

СИМФОНИИ СИБЕЛИУСА В ИССЛЕДОВАНИЯХ И. Н. БАРАНОВОЙ
THE SYMPHONIES OF SIBELIUS IN RESEARCH WORKS OF I.N.BARANOVA

Ирина Николаевна Баранова – (19.01.1955–07.02.2011), профессор, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Преподавала в ПГК им. А. К. Глазунова с 1983 по 2011 год, заведовала кафедрой теории музыки и композиции. Сфера научных интересов связана с музыкальной формой XIX века, вопросами музыкальной симметрии, музыкой карельских и финских композиторов

Irina N. Baranova – (19.01.1955–07.02.2011), Professor, Doctor of Art History, Honored Artist of the Republic of Karelia. Lectured at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire from 1983 up to 2011, was the Head of the Music Theory and Composition Department. The area of expertise includes the musical form of the XIX century, the problems of musical symmetry, and the music of the Karelian and Finnish composers

В уходящем 2015 году исполнилось бы 60 лет Ирине Николаевне Барановой (1955–2011) – музыковеду, чья деятельность во многом определила направление научной школы, сложившейся в Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

Среди тем, волновавших Ирину Николаевну, две получили широкое звучание: одна связана с проблемой симметрии в музыке, другая обращена к характеристическим чертам сонатной формы XIX века. Однако нам – ученикам и коллегам И. Н. Барановой – очень бы хотелось, чтобы читателю были доступны и другие её работы, и, в первую очередь, ряд статей, посвящённых симфониям Сибелиуса, поскольку их материалы существенно дополняют и уточняют положения отечественных трудов в этой области.

Исследование симфонического массива, созданного финским Мэтром, Ирина Николаевна начала в конце 1980-х и вела на протяжении двух последующих десятилетий. Всего она опубликовала семь работ (статей и тезисов докладов), в которых обсуждались проблемы формы (в целом оказались охвачены симфонии Сибелиуса с Первой по Пятую). В архиве учёного сохранился также неопубликованный очерк о Первой симфонии. Его

вступительный раздел со всей очевидностью даёт понять: в планах Ирины Николаевны была книга о симфониях Сибелиуса...

Именно с этой работы – последней по времени возникновения, но первой по существу, мы начинаем публикацию на страницах «Музыкального журнала Европейского Севера» материалов И. Н. Барановой о симфоническом творчестве Яна Сибелиуса.

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2015.3.3.17-32

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ СИБЕЛИУСА
(АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК)

SIBELIUS: SYMPHONY NO. 1
(ANALYTICAL STUDY)

Аннотация

В статье выявляются черты, позволяющие назвать Первую симфонию самой романтической среди симфоний Я. Сибелиуса. В ходе подробного анализа сонатное Allegro симфонии предстает как соединяющее приметы оригинального сибелиусовского стиля и ощутимые аллюзии с музыкой русских композиторов, в первую очередь, П. И. Чайковского.

Abstract

The article exposes the features that allow to name the Symphony No.1 the most romantic of all the symphonies of Jean Sibelius. In the course of the detailed analysis the sonata allegro of the symphony appears to be combining the distinguishing features of the original style of Sibelius and the noticeable allusions with the music of the Russian composers, first of all, Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

Ключевые слова: Ян Сибелиус, Первая симфония, сибелиусовский стиль, П. И. Чайковский.

Keywords: Jean Sibelius, Symphony No.1, the style of Sibelius, Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

