого «обряда» (партия тенора соло) задаёт железу самый главный вопрос (дихорд $a - h$), повторяемый хором (трихорд в кварте $a - c^1 - des^1$ в партии альтов и дихорд $a - h$ у теноров), наступает пауза, и в партитуре остаются лишь «зловещие» (ремарка автора) звукоподражания в хоровой партии (сопрано на унохорде a^1 в унисон с басовой партией и ударами бубна) (пример № 5, ц. 10, т. 5–6 – ц. 11, т. 1–3).

Пример № 5

Шаманский бубен

TENOR SOLO

pp

Кто у - чил те-бя раз-бо-ю кто у - чил
за-дал страш-ну-ю ра-бо-ту, за-дал страш-н...

S

Ooo... о - у - о - а - э - и

A

pp

Кто у - чил те-бя раз-бо-ю
за-дал страш-ну-ю ра-бо-ту?

T

pp

Кто у - чил те-бя раз-бо-ю
за-дал страш-ну-ю ра-бо-ту?

B

Ooo...

В дальнейшем изложении композитор использует другой трихорд – поступенный: $des^1 - es^1 - fes^1$. В интонации на словах «След нашла в болотной топи» и далее, в связи с образом «ржавого следа» (пример № 6, ц. 13 т. 1–2), в партитуре в партии тенора приводится также звук $eses^1$). При этом текст скандируется в партиях сопрано и тенора только на фоне ударов в бубен, без сопровождения гулом в других хоровых партиях.

Пример № 6

The musical score for Example No. 6 consists of six staves. From top to bottom: 1. Bass clef staff labeled 'Ш.б.' (Drum) with a rhythmic pattern of quarter notes. 2. Treble clef staff labeled 'T.S.' (Tenor Solo) with a whole rest. 3. Treble clef staff labeled 'S.' (Soprano) with a rhythmic pattern of quarter notes and lyrics: «СЛЕД НАШЛА СОТ-ЛЮ-ВОМ СТА-ЛИ, РЖА-НЫЙ СЛЕД В БО-ЛОТ-НОЙ ТО-ПИ». 4. Treble clef staff labeled 'A.' (Alto) with a whole rest. 5. Treble clef staff labeled 'T.' (Tenor) with a rhythmic pattern of quarter notes and lyrics: «СЛЕД НАШЛА СОТ-ЛЮ-ВОМ СТА-ЛИ, РЖА-НЫЙ СЛЕД В БО-ЛОТ-НОЙ ТО-ПИ». 6. Bass clef staff labeled 'B.' (Bass) with a whole rest.

При пропевании текст «дрожь железа» перед «звонком огня сердитым» передаётся пением солистом тенором на унохорде, а собственно «звон огня» на трихорде, и этот эпизод также длится без звучания бубна (пример № 7, ц. 16 т. 1–4).

Можно сказать, что это и есть своего рода *формула-заклинание*. С наступлением текстового рефрена («Ух ты, падаль») соединяются по вертикали два дихорда – нижний в партии баса ($C - Des$) и верхний в остальных голосах хора с солистом-тенором ($Es - Fes$) с возобновлением партии бубна.

Пример № 7

Музыкальный пример № 7. Скрипка: Шаманский бубен. Тенор соло: *sf* *pp* *P unis.* *ff* *pp*. Сопрано: *sf* *pp*. Альти: *sf* *pp*. Тенор хора: *sf* *pp* *P unis.* Бас: *sf* *pp* *unis.*

Текст: Шаманский бубен. Тенор соло: *ff* дрожи в голосе! ой, же-ле-зо, ой, бед ня-га ох, же-ле-зо. Сопрано: О го... О го... Альти: О го... Тенор хора: Ой... ой, же-ле-зо, ой, бед ня-га. Бас: Ой - ой-ей-ей-ий-ий-ий-йу - ёу - ёу - ёу - ёу - ёу - ёу - ёу.