Настоящая работа является первой в серии очерков, каждый из которых будет посвящён одной симфонии Сибелиуса. Необходимость такого труда вызвана многими причинами. Прежде всего, в нашем музыкознании до сегодняшнего дня нет ни одной публикации, в которой подробно рассматривались бы все семь непрограммных симфоний композитора. Между тем, эти сочинения никак не должны быть обойдены вниманием исследователей, ведь Сибелиус писал свои произведения на переломе XIX–XX веков, практически не имея соратников в этой сфере среди западноевропейских авторов, опирающихся на традиции австро-немецкой симфонии. Не следует, конечно, думать, что Мастер лишь интерпретировал данную традицию. Напротив, он ее смело преобразовывал на родной почве. Но всё же композитор учился в Германии и ориентировался в первую очередь на закономерности большой симфонии, сложившейся в австро-немецкой культуре. Вейё Муртомяки справедливо утверждает: «Сибелиус появился в истории симфонии в точке, когда классико-романтическая немецкая симфония переживала свою вторую борьбу со смертью. Прошло лишь два года с кончины Йоганнеса Брамса... но даже он не сочинял симфоний после 1885 года. <...> Брукнер умер годом раньше, оставив свою Девятую... незавершённой. Хотя он получил признание с 1880-х, его симфонии были по-настоящему оценены лишь много позже. <...> В конце столетия был только один крупный композитор... в немецкоговорящем музыкальном мире, Густав Малер, кто работал над симфонической формой до самой смерти в 1911 году. Его понимание также росло постепенно, а подлинное открытие случилось лишь после Второй мировой войны» [11, с. 32]. Сибелиус же писал свои полотна и после смерти Малера, вплоть до 1924 года, оказавшись тем музыкантом, творчество которого отчётливо демонстрирует процесс перехода от романтической эпохи к новациям XX столетия. Биограф Сибелиуса Сантери Левас точно оценил место композитора в истории музыки: «Бетховен был первым романтиком, а

Сибелиус – последним. Но ни один из них не был только лишь романтиком, оба стояли путевыми столбами на границе между двумя большими периодами искусства» [10, с. 356]. Показать движение от одной музыкальной эпохи к другой, обнаруживающееся в сочинениях Сибелиуса со всей полнотой, является важной задачей нашей работы.

Другая проблема, стоящая перед отечественным исследователем, – собственно аналитическое рассмотрение симфоний. Если обратиться к русскоязычной литературе, то здесь вырисовывается не слишком радужная картина: описания не только весьма кратки, но и содержат порой теоретические ошибки, что вызывает потребность исправить эти недостатки. Нужно также познакомить читателя с различными точками зрения на эту музыку, высказанными зарубежными музыковедами.

Каждая из семи симфоний имеет свой неповторимый облик. Это понятно хотя бы по разнице в количестве частей – от четырех в Первой до одной в Седьмой симфонии. Аналитик без труда увидит и несхожие формообразующие процессы в сибелиусовских опусах. Однако столь же несомненной является цельность творческого метода композитора. В. Муртомяки в заголовке своей книги о симфониях Сибелиуса вынес на первое место слова «симфоническое единство» [11], которые чётко формулируют коренное свойство всего корпуса этих сочинений. Единство определяется многими параметрами, о которых речь пойдёт далее. Важнейшей отправной точкой для изучения именно в таком ракурсе служит позиция самого Сибелиуса по отношению к симфоническому жанру, сформулированная им в известной беседе с Густавом Малером. Финский композитор встречался с ним в Хельсинки в 1907 году и рассказывал потом Карлу Экману¹: «Когда речь зашла о сути симфонии, я подчеркнул, что восхищён её строгостью и стилем, а также той глубинной логикой, которая создаёт внутреннюю связь между всеми мотивами. Это соответствует опыту, к

которому я пришёл в собственном творчестве» [7, с. 254]. Малер, надо заметить, не согласился с Сибелиусом, ответив, что «симфония должна быть подобной миру. Она должна вмещать в себя всё» [там же]. Оставив в стороне разногласие двух музыкантов, заострим внимание на мысли Сибелиуса, для которого в симфонии важны «глубинная логика» и «связь между всеми мотивами». Исследованию этих свойств посвящены труды многих зарубежных авторов; наши аналитические очерки также не пройдут мимо данного вопроса. Кроме того, будет показана прочная связь всех семи произведений, образующих органичную целостность.

Ещё одна задача настоящей работы, чисто практическая, – дать студентам материал для подготовки к специальному семинару «Теоретические проблемы музыки скандинавских стран и Финляндии», в рамках которого особое место отведено симфониям Сибелиуса. Семинар уже второе десятилетие проходит в Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, вызывая к себе интерес студенческой аудитории. Многие из того, что будет сказано на страницах очерков, получило формулировку и обобщение именно на таких семинарских занятиях.

Сочинение Первой симфонии (e-moll, op. 39), было начато в конце апреля 1898 года, а ее премьера прошла год спустя, 26 апреля 1899 года [см. 6, с. 184, 191]. Произведение имело большой успех, вызванный восприятием этой музыки как глубоко национальной и в то же время говорящей, по выражению Рихарда Фальтина², «на языке всего человечества» [6, с. 192]. История появления симфонии на свет весьма скупа на факты. Известно, что в тот период композитор вынашивал план симфонической поэмы о северной сосне, мечтающей о южной пальме, по мере продвижения дела всё ближе подступая к

¹ Карл Экман (Karl Ekman, 1895–1962) – сын певицы Иды Экман и пианиста Карла Экмана, автор книги о жизни и творчестве Сибелиуса, которую он написал на основе бесед с композитором, проходивших в его доме в Ярвенпяя. См.: [7, с. 8].

² Фердинанд Рихард Фальтин (1835–1918) – финский дирижер, органист и композитор.

программной симфонии [6, с. 183–184]. Поворот к жанру «чистой» музыки произошёл, можно сказать, незаметно для стороннего глаза: «Как настоящий симфонист, – констатирует Эрки Салменхаара, – Сибелиус родился почти таинственно в изолированной тишине дома Маттила» [13, с. 147].

В сравнении с другими сибелиусовскими симфониями – и это признают практически все музыковеды – Первая наиболее явно принадлежит к романтической эпохе. Салменхаара, в частности, сформулировал данную мысль так: «По своему стилевому виду Первая симфония Сибелиуса является такой, какой вообще может быть романтическая симфония» [13, с. 151]. Она оказалась не только самой масштабной среди всех непрограммных сочинений композитора, но и наиболее строго последовала структурным принципам сонатно-симфонического цикла. Четыре части расположены в типичном темповом порядке: I. *Andante, ma non troppo. Allegro energico*, II. *Andante (ma non troppo lento)*, III. *Allegro*, IV. *Andante. Allegro molto*. Соблюдены также характерные функции частей: сонатное *allegro*, лирическая медленная часть, скерцо и быстрый финал. Первая и последняя части имеют медленные вступления, основанные на одной и той же теме.

Уже то, что финал перебрасывает тематическую арку к началу произведения, большинством исследователей справедливо соотносится с аналогичными процедурами многих симфоний XIX столетия, в первую очередь – с Пятой симфонией Чайковского (см., например, 12, с. 177; 11, с. 35), влияние которого на Сибелиуса обнаруживается также во многих других отношениях³. Открывающее произведение эмоционально сдержанное соло кларнета (пример № 1) породило такие определения, как «погребальная песня» (И. Крон – см. 6, с. 195), «сказ рунопевца» [5, с. 57], «пейзаж настроения», «северная элегия» [1, с. 93]. Подобное начало, по словам Салменхаары, дает даже повод «думать о программном фоне», поскольку соло кларнета имеет

³ Параллелям Первой симфонии Сибелиуса с музыкой Чайковского посвящена специальная статья Йозефа Крауса. См.: [8].

«точки соприкосновения с соло английского рожка в Туонельском лебеде» [13, с. 148]. Тема, не являясь фольклорной цитатой, обнаруживает типичную для народных мелодий переменность ладовых опор: начинается словно в h-moll, сопровождаемая органным пунктом литавр на звуке *h*, затем намечает центр e-moll и в самом конце погружается в g-moll. Не случайно Лайонель Пайк подчеркивает, что хотя симфония написана в e-moll, эта тональность «не так очевидно устанавливается в первой части, как могло бы подразумевать ее [симфонии] заглавие» [12, с. 171].