Хроматические звукоряды встречаются в произведении не так часто, как олиготоника, но именно они концентрируют в себе звуковую экспрессию в самых напряжённых разделах. На основе хроматического звукоряда в двухголосном изложении в терцию (*divisi* в партиях теноров и сопрано) построена тема, передающая образ смерти, которая задумала построить кузницу для того, чтобы выковать железо. В мелодии выделяются сцепленные между собой дихорды, которые можно назвать естественными. В отличие от них своеобразные звуковые «полимеры» – производные от них искусственные хроматические лады – нарушают архаическую основу звучания, привнося с собой «хворь» и «ржавчину», о которых говорится в тексте. По ступеням хроматического звукоряда вверх с последующим возвращением вниз в шестиголосной хоровой фактуре изображается процесс изготовления железа (в тексте начиная со слов «Я начну варить железо») движением мелодических линий (пример № 8, ц. 15 т. 1–4).

В отличие от олиготоники, *многоступенные звукоряды и лады* в смысловом отношении связаны с образом «страшной свободы», сулящей смерть. Отсюда – обилие хроматических ступеней, многоступенность ладовых

структур – и, быть может, условно путь к ним от олиготоники можно назвать моделью пути от архаики к неоархаике как знаку современности.

Пример № 8

Шаманский бубен

сгесс.

S

сгесс.

Я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо,

A

сгесс.

Я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо,

T

сгесс.

Я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо,

B

сгесс.

Я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо,

Ш. б.

3

S

я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо

A

я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо

T

я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо

B

я на - чну ва - рить же - ле - зо, я на - чну ва - рить же - ле - зо

В дальнейшем течении музыкально-обрядового действия на *ладовую основу* накладывается *звукоизобразительный эффект*: образ ударов молота (в тексте «Станет молот бить железо», ц. 15) передаётся с помощью ритмичного звучания кластера на звуках тетраорда в объёме уменьшенной кварты *c – des – es – fes* с октавными удвоениями и/или разрывами. Звуковым символом самого зла (на словах «Чтобы злей железо стало, чтобы злей людей кусало», ц. 21) становится восьмизвучный кластер *fis – g – a – b – c – des – es – fes*. Можно заметить, что он

сочетает фрагменты основ локрийского звукоряда ($g - \dots - b - c - des$) и гармонического минора ($g - a - b - c - \dots - es - fis$) при амбитусе уменьшённой октавы ($fis - fes$). Но в то же время он образуется секундовым сопряжением двух уменьшённых септаккордов, каждый из которых, в свою очередь, словно олицетворяет зло: $fis - a - c - es$ и $g - b - des - fes$. Благодаря октавным дублировкам в шестнадцатиголосном изложении кластера зловещий характер образа железа только усиливается. И, наконец, на кульминацию приходится скандирование словно застывшей в воздухе четырнадцатиголосной вертикали на фоне ударов бубна (пример № 9, ц. 21 т. 4–6).

Пример № 9

Шаманский бубен

S

А

Т

В

Са-мый чёр-ный, яд зме-и-ный что-бы злей же-ле-зо ста-ло

Са-мый чёр-ный, яд зме-и-ный что-бы злей же-ле-зо ста-ло

Са-мый чёр-ный, яд зме-и-ный что-бы злей же-ле-зо ста-ло

Четвёртый уровень устанавливается авторским выбором в качестве основной музыкальной формы произведения рондообразной структуры, с которой сочетается трёхчастная форма. Очевидно, что данный выбор продиктован самим содержанием фрагмента «Калевалы», который лёг в основу произведения «Закливание железа».

Помимо центрального образа железа (рефрен), с представления которого начинается (ц. 1–5) и которым завершается (ц. 35) произведение, в вербальном и музыкальном тексте перед слушателями проходит также множество устрашающих полуреальных-полуфантастических и природных образов (эпизоды). Это три девы, роняющие своё чёрное, белое и багровое (коровое) молоко (ц. 5–6); волк, бегущий по болоту по следам тяжёлых медвежьих лап (ц. 9), хворь (ц. 12–13), смерть и гибель (ц. 12–13, 24–25) и кузница с печью для варки железа (ц. 14–15).