Пример № 1

Andante, ma non troppo

Cl. in A

mf

p *morendo* *pp* *p* *pp*

ppp *morendo*

Главная тема (пример № 2) «являет сибелиусовский характер» [13, с. 148], существенные черты которого обнаруживаются в долгом начальном звуке и в замыкающей фразу триоли коротких длительностей, ритмически явно контрастирующей протянутому инициальному тону. Такие триоли настолько свойственны стилю композитора, что даже получили название «сибелиусовских» [6]. Стоит отметить и октавное раздвоение мелодической

линии, которое также является одной из примет музыки Сибелиуса⁴. Благодаря отчётливому ритмическому различию, комплементарности длительностей конца и начала первой фразы, она легко поддаётся полифонической имитации, что сразу же и происходит в перекличке первых скрипок с низкими струнными. Об этой мелодии Пайк также пишет, что тема, «как кажется, не может решить, находится ли она в G-dur или в e-moll, ответственность за эту двойственность прямо несёт вступление, чему также содействует тремоло *g-h*» у вторых скрипок [12, с. 171].

Пример № 2

Пример № 3

Чайковский. Симфония № 6, ч. II

Слух реагирует и на диссонирующее созвучие (пример № 2, т. 10), структурные и фонические качества которого, как уже давно подмечено

⁴ Особенно часто такие дублировки появляются у высоких деревянных духовых.

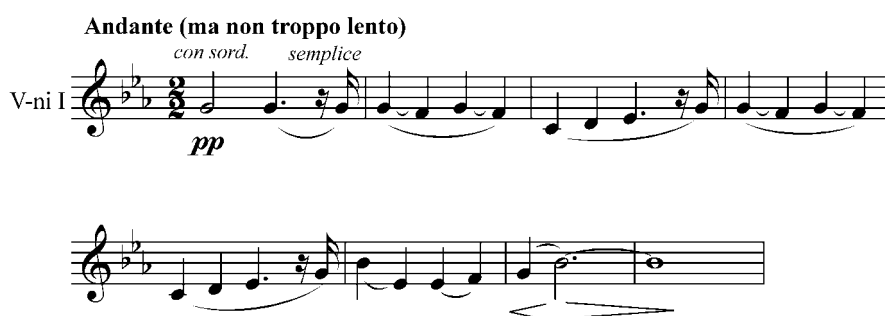
исследователями, аналогичны аккорду (в примере № 3 отмечен скобкой) из трио II части «Патетической» симфонии Чайковского⁵. Основой вертикали здесь является «уменьшённый вводный септаккорд, как бы подвешенный на органном пункте медианты» [6, с. 193]. В Первой симфонии Сибелиуса это созвучие станет лейтгармонией, объединяющей весь цикл⁶.

Согласно романтической традиции, главная партия трёхчастна. Её средний раздел (литера А⁷) секвентно развивает короткую фразу (пример № 4), мелодические обороты и ритм которой окажутся затем строительными элементами начальной темы из II части (пример № 4а), демонстрируя интонационное единство материала симфонии. Одно звено секвенции звучит в тональности G-dur, словно подчёркивая значение данной высотной сферы для главной партии.

Пример № 4



Пример № 4а



⁵ Э. Тавастшерна утверждает: «Не приходится сомневаться в том, что творчество Чайковского – в особенности его “Патетическая симфония”, исполненная в Хельсинки в 1894 и 1897 годах, – встретило глубокий отклик в душе Сибелиуса» [6, с. 193].

⁶ Обычно данный аккорд появляется в миноре, разрешаясь в минорный секстаккорд тоники, но в Первой симфонии есть и его мажорный вариант – в трио скерцо [там же, с. 194].

⁷ Обозначение разделов дано по изданию: Jean Sibelius. Symphonie № 1, op. 39. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987. 160 S.