В качестве противоположных им воспринимается дряхлый седобородый дед – как свидетель создания оружия (ц. 18), обращающийся с молитвой о спасении людей к Богу-создателю (ц. 22–25), и земля/землица, из которой железо и люди происходят и в которую все вместе в конце концов уйдут. Образ седобородого деда, чья мольба к новому божеству о спасении детей и всех людей звучит на фоне речевых возгласов в партиях двух солистов, данных в квартовом соотношении, появляется в звуковом пространстве хорового гудения (в тексте происходит перемещение гласных) (пример № 10, ц. 22, т. 11–16).

Закономерно, что именно на этом фоне появляется трихордный напев в квартовом удвоении у солистов, передающий пронзительную по экспрессии коллективную просьбу. Квартовое удвоение у солистов сменяется тритоновым при сохранении трихордной основы. Редкие удары бубна звучат как одиночные выстрелы! После этого в разных группах хора меняются речевые возгласы-упоминания разных видов оружия – характерно, что в данном эпизоде звучание бубна полностью отсутствует (пример № 11, ц. 23 т. 1–4).

Пример № 10

Шаманский бубен

TENOR SOLO
Дед шеп-тал се-до-бо-ро-дый:

BARITONE SOLO

S
э - а - о - у - ы - и - э - а - о - у - ы - и -

A
э - а - о - у - ы - и - э - а - о - у - ы - и -

T
э - а - о - у - ы - и - э - а - о - у - ы - и -

B
э - а - о - у - ы - и - э - а - о - у - ы - и -

Пример № 11

TENOR SOLO
fff (громкительно; в смертельном ужасе)
Ты укрой нас, боже правый, ты укрой нас, боже пра-вый

BARITONE SOLO
fff

S
sf (вскрик) *ff solo*
бо-гиновые

A
sf *ff solo*
вре-мяно-е

CORO
T
sf *ff solo*
вре-мя ново-е

B
sf *solo ff*
Бо-гиновые

Завершающий, кульминационный раздел всего сочинения (ц. 26–35) построен на резких контрастах динамики (вплоть до мощного хорового крика) и артикуляционных приёмов, включая скандирование, в том числе шёпотом, и скольжение.

В целом круговое движение участников обряда, к которому восходит и форма рондо, и отчасти трёхчастная репризная форма, в архаической культуре и обряде связана с образом вселенской гармонии, и призвана воспроизвести космический мировой порядок. Это также соответствует главной идее произведения – не случайно в заключительном разделе текста содержится вывод о происхождении железа и людей от одной земли.

Таким образом, для создания полновесного образа архаического обряда/ритуала, по убеждению композитора-неофольклориста, способного и в настоящее время отвлечь от людей опасности и беды, в качестве *архетипических феноменов музыкального мышления* он использует тембро-артикуляционные, ладоинтонационные и формообразующие средства музыкальной выразительности, а также прибегает к приёмам псевдоархаики. Архаические ладо-звукорядные структуры в произведении Тормиса, с одной стороны, служат основой для образования устойчивых мелодических формул, а с другой, применяются композитором в качестве «строительного материала» для создания новых ладовых конструкций. В целом Тормис выражает смысл своего композиторского «завещания» современному миру, словно переданного им от древнего железного века, так: человеку следует остановиться и не идти по пути зла и разрушения, не уничтожать самого себя, свою жизнь и её ценности. Этот призыв актуален и сегодня, спустя полвека после выхода в свет произведения.

Литература

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.