Переход к динамической репризе темы осуществляется совсем в духе Чайковского – на основе «расходящихся и сближающихся ходов» [4, с. 405]. С. Григорьев так характеризует эту особенность письма русского композитора: «Напряжённое, острое и взрывчатое симфоническое становление музыки Чайковского, требующее ярких и сильных кульминаций – результирующих этапов предшествующего интенсивного развития, – сосредоточивает множество восходящих и нисходящих мелодических линий и – особенно – расходящихся и сближающихся ходов именно в зонах кульминаций подчёркнуто экспрессивного, драматического характера. Наивысшая точка кульминации оказывается при этом концом расходящегося или началом сближающегося хода» [2, с. 424]⁸. Динамическое нагнетание происходит и при подходе к репризе главной партии у Сибелиуса, в результате чего возвращение темы (литера С) звучит уверенно, воодушевленно, патетически, опять-таки напоминая многие страницы эмоционального подъёма в музыке Чайковского. Оркестровое *tutti*, в котором особенно слышны «провозглашения» главной темы у труб, существенно отличает музыкальную ткань от экспозиционного достаточно мягкого изложения этого материала почти исключительно у струнных. И уже не удивительно, что начало репризы отчетливо заявляет тональность G-dur, словно доказывая, что главная партия Первой симфонии обладает – воспользуемся выражением Л. Мазеля – «единством не тоники, но диатоники» [3, с. 142]⁹.

⁸ С. Григорьев отмечает также обилие расходящихся и сближающихся ходов в музыке Римского-Корсакова, подчеркивая, однако, что у этого композитора, в отличие от Чайковского, они «в подавляющем большинстве случаев имеют звукописный смысл, связанный с поэтическим воплощением картин природы, мира волшебных, фантастических свершений, таинственных метаморфоз» [там же, с. 424–425]. Сам Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» указывал именно примеры «фантастических» явлений из собственной музыки в качестве типичных образцов таких ходов. См.: [4, с. 405–406].

⁹ Подобное равенство двух параллельных тональностей в изложении главной партии – свойство не только данной симфонии Сибелиуса, но и многих других сонатных форм XIX века, доказывающее изменение отношения композиторов к параллельным тональностям, выступающим уже не как противоположности, на основе которых завязывается экспозиционный конфликт (ср. с сонатными формами венского классицизма), а как единая тональная сфера. В качестве примеров можно привести финал Третьей симфонии

Реприза, как обычно, гармонически и структурно размыкается и переключается в связующую партию. Последняя имеет и собственный тематический материал (Е, пример № 5). Подобный терцовый дуэт двух флейт ещё неоднократно появится в симфониях Сибелиуса, став одной из запоминающихся черт его оркестрового почерка. Изящество темы особенно вырисовывается благодаря форшлагам и штриху *staccato*, «напоминая щебетанье стаи птиц» [6, с. 196]. Аллюзия с птичьим пением усиливается аккомпанементом арф и тремоло струнных. Джеральд Абрахам обратил внимание на тесную взаимосвязь материала связующей и темы интродукции (см. 9, с. 65–66; ср. пример № 5 с элементом, отграниченным в примере № 1 скобкой). «Сибелиусовская» триоль из связующей в свою очередь устанавливает параллель с главной партией. Таким образом, здесь опять видна экономная работа композитора с избранным материалом.

Пример № 5



Побочная тема написана в типичной тональности доминанты (h-moll), однако звучит не слишком устойчиво из-за постоянного доминантового органного пункта. Интонационно она определённо родственна главной теме – не только по мелодическому рисунку, ритму, но и по имитационному способу изложения (пример № 6). В то же время побочная партия отличается от главной более спокойным темпом, что также характерно для симфоний XIX века. Она не несёт той экспрессии, которая была свойственна первой теме сонатной формы, напротив, звучит грустно и тихо, хотя и в этой негромкой звучности

Брамса, в котором середина трёхчастной главной партии звучит в параллельном As-dur, или финал фортепианной сонаты B-dur Шуберта, тональной основой главной темы которого

выказывает тонкие градации динамических подъемов и спадов. Оживление возникает лишь в переломе побочной партии (литера Н), который стаккатным движением четвертей у деревянных духовых напоминает о теме связующей партии. Динамический всплеск длится очень недолго, завершаясь полным совершенным кадансом в тональности побочной и следующей затем очень короткой заключительной в H-dur (Tempo I).