2. Алкон Е. М. Антропология музыки и ладовые архетипы (к проблеме освоения универсалий музыкального языка) // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 3 (23). С. 101–119.
3. Алкон Е. М. Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7, № 2. С. 77–95.
4. Алпатова А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / отв. ред. В. Н. Юнусова. 2-е изд. М.: Изд-во Юрайт, 2019. 247 с.
5. Алпатова А. С. Олиготоника и хазматоника в традиционных песнях североамериканских индейцев. К 145 годовщине со дня рождения Натали Кёертис // Художественное образование и наука. 2020. № 2 (23). С. 181–189.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Сов. композитор, 1978. 172 с.
7. Интервью с Вельо Тормис // Радио Мария Россия – Петербург 1053 AM, Выборг 92,6 FM. URL: <http://radiomaria.podfm.ru/podcast/15419/my/21/> (дата обращения: 30.03.2021).
8. Костюк К. К. Архаика и модернизм в российской культуре // Социологический журнал. 1999. № 3/4. С. 5–20.
9. Кундозерова М. В. Термин «руна» в трудах фольклористов и этномузыковедов: значение и перспективы использования // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2018. № 2 (14). С. 22–31.
10. Лобкова Г. В. Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. 224 с.
11. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927 (издание автора).
12. Матецкая А. В. Проблема архаизации постсоветской культуры // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. С. 38–46.
13. Мацеевский И. О креативных факторах древнейших пластов этнической и исторической музыки в современной творческой практике // Материалы Междунар. научно-практич. симпозиума по программе «Архаика – авангард» (2–5 декабря 2013 года, РИИИ, Санкт-Петербург). СПб.: РИИИ, 2013. С. 5–7.
14. Меркулов И. П. Когнитивные особенности архаического мышления // Противоречие и дискурс. М.: ИФ РАН, 2005. С. 63–64. URL: https://iphras.ru/elib/Prot_discurs_4.html (дата обращения: 13.04.2021).
15. Мышление архаическое // Философия: энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004.
16. Мышление архаическое // Философский энциклопедический словарь. 2010.
17. Мышление архаическое // Энциклопедический словарь по психологии и педагогике. 2013.
18. Нормет Л. Пярт и Тормис пишут для хора // Советская музыка. 1961. № 7. С. 40–42.
19. Религии в XXI веке. Архаика и современность / ред. А. А. Белик. М.: Каллиграф, 2012. 400 с.
20. Ситников А. П. Проблематика архаизации в социально-философском дискурсе // Гуманитарий Юга России. 2019. Т. 8 (37), № 3. С. 109–117.

21. Тавлай Г. Архаика и авангард в этнической традиции и массовой культуре // Материалы Междунар. научно-практич. симпозиума по программе «Архаика – авангард» (2–5 декабря 2013 года, РИИИ, Санкт-Петербург). СПб.: РИИИ, 2013. С. 15–16.
22. Тормис В. Р. Заклинание железа: Для солистов и смешанного хора с сопровождением ударного инструмента / пер. и сост. Аугуст Аннист; San. ja taiendanud Paul-Eerik Rummo ning Jaan Karplinski. Таллин, 1973. 40 с. (Фин. яз.)
23. Федоров П. Архаическое мышление. Вчера, сегодня, завтра. М.: Изд-во «Ленанд», изд. группа «Editorial URSS», 2017. 344 с.
24. Фраёнов В. П. Неофольклоризм // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. Келдыш. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1990.
25. Фраёнова О. В. Неофольклоризм // Нанонаука – Николай Кавасила // Большая российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов. М.: Большая российская энциклопедия, 2004–2017. Т. 22. 2013. С. 449–450. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2260863>.
26. Фраёнова О. В. Новая фольклорная волна // Николай Кузанский – Океан // Большая российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов. М.: Большая российская энциклопедия, 2004–2017. Т. 23. 2013. 767 с.
27. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
28. Daitz M. S., Tormis V. *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*. Pendragon Press, 2004. 368 p.
29. The «New Folkloristic Wave» in Contemporary Soviet Music as a Sociological Phenomenon, IMSCR XII. Berkeley, 1977.
30. Frizzell J. D. *A Conductor's Analysis of Veljo Tormis' Looduspildid*. Theses. Lexington, Kentucky: University of Kentucky, 2017. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/93 (дата обращения: 06.04.2021).

References

1. Alekseev Je. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie: zvukovysotnyj aspekt* [Early Folklore Intonation: Pitch Aspect]. Moscow: Sov. kompozitor, 1986. 240 p.
2. Alkon E. M. Antropologija muzyki i ladovye arhetipy (k probleme osvoenija universalij muzykal'nogo jazyka) [Anthropology of Music and Modal Archetypes (Addressing the Issue of Mastering the Musical Language Universals)]. *Vestnik kafedry JuNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Art and Education"]. 2018. No. 3 (23), pp. 101–119.
3. Alkon E. M. Klassifikacija ladovyh arhetipov i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovanija [Classification of Modal Archetypes and Modern Issues of Musical Education]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2019. Vol. 7, No. 2, pp. 77–95.

4. Alpatova A. S. *Istorija muzyki. Arhaika v mirovoj muzykal'noj kul'ture: uchebnik dlja vuzov* [Music History. Archaism in World Musical Culture: A Textbook for Universities]. Editor-in-chief V. N. Yunusova. 2nd edition. Moscow: Izd-vo Jurajt, 2019. 247 p.
5. Alpatova A. S. Oligotonika i hazmatonika v tradicionnyh pesnjah severoamerikanskih indejcev. K 145 godovshhine so dnja rozhdenija Natali Kjoertis [Oligotonics and Chasmatonics in Traditional Songs of North American Indians (on the 145th Anniversary of the Birth of Natalie Curtis)]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2020. No. 2 (23), pp. 181–189.
6. Zemcovskij I. I. *Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie jetjudy o russkoj sovetskoj muzyke* [Folklore and Composer: Theoretical Studies on Russian Soviet Music]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1978. 172 p.
7. Interv'ju s Vel'o Tormis [Interview with Veljo Tormis]. *Radio Marija Rossija – Peterburg 1053 AM, Vyborg 92,6 FM* [Radio Maria Russia – Petersburg 1053 AM, Vyborg 92,6 FM]. URL: <http://radiomaria.podfm.ru/podcast/15419/my/21/> (30.03.2021).
8. Kostjuk K. K. Arhaika i modernizm v rossijskoj kul'ture [Archaism and Modernism in Russian Culture]. *Sociologičeskij zhurnal* [Sociological Journal]. 1999. No. 3/4, pp. 5–20.
9. Kundozerova M. V. Termin “runa” v trudah fol'kloristov i jetnomuzykovedov: znachenie i perspektivy ispol'zovanija [The Term “Rune” in the Works of Folklorists and Ethnomusicologists: Significance and Prospects of Use]. *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2018. No. 2 (14), pp. 22–31.
10. Lobkova G. V. *Drevnosti Pskovskoj zemli. Zhatvennaja obrjadnost': obrazy, ritualy, hudozhestvennaja sistema* [Antiquities of the Pskov Land. Harvesting Rituals: Images, Rituals, Artistic System]. St. Petersburg, 2000. 224 p.
11. Losev A. F. *Antichnyj kosmos i sovremennaja nauka* [Antique Space and Modern Science]. Moscow, 1927 (izdanie avtora).
12. Mateckaja A. V. Problema arhaizacii postsovetskoj kul'tury [The Issue of Archaization of Post-Soviet Culture]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2015, pp. 38–46.
13. Macievskij I. O kreativnyh faktorah drevnejshih plastov jetnicheskoj i istoričeskoj muzyki v sovremennoj tvorčeskoj praktike [On the Creative Factors of the Oldest Layers of Ethnic and Historical Music in Modern Creative Practice]. *Materialy Mezhdunar. nauchno-praktič. simpoziuma po programme “Arhaika – avangard” (2–5 dekabrja 2013 goda, RIII, Sankt-Peterburg)* [Proceedings of the Scientific and Practical Symposium on the Program *Archaism and Avant-Garde* (December 2–5, 2013, Russian Institute of Art History, St. Petersburg)]. St. Petersburg: RIII, 2013, pp. 5–7.
14. Merkulov I. P. Kognitivnye osobennosti arhaičeskogo myshlenija [Cognitive Features of Archaic Thinking]. *Protivorečie i diskurs* [Contradiction and Discourse]. Moscow: IF RAN, 2005, pp. 63–64. URL: https://iphras.ru/elib/Prot_discurs_4.html (13.04.2021).
15. Myshlenie arhaičeskoe [Archaic Mentality]. *Filosofija: jenciklopedičeskij slovar'* [Philosophy: An Encyclopedic Dictionary]. Editor A. A. Ivina. Moscow: Gardariki, 2004.
16. Myshlenie arhaičeskoe [Archaic Mentality]. *Filosofskij jenciklopedičeskij slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Philosophy]. 2010.
17. Myshlenie arhaičeskoe [Archaic Mentality]. *Jenciklopedičeskij slovar' po psihologii i pedagogike* [Encyclopedic Dictionary of Psychology and Pedagogy]. 2013.