Пример № 6

The musical score for Example No. 6 consists of two systems of staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The first system begins with the tempo marking 'Tranquillo' and includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) for all instruments. The Flute part features a melodic line with a 'roco rit.' (ritardando) marking and a 'G' box above it, followed by 'a tempo'. The Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement. The second system continues the development, with the Flute part showing a triplet of eighth notes and a dynamic shift to *mp* (mezzo-piano). The Oboe and Clarinet parts also feature triplet markings and dynamic markings of *mp* and *espr.* (espressivo).

Разработка (литера I) достаточно традиционна для сонатных форм, развивает материал экспозиции. В этом разделе у слушателя обязательно возникнут некоторые аллюзии с известной музыкой, например, при трансформациях побочной темы в духе вагнеровского «мотива вопроса» (пример № 7) или скрипичного соло Шехеразады из одноименной сюиты Римского-Корсакова (пример № 8).

являются в равной степени B-dur и g-moll.

Пример № 7

Пример № 8

В одном из разделов разработки (*Un pochissimo più Allegro*) устанавливается моноритмия – все голоса движутся четвертями, напоминая о начальном мотиве связующей. Эта «механистичность» усугубляется звукорядом тон-полутон, который окрашивает мелодику всех голосов (см., например, партию фаготов, показанную в примере № 9). Четырехзвучные мотивы явственно обрисовывают тритон, «искажая» квинтовый амбитус первого мотива связующей из экспозиции. Подобный уход в симметричные ладообразования и тритоновая интонационная сфера в дальнейшем еще неоднократно возникнут в разработках симфоний Сибелиуса. Таким образом, Первая открывает пути для расшатывания тональных основ в его сочинениях.

Пример № 9

Ещё одним примером вуалирования тональности является предыкт к репризе (литера Р). Доминантовый органнй пункт здесь не звучит вовсе. Ощущение ожидания создается иными средствами – некой остинатностью, пронизывающей движение голосов. У деревянных духовых постоянно возникают имитации преобразованной главной темы. Она по-прежнему начинается с протянутого звука, но затем хроматически «сползает» ровными четвертями, без акцентирования какого-либо тона, маскируя тем самым тональный центр. Одновременно линии струнных направлены в противоположную сторону – хроматически поднимаются и тоже существуют словно «вне тональности». Принцип «сближающихся ходов» позволяет создать динамическое нагнетание в предвещании последнего раздела сонатной формы. Однако грань между разработкой и репризой всё-таки оказывается нечеткой, поскольку в это общее хроматическое движение начинают вторгаться мотивы из середины главной партии, а когда такой мотив проходит в G-dur (литера S), как это имело место и в экспозиции, и одновременно исчезают хроматические ходы в оркестровых партиях, то возникает полное ощущение репризы, звучащей именно в этой мажорной тональности, будто композитор ещё раз обращает внимание на двойственность тонального центра первой части. С этого места реприза повторяет материал главной точно. Сибелиус, конечно, не изобретает ничего нового, размывая границы формы, однако технически делает это весьма мастерски.

Связующая партия, как водится в репризе, существенно сокращена – прежде всего за счёт того, что её собственный материал, дуэт флейт, здесь вообще не появляется. Побочная «правильно» попадает в e-moll, по-прежнему звуча на доминантовом органном пункте, что создаёт неустойчивость движения вплоть до коды. Новым моментом является введение аккомпанирующего пласта у арф – побочная тема на его фоне приобретает характер рунического сказания, в котором арфовые арпеджио ассоциируются со звучанием кантеле.

Динамический подъём, происходящий в зоне перелома, выплескивается в код (литера Z), кратко подытоживающую первую часть несколькими утвердительными кадансовыми оборотами.

Таким образом, первая часть не только задает оригинальный «сибелиусовский характер», сквозящий во многих деталях – в мелодике, гармонии, оркестровке, но и демонстрирует ясную конструктивную логику, интонационную спаянность материала. Роберт Лейтон, сравнивая написанную ранее программную симфонию «Куллерво» (1892) с Первой симфонией, подчеркнул: «Это правда, что более ранняя работа демонстрирует изумительно уверенный подход к решению широкомасштабной композиции, однако он выглядит неуклюжим, если поставить рядом мастерскую экономию Первой симфонии» [9, с. 65].

Литература

1. Александрова В. Ян Сибелиус: очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
2. Григорьев С. Теоретический курс гармонии: учебник. М.: Музыка, 1981. 479 с.
3. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Венок Шопену: сборник статей / отв. ред. Л. С. Сидельников. М.: Музыка, 1989. С. 130–167.
4. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Полное собрание сочинений. Т. 3. Литературные произведения и переписка / ред. А. Н. Дмитриев. М.: Музгиз, 1959. 805 с.
5. Ступель А. М. Ян Сибелиус, 1865–1957: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1963. 107 с.
6. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. М.: Музыка, 1981. 279 с.
7. Ekman K. Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä. Otava, 1956. 395 s.
8. Kraus J. The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference. Helsinki, 1998. P. 142–152.
9. Layton R. Sibelius. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1984. 247 p.
10. Levas S. Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä. Helsinki & Juva: WSOY, 1960. 490 s.
11. Murtomäki V. Symphonic Unity: The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis, 1993. 340 p.
12. Pike L. Beethoven, Sibelius and the “Profound Logic”: Studies in the Symphonic Analysis. London: The Athlone Press, 1978. 240 p.
13. Salmenhaara E. Jean Sibelius. Helsinki: Tammi, 1984. 471 s.

References

1. Aleksandrova V. *Jan Sibelius: ocherk zhizni i tvorchestva* [Jean Sibelius: analytical review of life and creative work]. Moscow: Muzgiz, 1963. 148 p.
2. Grigor'ev S. *Teoreticheskij kurs garmonii: uchebnik* [Theoretical course of harmony]. Moscow: Muzyka, 1981. 479 p.
3. Mazel' L. A. Nekotorye cherty kompozicii v svobodnyh formah Shopena [Some features of composition in Chopin's free forms. Wreath to Chopin]. *Venok Shopenu: sbornik statej* [Wreath to Chopin: collected works]. Edited by L. S. Sidel'nikov. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 130–167.
4. Rimskij-Korsakov N. A. Osnovy orkestrovki [Basics of orchestration]. *Polnoe sobranie sochinenij. T. 3. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete set of works. Literary works and correspondence, Volume 3]. Edited by A. N. Dmitriev. Moscow: Muzgiz, 1959. 805 p.
5. Stupel' A. M. *Jan Sibelius, 1965–1957: kratkij ocherk zhizni i tvorchestva* [Jean Sibelius, 1965–1957: brief analytical review of life and creative work: juvenile book]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 107 p.
6. Tavastsherna Je. *Sibelius*. Ch. 1. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.
7. Ekman K. *Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä*. Otava, 1956. 395 p.
8. Kraus J. The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference*. Helsinki, 1998, pp. 142–152.
9. Layton R. *Sibelius*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1984. 247 p.
10. Levas S. *Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä*. Helsinki & Juva: WSOY, 1960. 490 p.
11. Murtomäki V. *Symphonic Unity: The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis, 1993. 340 p.
12. Pike L. *Beethoven, Sibelius and the "Profound Logic": Studies in the Symphonic Analysis*. London: The Athlone Press, 1978. 240 p.
13. Salmenhaara E. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi, 1984. 471 p.