18. Normet L. Pjart i Tormis pishut dlja hora [Pärt and Tormis Write for the Choir]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet music]. 1961. No. 7, pp. 40–42.
19. *Religii v XXI veke. Arhaika i sovremennost'* [Religions in the 21st Century. Archaism and Modernity]. Edited by A. A. Belik. Moscow: Kalligraf, 2012. 400 p.
20. Sitnikov A. P. Problematika arhaizacii v social'no-filosofskom diskurse [The Problematics of Archaization in the Socio-Philosophical Discourse]. *Gumanitarij Juga Rossii* [Humanitarians of the South of Russia]. 2019. Vol. 8 (37), No. 3, pp. 109–117.
21. Tavljaj G. Arhaika i avangard v jetniceskoj tradicii i massovoj kul'ture [Archaicism and Avant-Garde in Ethnic Tradition and Mass Culture]. *Materialy Mezhdunar. nauchno-praktich. simpoziuma po programme «Arhaika – avangard» (2–5 dekabnja 2013 goda, RIII, Sankt-Peterburg)* [Proceedings of the Scientific and Practical Symposium on the Program *Archaicism – Avant-Garde* (December 2–5, 2013, Russian Institute of Art History, St. Petersburg)]. St. Petersburg: RIII, 2013, pp. 15–16.
22. Tormis V. R. *Zaklinanie zheleza: Dlja solistov i smeshannogo hora s soprovozhdeniem udarnogo instrumenta* [Curse upon Iron: For Soloists, Mixed Choir and Shaman Drum]. Translated and Compiled by August Annist; San. ja taiendanud Paul-Eerik Rummo ning Jaan Kaplinski. Tallin, 1973. 40 p. (Fin. jaz.)
23. Fedorov P. *Arhaicheskoe myshlenie. Vchera, segodnja, zavtra* [Archaic Mentality]. Moscow: Izd-vo “Lenand”, izd. gruppа “Editorial URSS”, 2017. 344 p.
24. Frajonov V. P. Neofol'klorizm [Neofolklorizm]. *Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Chief editor G. Keldysh. Moscow: Bol'shaja Sovetskaja Jenciklopedija, 1990.
25. Frajonova O. V. Neofol'klorizm [Neofolklorizm]. *Nanonauka – Nikolaj Kavasila* [Nanoscience – Nikolai Kavasila]. *Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija: v 35 t.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 volumes]. Chief editor Yu. S. Osipov. Moscow: Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija, 2004–2017. Vol. 22, 2013, pp. 449–450. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2260863>.
26. Frajonova O. V. Novaja fol'klornaja volna [The New Folklore Wave]. Nikolaj Kuzanskij – Okean [Nikolay Kuzansky - Ocean]. *Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija: v 35 t.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 volumes]. Chief editor Yu. S. Osipov. Moscow: Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija, 2004–2017. Vol. 23. 2013. 767 p.
27. Shejkin Ju. I. *Istorija muzykal'noj kul'tury narodov Sibiri* [The History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia]. Moscow: Vostochnaja literatura, 2002. 718 p.
28. Daitz M. S., Tormis V. *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*. Pendragon Press, 2004. 368 p.
29. *The “New Folkloristic Wave” in Contemporary Soviet Music as a Sociological Phenomenon, IMSCR XII*. Berkeley, 1977.
30. Frizzell J. D. *A Conductor’s Analysis of Veljo Tormis’ Looduspildid*. Theses. Lexington, Kentucky: University of Kentucky, 2017. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/93 (06.04.2021).